**НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ УКРАИНЫ**

**им. П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

1. **На правах рукописи**
2. **Жимолостнова Вероника Викторовна**
3. **УДК 784.3+781.7+78.083.4**
4. **Баллада и специфика ее преломления**
5. **в западноевропейском музыкальном романтизме**

**17.00.03 – Музыкальное искусство**

**Диссертация на соискание научной степени**

**кандидата искусствоведения**

1. **Научный руководитель**

**Неболюбова Лариса Сергеевна,**

**кандидат искусствоведения, профессор**

**К и е в 2 0 0 3**

**Содержание**

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1 НАРОДНАЯ ВОКАЛЬНАЯ БАЛЛАДА 30

1.1 Англо-кельтская народная баллада 39

1.2 Французская народная баллада 59

1.3 Немецкая народная баллада 78

1.4 Польская народная баллада 98

1.5 Итоги рассмотрения западноевропейских народных баллад 120

ГЛАВА 2 РОМАНТИЧЕСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ БАЛЛАДА 124

2.1 Баллады английских композиторов 129

«Пропавшее сокровище» С. Гибса 132

«Девушка из Лаймхауз Рича» М. Хеда 134

«Линден Ли» Р. Воан-Уильямса 135

2.2 Баллады французских композиторов 137

«Смерть Офелии» Г.Берлиоза 142

«Разбитая ваза» С. Франка 144

«Пленница» Э. Э. Лало 146

«Песенка о маленьких утятах» Э. Шабрие 148

2.3 Баллада немецких композиторов 149

«Рыцарь Тогенбург» Ф. Шуберта 158

«Крысолов» Ф. Шуберта 160

«Идальго» Р. Шумана 161

«Никсе русалка» Г. Вольфа 163

«Покинутая» Г. Вольфа 165

2.4 Баллада польских композиторов 166

«Воевода» 169

«Черный крестик» 172

2.5 Итоги рассмотрения западноевропейских романтических вокальных баллад 174

ВЫВОДЫ 176

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 188

ПРИЛОЖЕНИЕ А 195

ПРИЛОЖЕНИЕ Б.УКРАИНСКАЯ БАЛЛАДА 195

ПРИЛОЖЕНИЕ В.РУССКАЯ БАЛЛАДА 195

1. **ВВЕДЕНИЕ**

Каждая эпоха, как известно, отмечена своими особенностями, но существует обязательная константная проблема для любого временного континуума. А именно, на границе свободы волеизъявления личности и желания социума всегда будут происходить столкновения интересов большинства, всегда более консервативного и несколько схематизированного с неповторимостью индивидуальности. Результаты такого взаимодействия могут быть непредсказуемы: от простого, мелкого конфликта, нервного срыва до неадекватного, с точки зрения общепринятых морали и этики, поведения, активных действий, вплоть до убийства или самоубийства. Подобные события производят на окружающих неизгладимое впечатление, побуждая зафиксировать их в любой произвольной форме вербального типа в назидание потомкам. Естественно, что такие свидетельства содержат в себе определенный авторский вымысел и становятся самостоятельными художественными произведениями, которые, в свою очередь, по мере накопления образцов оформляются в определенные жанры. Собственно одним из них и является жанр баллады.

На протяжении веков содержание баллад опирается, прежде всего, на общечеловеческие ценности – любовь, дружбу, верность, честь, на взаимоотношения добра и зла. Эти категории, хотя и модифицируются вместе с изменениями в мировоззрении и мировосприятии среднего европейца, все же остаются краеугольным камнем в построении общечеловеческой коммуникативности. Человека всегда будут волновать проблемы внутрисемейных взаимоотношений, природа предательства, аспекты так называемой «надежности» личной чести, понятие «достоинства» и его сохранения, верность слову или клятве. Поэтому, интерес к жанру баллады в европейской культуре и родственных ей ориентальных культурах не ослабевает на протяжении веков. При этом, самым мощным по обилию художественного материала, стилевому разнообразию, ярко выраженной ментальной психологии и этике является жанр фольклорной баллады, оказывающий непосредственное и доминирующее влияние на ее дальнейшее развитие в художественном творчестве.

Совершенно очевидно, что аналитический подход к рассмотрению жанра фольклорной баллады в данном случае должен быть не фольклористским по двум причинам. Во-первых, фольклорной балладной традиции посвящены крупные фольклористские монографии известных и всеми уважаемых исследователей стран Европы. То есть, фольклористский анализ жанра баллады практически полностью проведен. Во- вторых, собственно специфика данной работы, основанная на изучении преемственности жанра романтической вокальной баллады с фольклорной традицией, вынуждает рассмотреть фольклорную балладу при помощи традиционного музыковедческого анализа. Без его результатов просто невозможно конкретно указать, что именно воспринимает романтическая вокальная баллада от фольклорной традиции. Невозможно также избежать аналитического рассмотрения непосредственно литературного содержания и драматургического развития балладных сюжетов. Это не литературоведческий и не семантический анализ текстового материала баллад, проведенный, в свою очередь, большим количеством исследователей-литературоведов. Следует отметить, что изучение семантики и интонационной риторики музыкального текста отдельно от поэтического ряда в произведениях, изначально основанных на синтезе музыкального и поэтического материала, значительно искажает результаты исследования. Поэтому при изучении стилистических модификаций и результатов синтеза жанра баллады с другими сходными вербальными явлениями рассматривается музыкально-поэтический комплекс средств выразительности, характеристика особенностей сюжетов и их драматургическое развитие.

На протяжении всей истории существования баллады как музыкально-поэтического жанра остаются константными некоторые имманентные признаки, позволяющие отличать балладу от других, развивающихся параллельно жанров. А именно:

– драматургия баллад, основанная на событиях, вызванных острыми конфликтами внутри узкого круга людей, которые связаны между собой родственными, дружескими или любовными отношениями, и практически всегда оканчивающимися смертью одного из участников конфликта;

– принцип психологического отношения к категориям времени и пространства, затрагивающего всегда очень короткий промежуток времени, в котором происходят основные события, и узко очерченное пространство, давно знакомое героям баллад;

– наличие сходных сюжетов как в фольклорных, так и в романтических балладах, общих для всего европейского региона (аналогичные совпадения присутствуют и в балладах ХХ в.);

– обращение в балладах, за редким исключением, к образам обыкновенных нормальных людей, попавших в экстремально-психологическую или экстремально-событийную обстановку.

При этом фольклорные баллады испытывают довлеющее влияние национального менталитета и четко фиксируют внутрисоциумную этику. Элементы фантастики присутствуют в балладах исключительно для усиления драматического развития сюжета, поэтому между реальными и фантастическими персонажами существует знак равенства в области физической деятельности, при которой фантастические герои обладают только большими магическими возможностями. На протяжении всей истории развития жанра в фольклорных и романтических образцах, а также в балладах ХХ в. строение музыкально-поэтического материала в подавляющем большинстве строфичное. При этом в профессиональной музыке ХIХ – ХХ в. общее строение всего произведения традиционно для музыкальной формы этого периода, то есть трехчастная, рондальная и т.д. Метроритмические особенности балладной мелодики всегда тесно связаны с лингвистическими особенностями европейских языков. Особо универсальным оказывается музыкальный язык баллад как фольклорных, так и романтических. Эта универсальность заключается, прежде всего, в абсолютно идентичных мелодико-риторических интонациях, одинаково присутствующих в фольклорных и романтических балладах, невзирая на национальные традиции. Таковыми являются интонации повествовательности, призыва, отчаяния, стона, утверждения, так называемого «кружения», в качестве упрямого постоянного утверждения определенной мысли, и другие.

Баллада всегда постоянно обращалась к проблемам взаимоотношения человека и социума и моделировала, выполняя воспитательно-этическую функцию, конфликтные ситуации и их разрешение. Именно поэтому к жанру баллады всегда обращались, и будут обращаться авторы художественных произведений. Баллада позволяет им в полной мере раскрыть психологическую картину окружающего их мира. И именно поэтому, синтезируясь с другими внеевропейскими культурами, баллада остается неизменной в своем главном предназначении – фиксировать человеческие взаимоотношения на уровне определенных завершенных событий.

**Актуальность темы.** Обращение к изучению жанра баллады обусловлено повышенным и все возрастающим интересом к нему в европейском искусстве и искусствоведении последних двух столетий и при этом явно недостаточным количеством связанных с ним целенаправленных исследований. В частности, до сих пор не выяснен вопрос специфики преемственности романтической баллады – как синтетической музыкально-поэтической целостности с традицией баллады фольклорной, не конкретизирована типологическая зависимость жанрового разнообразия последней от сюжета, структуры, принципов рифмообразования, мелоса, ритма. До сих пор существуют значительные разночтения в определении самого жанра баллады (как западноевропейского феномена фольклорного и профессионального искусства, стоящего как бы над локальными этнокультурными традициями), тем более – в применении к его различным стилевым модификациям.

К сожалению, большинство научных исследований, посвященных отдельным разновидностям баллады, прежде всего, рассматривает узко локальные сферы существования жанра и не всегда сравнивает его модификации в смежных областях художественной культуры. Основополагающими монографиями, в которых исследуется жанр народной баллады в фольклоре отдельных европейских народов, являются, например, работы М. Андреева, А. Афанасьева, Д. Балашова, Б. Путилова, О. Тумилевича, Н. Кравцова и многих других, посвященные русской фольклорной балладе. Грузинская народная баллада рассматривается в работе Г. Каландадзе. Обширные монографии С. Грици, О. Дея, Б. Кирдана посвящены украинскому эпосу и фольклорной балладе. Научные исследования В. Жирмунского и С. Шарпа – английской народной балладе, работы Я. Ягело – польской фольклорной балладе, Й. Горака – словенской фольклорной балладе и Ж. Тьерсо – французской фольклорной песне. Специфические ракурсы трансформации литературной баллады рассматриваются в работах В. Брюсова, А. Блока, Б. Эйхенбаума, Р. Бредниха, М. Джуриана, Г. Лавса и многих других. Аспекты развития музыкальной романтической баллады изучаются в работах В. Васиной-Гроссман, М. Арановского, Житомирского, В. Виоры и многих других. Рок-балладе посвящены работы И. Хижняка, джазовой – работы Дж. Колиера, В. Конен и многих других музыковедов. Достаточно часто встречаются литературные или музыкальные сборники народных баллад, содержащие обзор-вступление редактора, составителя или переводчика. Как, например, вступительная статья А. Гугниной «Немецкая народная баллада. Эскиз ее истории и поэтики» к сборнику «Deutsche Volksballaden», статья Н. Елиной «Развитие англо-шотландской баллады» к сборнику «Английские и шотландские баллады», вступительная статья Н. Андреева к сборнику «Русская баллада» под редакцией, с предисловием и примечаниями В. Чернышева и многие другие.

Чаще всего в таких монографиях, к сожалению, исследованию подвергается узколокальная сфера существования жанра и не всегда сравниваются соседние пласты художественной культуры. При этом несколько недостаточно изучаются вопросы, посвященные гносеологии и футурологии жанра баллады в целом, а также внутри одного из стилистических направлений. Поэтому, несмотря на широкий круг авторов, в том числе чрезвычайно авторитетных, проблема «преемственности традиций народной баллады в вокальной балладе романтизма как самостоятельного жанрового явления в аспекте взаимодействия композитор и фольклор» так и не получила специального исследования, отдельной работы.

**Цели и задачи исследования.** Определить особенности жанра западноевропейской романтической вокальной баллады в области сюжетной драматургии, строения формы, лада, мелодии, гармонии и аккомпанемента, а также сформулировать общее универсальное определение понятия баллады – **цель** данного исследования. При этом необходимо учитывать, что баллада, сформировавшись как музыкально-поэтический жанр лиро-эпического направления в общеевропейской народной традиции, в дальнейшем существенно модифицируется в различные стилевые эпохи профессионального искусства.

Становление национальных композиторских школ эпохи романтизма характерно, прежде всего, обращением к истокам национальных традиций и адаптации их наиболее ярких признаков сообразно с эстетикой романтизма. Поэтому романтики не обошли своим вниманием эпические фольклорные произведения, в том числе и лиро-эпические, а именно балладу. Ее популярность в среде романтиков обусловлена двумя факторами. Первый – завершенность повествовательного сюжета, присутствие одновременно драматического развития действия и лиро-эпической образности. И второй – балладная традиция направлена во внутренний мир человека, освещает его индивидуальное поведение и реакции на совершающиеся события.

В диссертации вокальная романтическая баллада рассматривается в комплексном аспекте, а именно, как синтез элементов фольклорной балладной традиции, общеромантической стилистики и индивидуального творческого почерка композиторов.

**Задачи исследования** заключаются в рассмотрениижанровых признаков, установлении специфики и стилевых особенностей жанра романтической вокальной баллады, а также в раскрытии преемственности традиций западноевропейской фольклорной баллады в целом в вокальной балладе романтизма.

**Объектом исследования** является западноевропейская вокальная романтическая баллада как самостоятельное жанровое явление. Поэтому сравнениеромантических вокальных баллад Англии, Франции, Германии и Польши с фольклорной традицией соответствующих этнокультурных регионов является **предметом исследования.**

**Материалом** изучения избраны музыкально-поэтические образцы вокальных баллад, принадлежащие творчеству Р. Воан-Уильямса, М. Хеда, Г. Бантока, К. Сен-Санса, Г. Берлиоза, Э. Лало, Л. Делиба, С. Франка, А. Русселя, Э. Шоссона, А. Шабрие, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, С. Монюшко.

Решение поставленных целей и задач достигается **методом** анализа музыкального текста, систематизации и обобщения результатов анализа музыкальных образцов, а также сравнения жанровых особенностей народных и романтических вокальных баллад.

Избранная тема потребовала комплексного подхода, а именно: были использованы достижения не только современного музыковедения, но и литературоведения, фольклористики, эстетики, истории. Методологически это обосновано тем, что жанр романтической вокальной баллады нельзя рассматривать в изоляции как от традиций европейского романтизма в целом, так и от специфически трансформированной романтиками европейской фольклорной баллады. Баллада – синтетическое музыкально-поэтическое явление художественной культуры, поэтому было бы некорректно рассматривать только музыкально-интонационную сферу, оставляя особенности развития сюжета и непосредственно поэтический текст за пределами исследования. Поэтому все проанализированные образцы баллад были рассмотрены сообразно особенностям развития сюжета, общей характеристике художественных образов, строению поэтической и музыкальной строфы, а также особенностям мелоса, гармонии, аккомпанемента. На протяжении всей работы был проведен музыковедческий анализ не только романтических, но и народных баллад. В этом контексте рассмотрено свыше полутора тысяч баллад: литературных, музыкальных, народных и романтических.

**Связь работы с научными программами, планами, темами.** Диссертация выполнена в соответствии с планами научно-исследовательской работы кафедры истории музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского. Тема работы включена в перспективный тематический план научно-исследовательской работы Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского (п.8).

**Научная новизна результатов.** Впервые сформулированоцелостное универсальное понятие жанра баллады вне зависимости от аспектов времени и стиля. Определены типологические черты и сделан комплексный анализ народных баллад в музыковедческом аспекте. Выявлена жанровая специфика вокальной романтической баллады и ее преемственность с народной традицией. Сформулированы концептуальные особенности образной сферы баллад в психологическом аспекте поведенческого признака при сравнении с современными социально-моральными и морально-этическими нормами. Прослежена зависимость модификации жанра баллады от степени развития этносов.

**Практическое значение** полученных результатовопределяется использованием материалов диссертации в лекционных курсах по истории музыки, истории культуры, истории искусств, эстетики и психологии, анализу музыкальных произведений, а так же для дальнейшего исследования особенностей романтической инструментальной баллады и для изучения модификации жанра в музыкальной культуре ХХ в.

**Личный вклад соискателя** заключаетсяв решении проблемы определения имманентных признаков жанровой характеристики западноевропейской вокальной баллады, использовании музыковедческих и литературоведческих методов рассмотрения музыкально-поэтического материала народных баллад и проведении сравнительного анализа с романтической вокальной балладой.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского. Результаты и выводы объявлены автором на международных научно-практических конференциях «Христианские сюжеты и образы в художественной литературе» (Житомир, апрель 1993) та «Рідна мова запорука безсмертя нації» (Одесса, октябрь 1998).

**Публикации.** По теме исследования опубликованы четыре статьи, отдельно в соответствующих специальных изданиях.

**Структура диссертации.** Работа состоит из вступления, двух разделов с параграфами, выводов и библиографии. Объем работы – 190 страниц. Список использованной литературы – 231 наименование, 13 страниц.

**Во вступлении** произведена постановка проблемы.Проведен обзор широкого круга литературы, посвященной возникновению, развитию и общей характеристике жанра баллады как в романтической, так и в народной традициях. Сформулировано общее универсальное понятие жанра вне зависимости от его различных временных и стилевых модификаций. Прослежена история развития баллады в профессиональной литературной традиции с ХІІ ст.

**В первом разделе** «Народная вокальная баллада» рассматриваются англо-кельтская, французская, немецкая и польская народные баллады с точки зрения музыковедческого анализа. Проводится сравнение с параллельно развивающимися эпическими жанрами (героическая поэзия, исторические песни, сказки, рыцарские романы). Анализируются типологические этнокультурные черты народных баллад – по параметрам особенностей образной сферы, мотивации поведения, пространственно-временных аспектов. Выявляются основные композиционные закономерности, а именно строение формы, родственные жанровые элементы, ладовый состав и основные типы мелодического развития.

**Во втором разделе** диссертации «Романтическая вокальная баллада» рассматриваются вопросы преемственности романтической и народной традиций на примере развития жанра романтической вокальной баллады. Исследуется и обосновывается причина творческого интереса и непосредственного обращения романтиков в целом к жанру баллады. Проводится анализ вербального и музыкального материала английской, французской, немецкой и польской романтических вокальных баллад на примере творчества Р. Воан-Уильямса, М. Хеда, Г. Бантока, С. Гибса, Г. Берлиоза, С. Франка, Э. Лало, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа и С. Монюшко.

**В заключительном разделе** диссертации излагается обобщение предварительных выводов и подбивается общий итог. Определяются основные тенденции развития и модификации жанра в ХХ в. Обозначаются основные жанровые признаки, характеризующие жанр баллады независимо от времени и стиля

Наибольшие трудности при изучении западноевропейской баллады вызывает определение хронологического порога ее возникновения, так как точная датировка появления баллады на всем европейском континенте чрезвычайно условна и затруднена двумя основными причинами. Первая – невозможность точно проследить возникновение и развитие жанра баллады в наиболее древний период истории развития культуры. Вторая – недостаточно точные формулировки понятия жанра «баллада» в фольклорной традиции[[1]](#footnote-1) и в романтизме. А так же недостаточно точно сформулировано общеупотребительные определения жанра баллады. К этому следует добавить абсолютную несогласованность мнений различных европейских исследователей по поводу общеевропейской датировки возникновения жанра. [[2]](#footnote-2)

Изучение «балладной» проблемы наиболее интересно и сложно, поскольку этот жанр ведет свое происхождение с древнейших времен глобальных переселений народов и племен и тесно связано со становлением и развитием этнической и фольклорной культур. Учитывая, что каждый этнос развивается по определенным законам и временное начало движения почти у всех разное, а также, что любой жанр искусства связан с уровнем развития определенного этноса (его выработанными и благоприобретенными культурными традициями), рассмотрение гносеологии развития жанра баллады должно опираться на принцип метаистории, а именно, на исследование культурологических последствий возникновения новых этнических образований и глобальных переселений народов древности. Метаисторический метод рассмотрения истории культуры, этики и мифологии европейских народов в сравнении их с аналогичными явлениями в ориентальных культурах в данной работе служит для определения начального этапа зарождения и дальнейшего развития жанра баллады в фольклорной культуре европейского региона. [[3]](#footnote-3).

Прослеживая историческое развитие жанра у всех европейских этносов, включая и славянский ареал, следует отметить определенную закономерность возникновения и трансформации баллады на протяжении более тысячи лет. Историческая обстановка, сложившаяся во всех европейских регионах при утверждении балладно-эпических жанров в фольклорной традиции, включает в себя период становления государственности и формирования эстетики и этики рыцарства (и казачества). Подобные явления указывают на активизацию этноса, которая влечет за собой рождение нового поколения людей особого типа. Они обладают жаждой знаний, деятельности, военных подвигов, добычи, приключений, новых впечатлений и объединяются не по родовому признаку, а по личным качествам [13, с.26-27; 162 с.109; 58, с. 118; 81, с. 121, 139]. Достаточно резкое изменение поведенческого признака становится понятным при обращении к теории развития этносов – «этногенезу» [55]. Понятно, что пассионарный толчок обуславливает вышеупомянутое изменение поведенческого статуса, влечет за собой смену мировосприятия и провоцирует появление в художественной культуре балладно-эпических жанров, которые, в свою очередь, появляются в культуре этноса только при условии наличия соответствующей аудитории, упивающейся подвигами, славой и дающей материал для развития творческой фантазии[[4]](#footnote-4). При этом следует отметить, что в балладах фиксируются все нарушения общепринятых морально-этических норм, то есть нарушение традиционного поведенческого принципа, и это согласуется с новым поведенческим императивом пассионариев, нарушающих устоявшиеся традиции. Мировоззрение эпико-героических и лиро-эпических жанров, рождающихся в период акматической фазы, в том числе и баллады, прямо соответствует императивам фаз этногенеза «Надо исправить мир, ибо он плох» и «Мы хотим быть великими», принадлежащим пассионарному толчку и пассионарному подъему согласно таблице господствующих императивов, составленной Л. Гумилевым. Повторно острый интерес к балладе и балладно-эпическим жанрам возникает только в период инерционной фазы с господствующим императивом «Будь таким, как я» (в качестве идеализации прошлого) и приходится для западной Европы на ХIХ ст. [54, с. 379-380], а для восточной – на середину ХIХ и начало ХХ вв[[5]](#footnote-5). В промежутке между этими фазами баллада сохраняется и модифицируется только в фольклорной традиции, и почти полностью отсутствует в профессиональной творческой среде (за исключением французских поэтов, таких как Франсуа Вийон).

Особой проблемой является формулировка определений жанра баллады как фольклорного явления и как одного из жанров романтизма, и, наконец, общего универсального определения, применимого к любому проявлению баллады как особого жанра в вербальной культуре независимо от временного периода и культурологической сферы существования. При анализе дополнительных сравнительных характеристик жанра фольклорной баллады следует перечислить определения фольклорной баллады, сформулированные различными исследователями данного явления. Авторы энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона считают, что «Баллада существует приблизительно с XII ст. и означала у южно-романских народов небольшое лирическое стихотворение, состоящее из 3-4 строф, чаще всего 8-10-12 строф, перемежающихся с припевом (рефреном), обыкновенно имевшее содержанием любовную жалобу».[[6]](#footnote-6) [193, с. 815-816]. В. Даль определяет балладу как «Лирическое стихотворное повествование, основанное на предании» [60, с.41]. Оксфордская литературная энциклопедия считает, что первоначально баллада была предназначена для сопровождения танца и являлась простой популярной песней, выполняя функцию праздничного организованного действа. Позднее этим термином стали обозначать простейшую одухотворенную поэму, являющуюся зафиксированным пересказом популярной истории [224, с.59]. В Краткой литературной энциклопедии понятие баллада – это «наименование нескольких, весьма различных, хотя и преемственно связанных, поэтических жанров повествовательного характера» [96, с. 422]. А в издании «Українська літературна енциклопедїя» баллада – «Жанр лиро-эпической поэзии фантастического, историко-героического или социально-бытового содержания с напряженно-драматическим сюжетом, в котором явные элементы необычайного» [168, с.117]. Музыкальная энциклопедия определяет балладу как сюжетно-повествовательную песню на фантастическом, легендарно-историческом, бытовом материале, часто с авантюрным элементом; характерны краткость изложения и наличие драматической развязки [117, с.51]. «Низшей эпической песней» называют этот жанр известные исследователи В. Сиповский и М. Сперанский. Последнее определение представляет интерес, так как понятие «низшая эпическая песня» указывает на положение в ряду эпических жанров. В этом случае вырисовывается внутри эпической традиции своеобразная иерархия: героический эпос (старейший) – историческая песня (средний) – баллада (низший). Безусловно, предложенная иерархическая структура отнюдь не бесспорна. В. Сиповский также считает балладу «Бытовой низшей эпической песней» [142, с.104-105], а М. Сперанский – эпической песней с фрагментарной композицией [152, с.355]. Этого же мнения придерживается и А. Соболевский [31]. Н. Андреев причисляет балладу к повествовательным эпическим песням [6], Б. Путилов считает основной принадлежностью баллады сплав реального и вымысла с опорой на фольклорную традицию [128, с.26-27]. По мнению Д. Балашева, «Балладу можно определить как повествовательную песню драматического характера, в которой события сосредоточены вокруг индивидуальной человеческой судьбы, действие сведено к одному эпизоду, изложение кратко и стремительно, без «авторских» мнений и отступлений, иногда с символикою и чудесными явлениями» [19, с.7]. Н. Кравцов и А. Кулагина определяют баллады как «эпические сюжетные песни с семейно-бытовой тематикой, в основе которых лежит трагический конфликт» [145, с.240]. К. Горак называет балладу лиро-эпической песней с драматическим или трагическим конфликтом [207, с.15]. Такого же мнения придерживается и О. Тумилевич [164, с.7]. Н. Елина определяет балладу как лиро-эпическую песню, опирающуюся на фольклорную традицию с законченным сюжетом, строгой строфичностью и фрагментарной композицией [69].По мнению С. Черника [183, с.I] в драматичных повествованиях, называемых балладами, выражена обусловленно-моральная эпика. В ней иногда появляются лирические комментарии, нередко общий настрой повествования окрашен эмоциональными чувствами. Однако могут встречаться пограничные сочетания лирики и эпики, но они не столь значительны. Е. Кляйн определяет балладу как «Короткое эпико-поэтическое произведение диалогического склада на тему необычайного происшествия с лирической окраской и тенденцией к драматизму» [63, с. 196]. В. Чернышев скромно именует балладу «повествовательной песней» [184, с.20][[7]](#footnote-7).

В определении жанровых составляющих баллады, сформулированных ее исследователями, наиболее часто встречаются такие понятия, как лиро-эпическая песня, низшая эпическая песня, сплав реального и вымысла, законченный сюжет, а также фрагментарная композиция. Однако, сплав реального и вымысла одинаково присутствует в любом виде художественного творчества, поэтому этот признак можно считать несущественным, опору на фольклор имеют многие жанры и бытовая песня является частным случаем жанра баллады, низшая эпическая песня – указывает на положение в ряду эпических жанров;. законченный сюжет присущ не только балладам; строгая строфичность характерна для любого поэтического стиля, кроме авангардных (ХХ в.); фрагментарная композиция – частный случай формы баллады. Названные дополнительные имманентные черты понятия баллады обретают свой смысл только в сумме с основными понятиями. На основании изученного материала и обобщив все характеристики понятия такого явления как фольклорная баллада, можно сформулировать ее определение: **Баллада** – это полистилистическая индивидуальная песня в основном лиро-эпического содержания с законченным, драматически развивающимся сюжетом и свободной многовариантной композицией.

Совершенно по-другому обстоит дело с формулировкой понятия романтической баллады. Все исследователи музыкального романтизма либо ограничиваются исследованием баллады как определенной формы музыкального явления, как, например, Л. Мазель в своей работе «Исследования о Шопене» [108], либо просто не задаются целью формулировать какие-либо жанровые определения баллады. Хотя в ситуации с романтической балладой явно напрашивается формулировка двух определений, а именно вокальной и инструментальной баллад. При этом возникают некоторые сложности. Если в инструментальной балладе есть определенная программность или хотя бы намек на литературное произведение, то сформулировать определение довольно просто. Оно практически совпадает с определением романтической вокальной баллады. Но если программа отсутствует, то вся схема определения просто распадается, так как судить о характере сюжета и его драматических особенностях можно опосредованно, равно, как и о наличии сбалансированного лиро-эпического сочетания в построении повествования. При таком положении вещей любые определения очень субъективны.

На основании определенного количества различных определений жанра баллады можно предложить новую формулировку общего определения, а именно: БАЛЛАДА – это индивидуальное поэтическое, музыкальное, музыкально-поэтическое произведение лиро-эпического характера с законченным сюжетом, со свободным развитием внутри определенной конструктивной формы.

Следующей проблемой оказывается то, что большинство фольклористов рассматривают баллады как локально этнокультурное явление и не ставят перед собой задачи сравнения имманентных признаков жанра на общеевропейском уровне. Однако некоторые европейские исследователи все же систематизируют общие жанровые особенности баллады в европейском регионе. Так, например, И. Горак определяет три ареала существования балладной традиции в Европе, а именно романский, германский и славянский. В каждом из них, по его мнению, есть свои территориальные зоны. Отдельно в славянском регионе он выделяет три: 1 – западнославянскую (украинская, белорусская и словацкая); 2 – русскую и 3 – сербо-хорватскую и болгарскую [206, с.435]. Подобные разделения непоследовательны и не совсем логичны, поэтому с ними достаточно сложно согласиться.

Основываясь на истории развития культуры этносов, их литературно и музыкально-фольклорных традициях, можно предложить новый принцип разделения общеевропейской (включая и кавказский регион) баллады на следующие ареалы распространения: гото-романский, скандинаво-германский, англо-кельтский, мадьяро-балканский, славянский и кавказский. В каждом из них есть свои регионы. Так, к гото-романскому относится балладная традиция Испании, Италии и Франции.[[8]](#footnote-8) К скандинаво-германскому – баллады Дании, Швеции, Норвегии, Германии, Австрии. К англо-кельтскому региону относятся лиро-эпические традиции Британии (английской, шотландской и валлийской областей, несколько особняком стоит область Нортумберленд, культура которого включает изрядную долю скандинавского влияния)[[9]](#footnote-9). В мадьяро-балканский ареал входят баллады Венгрии, Болгарии, Румынии, Сербии и Хорватии[[10]](#footnote-10). При этом следует указать также и то, что венгерская музыкальная фольклорная традиция как наиболее устойчивый пласт этнической культуры имеет скорее малоазиатские или тюркские корни[[11]](#footnote-11). Славянский ареал существования фольклорной баллады можно условно разделить на восточную и западную части. К восточной части относятся русские, белорусские и украинские (юго-восточная часть) эпические традиции. К западной части – польские, словацкие и чешские (с поправкой на усиленное влияние немецкой фольклорной культуры). Несколько особняком стоит кавказский балладно-эпический регион. Многие музыковеды проводят аналогии кавказских музыкальных традиций с традициями испанских басков.

Однако пластом фольклорной культуры существование жанра баллады не ограничилось. Сначала фольклорные образцы баллад просто фиксируются в различных хрониках и других историко-литературных документах раннего средневековья, затем служат образцами для профессиональной литературы. Наиболее ранние авторские баллады зафиксированы литературоведами в творчестве провансальского поэта XII ст. Маркабрюна (ок. 1140 – ок.1185). Его романсы и баллады являются яркими образцами лиро-эпического жанра, получившего развитие в творчестве провансальских трубадуров[[12]](#footnote-12). На основе провансальских и итальянских традиций XIV-XV вв. баллада появляется во французской литературе. В творчестве Эсташа Дешана (1340-1406), написавшего свыше 1000 баллад, и Карла Орлеанского (1390-1465). Французская литературная баллада – это скорее лирические рассуждения авторов о жизни и окружающем мире, изложенные в повествовательной манере с изрядной примесью лирики в традиционной строфичной форме с закрепленным рефреном. Несколько в стороне стоят баллады созданные, Франсуа Вийоном (1431-?), который, в целом сохраняя общепринятую традиционную форму, вводит завершающее укороченное четырехстишие-резюме, в котором последней строкой является все тот же рефрен[[13]](#footnote-13). Незначительные изменения происходят в содержании баллад. При сохранении лиро-эпического изложения, в тексте проявляется изрядная доля довольно злой и колкой иронии. К монологу от первого лица добавляются диалогические и обобщающие черты, а именно вопросы или рекомендации к читателю и слушателю[[14]](#footnote-14).

В английской профессиональной литературе баллада впервые появляется в творчестве У. Шекспира. В его пьесах фольклорная баллада, претерпевая незначительную обработку, входила в основной текст произведения в качестве музыкально-поэтической вставки. Иногда сюжет фольклорной баллады становился основой для построения всего сюжета произведения[[15]](#footnote-15). В 31 из 37 пьес шекспировского канона использованы песни и баллады, имевшие широкое распространение в устной и печатной форме. Фольклорная баллада наряду с песней становится одним из важнейших художественных средств выражения проблематики, определяет идейную и художественную позицию Шекспира. В процессе творческой эволюции песни и баллады приобретали все возрастающую роль в изображении персонажей. И самым общим принципом использования Шекспиром баллад при создании образа было соотнесение общезначимых чувств народной песни с индивидуальностью героя.[[16]](#footnote-16) Фольклорные образцы способствовали не только раскрытию внутренних противоречий героев, многосторонности их характеров, но и их становлению и развитию. Связь баллады и шекспировского персонажа, с одной стороны, подчеркивает его индивидуальность и раскрывает самосознания героя, его внутренний мир, образ мыслей, с другой, – подчеркивает эквивалентность микрокосма героя и макрокосма.[[17]](#footnote-17)

В пьесах второго периода творчества песни и баллады приобретают жанрообразующее значение, а именно служат раскрытию отраженных в них трагических противоречий действительности. Посредством введения конкретной фольклорной баллады определенного содержания в драматическое действие или в характеристику персонажа Шекспир добивался, в качестве авторского намека, прочтения зрителем скрытого смысла, заключенного в драматической ситуации, эмоционально-смыслового подтекста сцены как драматического или трагического, так и гротескного аспекта.

В период позднего Ренессанса в Англии произошел подлинный расцвет народно-бытовой культуры, особенно ярко представленной «елизаветинской балладой» («Elisabethan ballady»). С середины XVI в. баллада получает широкое распространение во всех слоях английского общества. По мнению В. Конен [91], она, не имея ничего общего с салонной аристократической культурой, предвосхищала будущую куплетную песню постренессансной эпохи[[18]](#footnote-18). Расцвет и особая популярность елизаветинской баллады повлекли за собой возникновение новой разновидности такого, уже сложившегося и традиционного жанра, как музыкальная драма. Спектакли в комедийном духе, характерные для третьего сословия эпохи Ренессанса, ставились в уличных представлениях на ярмарках и в балаганах. Они сопровождались музыкой, основанной на мотивах популярных баллад. Эти народные оперы вошли в жизнь под общим названием «дроллс»[[19]](#footnote-19). А так как основным музыкальным материалом в них были английские фольклорные баллады, то такие спектакли и получили название «Балладная опера». Первым профессиональным произведением этого жанра была «Опера нищих» Дж. Гея, которая не сходила со сцены практически два столетия[[20]](#footnote-20). Балладной опере было чуждо сквозное музыкальное развитие и образная целостность. Она воспроизводила театральную пьесу со вставными номерами, при которых ту или иную балладу можно было добавить, выпустить, заменить и ничего особо не было заметно зрителю. Она отвергла все достижения европейской профессиональной композиторской школы (ее создатели депрофессионализировали музыку) и допускала только народную балладу в качестве музыкального сопровождения [[21]](#footnote-21).

Интерес к балладно-эпической традиции эпохи Ренессанса возникает и в испанской литературе. А именно в творчестве Луиса де Гонгора-и-Арготе (1561-1627). Его баллады стоят на середине пути между традицией трубадуров и раннего романтизма. Поэт в основном сохраняет традиционно итало-провансальскую форму многострочной строфы с закрепленным рефреном, но иногда возникает и сквозная форма повествования, позволяющая усилить накал человеческих страстей. Его баллады обладают завершенным лиро-эпическим сюжетом с законченным действием[[22]](#footnote-22). Конец ХVIII в. приносит полное изменение мировосприятия, и, как следствие этого, появляется новое направление в европейском искусстве – романтизм, затронувший, прежде всего, вербальные виды европейского искусства. Выдвижение лозунга индивидуальности творческого почерка вновь повлекло за собой обращение поэтов и композиторов к фольклорным источникам в поисках неповторимых национальных черт. Поэты обрабатывали фольклорные произведения или использовали для своих произведений их сюжеты. В этой связи стоит упомянуть особую популярность жанра фольклорной баллады в творчестве романтиков практически всех европейских регионов. «Жанр фольклорной баллады идеально подходил романтикам, как по форме строения, так и по эмоциональной коммуникативности лирико-драматического характера» [25, с. 147]. Жанр баллады в литературе романтизма появился незадолго до начала XIX в. и на протяжении столетия достиг своего расцвета и высшей популярности, обусловленной его полифункциональностью. Баллада могла удовлетворить интерес основной массы читателей к своему национально-историческому прошлому. Поэтому мифологические и фантастические элементы, коренящиеся в национальном сознании и содержащиеся в фольклорных балладах, в свою очередь вполне соответствовали стремлению поэтов-романтиков ко всему необычному, загадочному (иногда даже мистическому)[[23]](#footnote-23)

Одним из первых европейских поэтов-романтиков, адаптировавших жанр фольклорной баллады к литературным особенностям романтизма, оказался шотландский поэт Р. Бернс. Его баллады по своему характеру образов оказались близки сентиментализму и лирике. Поэт превращает обобщенных, с позиции локального менталитета, героев фольклорных баллад в идеальных героев, соответствующих представлениям романтизма.[[24]](#footnote-24) В целом к жанру баллады обращались такие известнейшие поэты Европы, как Дж. Байрон, Р. Стивенсон, Р. Киплинг, Г. Бюргер, Й. Гете, Ф. Шиллер, Л. Уланд, Г. Гейне, Н. Ленау, В. Гюго, П. Мериме, Ш. Петефи, А. Мицкевич и др.

В русской литературе баллада поначалу не выделялась как самостоятельный жанр. Она была стилистически связана с жанрами сказочно – богатырской поэмы («Громвал» Г. Каменева), сентиментальной повестью, с былью («Карикатура» И. Дмитриева), сказкой, новеллой, песней, романсом. Среди русских поэтов ХIX в. к данному жанру обращались Н. Карамзин, П. Катенин, В. Жуковский, К. Рылеев, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Кольцов, А. Толстой, И. Тургенев, А. Фет, А. Майков, А. Апухтин, К. Бальмонт и др. Н. Карамзин, одним из первых, открыл различные возможности для развития жанра баллад и создал новый тип, представляющий собой синтез национально-исторического сюжета и «чувствительных», с трагическим концом событий с присутствием «ужасов» или фантастики[[25]](#footnote-25). Однако только В. Жуковский, обращаясь к жанру западноевропейской романтической баллады, придает ей черты своеобразия, свойственные славянской думе или балладе. Он наполняет свои баллады истинно русскими образами дьячков, попов, собирался превратить беркелейскую старуху в киевскую старушку, однако в дальнейшем отказался от своего замысла. В. Жуковский стремился пользоваться аллитерационными приемами, подчеркивая песенность балладного стиха.

Среди поэтов, раздвинувших за ним границы жанра, выделяются А. Фет и А. Толстой. [[26]](#footnote-26)

Баллада, естественно, не ограничивает свое существование только профессиональной литературной средой периода романтизма, но и органически вливается в музыкальную сферу. Одними из первых обратились к жару баллады, как к камерно-вокальному произведению немецкие композиторы-романтики И. Цумштег, Г. Маршнер, К. Леве. Но подлинного расцвета она достигла в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана и др. Следует отметить, что традиции музыкальной романтической баллады Австрии и Германии не прерываются на протяжении всего Х1Х века и продолжаются в ХХ[[27]](#footnote-27). И если в первой половине ХIХ в. грандиозной фигурой в мире музыкальной баллады является Ф. Шуберт, то во второй половине века жанр музыкальной баллады представлен единичными, но очень весомыми произведениями Ф. Листа и Й. Брамса. На рубеже ХIХ и ХХ вв. как будто происходит возрождение жанра, который возвращается к своим народным истокам и одновременно поднимается на качественно новый уровень. Именно тогда в этой области выдвигаются новые имена. Прежде всего, это Г. Вольф, Р. Штраус, Г. Малер, М. Регер. На протяжении ХIХ и в первой половине ХХ в. вокальная баллада широко представлена также и в творчестве французских композиторов. Таких как Г. Берлиоз, С. Франк, К. Сен-Сенс, Э. Лало, Л. Делиб и их младшие современники Э. Шоссон, Э. Шабрие и А. Руссель.

Однако из этой общеевропейской системы[[28]](#footnote-28) выбивается музыкальная культура Англии[[29]](#footnote-29).

Волна фольклорного движения, связанная с именем C. Шарпа, стала импульсом к созданию профессиональной композиторской школы, которая, в свою очередь, проходила практически все стадии, свойственные любой национальной композиторской школе, а именно от цитирования фольклорного материала к насыщению индивидуального стиля ритмо-интонационными оборотами и структурными элементами фольклора [86][[30]](#footnote-30). Сформировавшаяся накануне ХХ в викторианская баллада оказалась совершенно особым явлением[[31]](#footnote-31). Это были легкие для исполнения, маленькие песни, сентиментальные, игривые, чуть религиозные, но не драматические, а, скорее ностальгические. [85, c.128]. К жанру вокальной баллады обращались Р. Воан-Уильямс, Г. Гибс, П. Уорлак, М. Хед,

Польская романтическая вокальная баллада представлена в творчестве С. Монюшко. К сожалению, такой поэт баллады, как Ф.Шопен, вокальных образцов этого жанра не оставил.

Композиторские школы России и Украины на протяжении указанного периода так же, как и вся Европа, испытывают огромное влияние, прежде всего, немецкого романтизма[[32]](#footnote-32), затем традиций славянских фольклорных баллад[[33]](#footnote-33) и сказочных образов. Образы в балладах украинских композиторов испытали одновременно влияние, как фольклорной традиции, так и романтической эстетики европейского и опосредованно русского искусства. Среди русских и украинских композиторов, обращавшихся к балладе, можно назвать А. Рубинштейна, А. Бородина, А. Даргомыжского, В. Калинникова, Н. Лысенко, Вс. Рыбальченко, С. Людкевича, Я. Степового и др[[34]](#footnote-34).

На протяжении всего XIX в. баллада проникает в оперу. Впервые появившись в опере «Белая дама» Ф. Буальдье, она начала триумфальное шествие по операм самых различных направлений: «Осада Коринфа» Дж. Россини, «Ромео и Джульетта» и «Фауст» Ш. Гуно, «Бал-маскарад», «Риголетто», «Сила судьбы» Дж. Верди. «Летучий голандец» Р. Вагнера. Среди русских опер, содержащих балладу, можно назвать «Аскольдову могилу», «Пана Твардовского», «Вадима» А. Верстовского, «Руслана и Людмилу» М. Глинки, «Вильяма Ратклифа» Ц. Кюи, «Рогнеду» А. Серова, «Пиковую даму» П.Чайковского и др.

Вокальная баллада постепенно передавала пальму первенства инструментальной[[35]](#footnote-35). Инструментальная романтическая баллада в подавляющем большинстве, в отличие от вокальной, не содержит в себе наличия «программы» и законченного драматического сюжета[[36]](#footnote-36). В своих балладах композиторы-романтики сочетают различные принципы развития и структурирования, а именно вариантность, вариационность, рондальность, трехчастность с элементами сонатности. В качестве одного из принципов развития тематизма они применяют трансформацию образного содержания тем.

Всплеск модифицированной балладной традиции на качественно новом уровне возникает в европейской культуре в конце ХIХ – начале ХХ века и на протяжении всего следующего ХХ в. проявляется в поэтической сфере, а также успешно синтезируется практически со всеми жанрами вокальной и инструментальной музыки. И, что наиболее интересно, органично входит во взаимодействие с таким сложным жанром, как опера и ее современные модификации. Такие явления ярко свидетельствуют об универсальности и «непотопляемости» баллады.

1. **ВЫВОДЫ**

На протяжении всей своей истории баллада, модифицируясь, выполняла воспитательно-этическую функцию, ибо константной проблемой, которую затрагивает данный жанр, является соотношение человека и социума. Поэтому самой главной особенностью баллад, независимо от региона, этнической принадлежности, фольклорного или профессионального происхождения оказывается непосредственное воздействие на слушателя. При этом для фольклорной традиции это не психологическое давление, не поучение, подобное морализующей притче, а, скорее, просто констатация типичного поведения среднего человека в экстремальной ситуации (естественно, с поправкой на временной период). Для профессионально-композиторских, а именно романтических, баллад воздействие на слушательскую аудиторию призвано вызвать резкий всплеск эмоций, равносильный психологическому потрясению, способствовать формированию у слушателей определенных логических моральных выводов и поведения. При этом, как и в фольклорной традиции, так и в романтической балладе, такое воздействие не предполагает навязчивости, авторитарного поучения и морализирования.

На основании обзора всей истории развития жанра баллады можно с уверенностью утверждать, что она оказалась тем синтетическим жанром музыкально-поэтического искусства, в котором в наибольшей мере (по сравнению с другими) проявляется единство словесного текста и музыки.

В процессе исследования баллад, основанном на пристальном изучении имманентных жанровых признаков, константных на протяжении длительного временного периода вне зависимости от стилевых модификаций, полностью подтверждается, гипотетически сформулированное во Введении диссертации, универсальное определение баллады. А именно: **баллада –** это индивидуальное поэтическое, музыкально-поэтическое произведение лиро-эпического характера с законченным сюжетом и свободным развитием внутри нерегламентированной, но жесткой формы.

При сравнении жанра баллады с другими эпическими жанрами оказывается, что фольклорная баллада посвящена обязательно одному событию драматического характера с трагическим завершением, тогда как другие эпические жанры полисобытийны. Кульминация драматизма чаще всего приходится в балладе на окончание, реже на третью четверть повествования, тогда как в других эпических жанрах область кульминации совершенно не регламентирована. Так, например, в балладе и сказке имеются некоторые функциональные отличия в использовании родственной образности, которая может доходить до фантастики. Но в сказке фантастика – неотъемлемая часть драматического действия, фантастический мир неотделим от реального, а в балладе же фантастика используется как элемент особо интенсивного нагнетания конфликта. Причем его разрешение может вообще снять элементы фантастики. В балладе фантастика используется, прежде всего, в качестве символа или аллегории (сплетающиеся деревья – символ вечной жизни, превращение героя в различные существа – символ многоликости, изменчивости собственного «я» героя). При этом следует упомянуть, что фантастика фольклорных баллад только служит усилению драматического действия и отнюдь не становится решающей силой, довлеющей над действиями героя. Некоторые сюжеты перекочевывают из баллады в сказку и, наоборот. Кроме того, в балладах и сказках часто встречаются сходные сюжеты и образы. Баллады, в том числе и фантастические, так как они намного моложе эпоса, в отличие от него, не возвеличивают своих героев. Балладный герой, в отличие от сказочного и эпического, практически всегда свободен в выборе.

При изучении балладных сюжетов, независимо от территории их распространения, особый интерес представляют параметры времени и пространства, в которых разворачиваются все события. Эти универсальные философско-эстетические понятия, сформированные каждой этнической культурой в отдельности, и связанные между собой в общеевропейской ментальной традиции, образуют своего рода общую «сетку координат», при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующего в их сознании. Действительно, в корректировке своего поведения человек руководствуется «моделью мира», складывающейся в обществе, к которому он принадлежит, и с помощью составляющих ее категорий отбирает импульсы и впечатления, идущие от внешнего мира, и преобразовывает их в данные своего внутреннего опыта. Время и пространство, по мнению многих искусствоведов и философов, определяют параметры существования мира и основополагающие формы человеческого опыта, ибо человек не рождается с так называемым «чувством времени», его временные и пространственные понятия всегда определяются той культурой и обстановкой, к которой он принадлежит.

Не изменение, а повторение являлось определяющим моментом в реформировании человеческого сознания и поведения. Единичное, никогда прежде не случавшееся не имело для них самостоятельной ценности – подлинную реальность могли получить лишь акты, освященные традицией, регулярно повторяющиеся. Архаическое общество отрицало индивидуальность и новаторское поведение. Нормой и даже доблестью было вести себя, как все, как поступали люди испокон веков. Только такое традиционное поведение имело моральную силу. Поэтому жизнь человека в традиционном обществе представляла собой постоянное повторение поступков, ранее совершенных другими. Неизбежно вырабатывается эталон, первообраз поведения, который приписывается первым людям, божеству, «культурному герою». Повторение людьми поступков, восходящих к небесному, божественному прототипу, связывает их сюжетом, придает реальность им и их поведению. Вся деятельность людей – производственная и общественная, а также семейная и интимная жизнь – получает смысл и санкцию постольку, поскольку участвует в сакральном, следующем в «начале времен» установленному ритуалу [70, с.8]. Деятельность героев фольклорных баллад всегда тесно связана с национальным менталитетом.

Эпическое повествование от факта к факту, от действия к действию развертывается в каждый отдельный момент времени как лирическое настроение, как драматический диалог. Поэтому самой неизменной частью фольклорной баллады все же остается ее форма. Неразрывная связь музыкального и поэтического текстов фольклорных баллад определила особенности ее музыкальной структуры. Она всегда подчиняется построению поэтической строфы, тем самым являя собой ранний прообраз классического музыкального периода.

Построение мелодии внутри балладного периода в общеевропейской фольклорной традиции также часто отражает смысловую структуру стиха. Предложения и фразы музыкального периода совпадают с законченными предложениями и фразами поэтической речи. Диалог – один из излюбленных приемов в балладе – всегда находит отражение в музыке в виде двух предложений классического периода, одино из которых заканчивается половинным, другое – совершенным кадансом. Музыкальные кадансы соответствуют рифмам. Часто в балладной мелодии отражена и более глубокая зависимость музыки от поэзии, а именно группировка мотивов внутри музыкальной фразы, которая соответствует сюжетной последовательности в вербальном тексте. Балладной мелодии присущи черты танцевальной музыки, в частности остинатное проведение какой-либо одной ритмо-интонационной формулы. Всем строфам баллады соответствует та же мелодия, но это не противоречит внутренней связи текста и музыки по той причине, что развитие поэтической формы баллады, как правило, выполняет принцип музыкального варьирования. Музыковеды – фольклористы называют этот прием «увеличенным повторением» или «родственной последовательностью».

При сравнении фольклорных баллад всех западных регионов оказывается, что они, прежде всего, моделируют события и реакцию на них с позиций этических правил и норм поведения человека в соответствии с эпохой, этнической принадлежностью героев и личными переживаниями исполнителя.

Романтические же баллады опираются на совершенно иные морально-этические принципы. Обычно композиторы помещают своих, не обобщенных как в фольклорной балладе, а идеальных героев не в экстремально-моральные, а в экстремально-событийные условия, рассчитывая на действия в состоянии аффекта. Авторы романтических баллад, прежде всего, стремятся отразить в музыке контрастные сферы образов и нестандартное человеческое поведение.

Характерный для баллады синтез эпических, лирических и драматических элементов отвечал стремлению романтиков (по мнению Ф.Шлегеля [103, с.56]) создать «универсальную поэзию». Баллада явилась универсальным жанром, предоставляющим возможности для поиска новых выразительных средств поэтического языка, что проявилось в обращении к фольклорным лингвистическим формам и в очищении литературно-поэтических оборотов от напыщенных слов и фраз. Романтикам импонировало и то, что в центре народной баллады оказывается не событие, не исторический эпизод, а человеческая личность, действующая на фоне этих событий. Однако событийный фон баллад не нейтрален, а насыщен национальным колоритом и всегда узнаваем. При этом фантастика романтических баллад, так же как и в фольклорных, служит для усиления драматизма. И фантастические герои иногда становятся основными действующими лицами баллад (например, в балладах Г. Вольфа).

В целом в романтической западноевропейской балладе существуют две тенденции развития. Первая – подражание фольклорным образцам, а именно: приближенный к фольклору сюжет, строгая строфичность, предельная простота музыкального материала. Эта тенденция появляется дважды – в момент становления жанра и второй раз – в его поздний период (конец XIX – начало ХХ в.). К позднему периоду можно отнести английскую романтическую балладу (в силу известных причин, запаздывания в формировании национальной композиторской школы) и поздний период французской романтической баллады. Вторая тенденция развития романтических баллад сказывается в стремлении композиторов максимально адаптировать жанр к романтическому стилю – как по форме, так и по содержанию. К этому направлению собственно и относится подавляющая часть французских романтических баллад, часть раннеромантичсеких и все позднеромантические немецкие.

Однако в западноевропейской романтической традиции существует также синтез этих двух названных тенденций, наиболее ярко проявляющийся в раннеромантической немецкой традиции и польской, представленной творчеством С. Монюшко. Здесь одинаково присутствуют как простые строфичные баллады, так и сложносоставные баллады поэмного плана.

Английская профессиональная композиторская баллада опирается скорее на фольклорные традиции, даже в некотором смысле их упрощая, с точки зрения строения сюжета, характеристики образов, ладового и мелодического разнообразия внутрижанровых особенностей. На форму этих баллад большее влияние оказывает фольклорная строфичная композиция, нежели классические сюитные и трехчастные формы. В отношении гармонического языка в английских балладах велико влияние классических общеевропейских традиций с элементами излюбленных романтических тональных соотношений между элементами формы. С точки зрения драматического развертывания действия и трактовки образов происходит синтез фольклорной трактовки балладного героя и романтической эстетики и мировоззрения личности.

Французская романтическая баллада раннего периода тяготеет к типично «романтическим» сюжетам, их драматургическому развитию и ярко выраженной театральности образов. Форма обычно – развернутая трехчастность, рондальность при сохранении строфичного деления. Баллады же более позднего периода больше приблизились к фольклорной традиции, лишились изрядной части драматизма, обратились к глубинным личностным переживаниям героев, вызывающим непосредственное сопереживание слушателей и исполнителей, став, скорее, констатацией и наблюдением, чем поучением и сопереживанием. Французские баллады познеромантического периода значительно упростились как по форме изложения (сохраняя строфичную основу), так и по интонационно-мелодическому содержанию, однако внутриладовые отношения, наоборот, усложнились, основываясь на достижениях позднеромантической гармонии в целом.

Немецкая романтическая баллада на раннем этапе своего существования (в начале ХIХ в.) по характеру сюжетов, строению образов и драматургическому развитию действия, особенностям формы и музыкальному языку, в подавляющем большинстве, приближена к общенемецкой фольклорной традиции. Однако в дальнейшем она значительно удаляется от фольклорных истоков в сторону общеевропейских романтических тенденций (немецких, в частности), пока, наконец Г. Вольф не свел воедино и не обобщил практически все музыкально-эстетические «слои» австро-германской музыки конца ХIХ в. Его творческий почерк обнаруживает синтез шубертовского психологического драматизма, своими корнями уходящего в народное творчество, «тристановского» романтического томления с «вотановским» самоанализом, а также бетховенской позитивной героикой и эмоциональным «флорестановским» порывом в сочетании с «эвзебиевской» мечтательностью и т.д. При этом стиль композитора отнюдь не эклектичен, а обладает большой самобытностью. Композитор одновременно подводит итог сделанному до него и открывает новые пути развития песенно-балладного жанра, при этом характерной чертой его творчества является постоянное расширение историко-стилевых связей на основе «синтезированного стиля». Именно по этому пути пойдет «балладный поиск» немецких и австрийских композиторов ХХ в.

Польская романтическая баллада по своим принципам особенностей выбора сюжетов, трактовки балладных образов, строению формы и мелодики мало чем отличается от немецкой и, отчасти, французской романтической баллады начала ХIХ в., и в творчестве С. Монюшко одинаково присутствуют простые строфичные баллады, наделенные незатейливой мелодией и простыми ладо-гармоническими связями и сложно-составные баллады-поэмы, включающие в себя практически все достижения музыкального языка современного ему периода романтизма.

В целом следует отметить, что строфичное деление формы так или иначе присутствует во всех романтических вокальных балладах. Что обусловлено, прежде всего, особенностями строения стихотворного текста. Однако простая строфичность в значительной мере проявляется в начале формирования романтического стиля и, соответственно, романтической баллады. На первом этапе они были построены на драматичном, скорее трагическом сюжетном материале, что отражалось и в особенностях мелодического языка.

Ближе к середине ХIХ ст., и на всем его дальнейшем протяжении баллада, наоборот, усложняется, все более адаптируясь к романтическому стилю – как по форме, так и по содержанию. И, прежде всего, балладный герой этого периода становится все более «романтическим». На первый план выдвигаются личные переживания героев, изложенные в виде монолога-жалобы. Это не сами события, а их индивидуализированные комментарии. Правда, наряду с ними сохраняются и традиционные балладные сюжеты и образная трактовка. А вот форма баллад предельно усложняется и становится просто «профессиональной». Это и трехчастная репризная форма, и трехчастная репризная с эпизодом вместо разработки, и рондальная, и сквозного развития, и вариантно-вариационная и т.д. При этом повествование превращается в огромное лиро-эпическое полотно, полное человеческих страстей и эмоций.

Гармонический язык романтических баллад совершенно не отличается от общей специфики романтической гармонии, тогда как мелодический материал интонационно почти совпадает с фольклорной традицией, при более свободном музыкальном развитии.

Огромную роль на протяжении всего развития романтической вокальной баллады играет ее аккомпанемент. Именно в нем заложена основная драматическая поддержка происходящих событий. С его помощью создается определенная эмоциональная атмосфера, воздействующая на слушателя. В ней сосредотачиваются все авторские комментарии, намеки, ассоциации.

В начале ХХ века в романтической балладе происходит возврат к простоте. Она упрощается как сюжетно, так по выразительным средствам, это скорее отголоски былых переживаний.

Необходимо упомянуть, что баллада на определенном этапе своего развития перестает нуждаться в прямом стихотворном тексте и появляется новый вид баллад – инструментальная романтическая баллада. Она в отличие от вокальной не содержит в себе законченного драматического сюжета, предопределяющего наличие программы. Композиторы не выписывают программы перед произведениями, редко на них ссылаются и неточно придерживаются. В своих балладах они сочетают различные принципы развития и структурирования – вариантность, вариационность, рондальность, трехчастность с элементами сонатности. В качестве ведущего принципа развития тематизма они применяют трансформацию образного содержания тем. Балладная мелодика инструментальных баллад строится на общебалладных принципах фольклорной и вокальной романтической баллад.

Но самый широкий спектр существования баллады и ее модификации происходит в литературе ХХ ст. Особенный интерес в этой связи представляют литературные баллады в творчестве Ф.Г. Лорки, Б. Брехта и целой плеяды поэтов «серебряного века», таких, как В. Иванов, К. Бальмонт, И. Бунин, В. Брюсов, А. Блок, С. Городецкий, В. Хлебников, Н. Гумилев, И. Северянин и другие поэты. Профессиональная литературная баллада ХХ века, в отличие от фольклорной и романтической, опирается на ничем особо не примечательного, но индивидуализированного героя. При этом, если фольклорная баллада ставит своего героя в экстремально-этические условия, романтическая – в экстремально-событийные, то баллада ХХ в. – в индивидуализированные. Изменяется герой – изменяется ситуация. Фантастика в балладе ХХ в. выполняет функцию создания общего эмоционального тонуса повествования или атмосферы таинственности вокруг одного из героев. Заметим также, что самым неизменным в литературой балладе является строфичная форма, одинаково характерная, как для фольклорной, так и для романтической и современной баллады.

На протяжении ХХ ст. баллада синтезируется практически со всеми основными жанрами профессиональной музыки, создавая такие новые жанровые модификации, как соната-баллада (А. Метнер), симфония-баллада (Н. Мясковский № 22 1941 г.), различные варианты кантаты-баллады или оратории-баллады (например, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» для сопрано, тенора, хора и оркестра С. Прокофьева; «Кондор» баллада для баса и оркестра (1917 г.) Л. Шапорина; две баллады для голоса и оркестра (1921 г.), «Баллада о Родине» для баса и оркестра (1961 г.) А. Хачатуряна и многие другие). Но иногда балладные модификации порождают новые синтетические жанры, такие, как, например опера-баллада С. Слонимского «Мария Стюарт». То, что автор избирает столь оригинальный жанр, обусловлено его обращением к сюжету из истории Шотландии. Автор удачно синтезирует и модифицирует стилистические и жанровые черты елизаветинского драматического театра, англо-кельтского фольклора и средства современного музыкального языка. В опере С. Слонимского присутствует основной принцип балладной культуры – моделирование психологической ситуации, которая сочетается с сопереживаниями и выводами автора. Вся опера в целом напоминает балладу[[37]](#footnote-37) – фрагментарность, сквозное интонационное развитие, свойственное балладной мелодической вариантности. При этом четкая номерная система, с закругленно-замкнутым строением сближает ее с эпической традицией. В итоге создается насыщенная многообразием жизненных проявлений и в целом концептуально эпическая историческая картина, показанная во всем своем многообразии и изменчивости моментов бытия.

Шествие баллады по музыкальной культуре ХХ века иногда совершенно неожиданно. Она появляется в бродвейских шоу, в опере «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (песенка Спортинг Лайфа), зонг- и рок-операх К. Вайля и Э. Уэббера и многих других в качестве одного из песенных жанров, входящих в состав оперной структуры[[38]](#footnote-38).

В художественном пласте полупрофессионального искусства ХХ в. жанр баллады занял одно из почетных мест. В США традиция проявилась как в виде баллады менестрельного театра, так и ведущего жанра в стиле кантри-энд-вестерн и джазовой баллады. Балладные мелодии европейского происхождения дополняются афро-американским колоритом, выраженным посредством усложнения ритма, синкопирования особого рода, изменения характера метрической пульсации, «остинатной» последовательностью кратких пентатонических мотивов, нисходящего движения мелодии, применения пентатонических и гексатонических ладов, блюзовой системы интонирования, заключающегося в нарушении полутоновой европейской темперации, требующей определенной стилевой системы исполнения.

Два наиболее популярных композитора менестрельного театра Д.Эммет и С. Фостер положили начало двум основным направлениям дальнейшего развития жанра менестрельной баллады. Д. Эммет, опираясь на эстетику американской эстрады, поддержал и развил демократический характер балладного жанра, который в дальнейшем воплотился в джазовой культуре, образовав новый стилистический вид – джазовую балладу, затем балладу «соул» [[39]](#footnote-39). Достаточно часто джазовые музыканты ХХ в. заимствуют баллады, написанные в виде сентиментальной песни из популярной музыки, имеющей 32-тактовую куплетную структуру, и используют ее в качестве основы для импровизации. Темп исполнения всегда умеренный или медленный [89, 90, 141].

В конце 50-х начале 60-х годов в американской и англо-европейской культуре возникает совершенное иное, но отнюдь не менее интересное направление – рок [179, 141]. И, естественно, здесь также не обошлось без вмешательства жанра баллады. Собственно рок-баллада – это продукт стилистического синтеза англо-кельтского фольклора с афро-американской традицией[[40]](#footnote-40) (баллады «Битлз», «Роллинг стоунз», «Пинк флойд» и т.д.). Окончательное формирование особенностей жанра рок-баллады произошло в творчестве «Битлз». Все остальные модификации в основном являются либо производными от баллад «Битлз» либо написаны под их влиянием[[41]](#footnote-41).

Англо-американская традиция рок-баллады оказала огромное влияние на развитие аналогичной советской традиции. На протяжении истории русской рок-баллады появляются такие группы, как: «Машина времени», «Аквариум», «Секрет», «Кино», «Алиса», «Наутилус попмпилиус» и др. Авторы, работающие с этими группами, такие, как А. Макаревич, В. Цой, Б. Гребенщиков и др., активно используют жанр баллады в своем творчестве.

Еще одно направление в истории баллады – баллады бардов – возникает в отечественной культуре середины ХХ ст.[[42]](#footnote-42) (например, в творчестве В. Высоцкого, Ю. Визбора, Б. Окуджавы, А. Никитина, Ю. Кима и др).

Джазовая и рок-баллада, а также баллада русских бардов по трактовке образа героя, моделированию ситуации практически идентичны фольклорным балладам. Ничем не примечательные люди сохраняют свою индивидуальность, несмотря ни на что. Трактовка образа героя и его поведение совпадают с фольклорными традициями. Факт почти полного совпадения трактовки героя и ситуации фольклорных и современных балладных традиций безусловен[[43]](#footnote-43).

Коммуникативность современных балладных жанров выходит на уровень суперэтноса, а в некоторых случаях носит даже межсоциумный характер. На основании этого можно утверждать, что баллада является универсально-поэтическим жанром, как в отношении содержания, так и по коммуникативности.

На протяжении всей своей истории баллада как жанр музыкально-поэтического искусства постоянно активно взаимодействовала с различными стилями и направлениями мировой музыкальной и поэтической культуры, органично вписываясь в различные стили. Изменялось все – музыкальный материал, принцип поэтического изложения, форма и т.д., но всегда оставался константным лиро-эпический характер, законченный сюжет, моделирование событий и реакция на них героя. На протяжении веков в балладный жанр привносилась новая стилистика, он синтезировался с жанрами, казалось бы, невероятно от него далекими (как опера), попал в ориентальные культуры. Но продолжает до сих пор оставаться самим собой, его невозможно спутать ни с каким другим жанром.

Жанр баллады универсален по причине широкой коммуникативности и лирико-драматической сюжетики, не теряющей своей актуальности никогда. Поэтому популярность баллады, независимо от эпохи, будет постоянно возрождаться.

1. **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**
2. А танец легко плывет по поляне //Датские народные баллады/ Пер. Б. Потаповой. – М.: Дет. Л., 1974. – 279 с.
3. Алексеев М.П. Народные баллады Англии и Шотландии //История английской литературы. – М.;Л., 1943. – Т.1, вып.1 – 499 с.
4. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи ХVIII-ХIХ вв.. – М.: Наука, 1982. – 863 с.
5. Ангелов Б. Литературные статьи. – София, 1960. – 358 с.
6. Андреев М.П. Русская баллада. – М.:, 1936 – 157 с.
7. Андреев Н.П. Комментарии (Народные русские сказки А.Н. Афанасьева). – М., 1863. – Т.1 – 388 с.
8. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М. Высш. Шк., 1975. – 431 с.
9. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. – М.: Искусство, 1965. – 328 с.
10. Антонович В., Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. – С.Пб., 1874-1875. – Т.1-2.
11. Арановкий М. Романтизм и русская музыка XIX в. //Вопросы теории и эстетики музыки.– М.; Л., 1965. – Вып.4. – с. 68-71
12. Аренский А. Романсы для сопрано. – М.; Лейпциг., Изд. Юргенсона, 1896. – 25 с.
13. Арнаудов М. Психология литературного творчества. – М., 1970. – 654 с.
14. Арриан. Поход Александра /Пер. М.Е.Сергеенко. – М.;Л., 1962. – 270 с.
15. Арсеньев И. От Карла Великого до Реформации. – М., 1909. – Т.1.– 215 с.
16. Асафьев Б. Избранные труды. Т.3. – М.: Изд-во АН СССР, 1952, – 333 с.
17. Афанасьев А.Н. Живая вода и вещее слово. – М.: Сов. Россия, 1988. – 508 с.
18. Балади кохання та дошлюбні взаємини. – К.: Наук. думка, 1987. – 517 с.
19. Балашев Д.М. История развития жанра русской баллады. – Петрозаводск, Карел. кн. изд-во, 1966. – 97 с.
20. Балашев Д.М. Народные баллады. – М.; Л., 1963. – 186 с.
21. Берлиоз Г. Мемуары: /Пер. с фр./ Авт. Вступ. А. А. Хохловкина; Прим. В.И. Александровой и Е.Ф.Бронфин. 2-е изд. – М.: Музыка, 1967. – 813 с.
22. Берлиоз Г. Избранные статьи. – М.: 1956, – 406 с.
23. Блок А. О романтизме. //Собр. соч. в 8 т. – М.;Л., 1962. – Т. 6. – 413 с.
24. Бородин А. Романсы и песни. – М.: Музыка, 1956. – 67 с.
25. Брюсов В. Французские лирики XIX в. //Полн.собр. соч. – С.-Петербург, 1909, – Т.21. – 296 с.
26. Бэлза И. Литература романтизма и музыка. // Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка. //Очерки. – М., 1985. – 254 с.
27. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – М.: Госмузиздат, – Т.1, 1954. – 336 с.
28. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – М.: госмозиздад, – Т.3, 1972 – 235 с.
29. Васина-Гросман В. Романтическая песня ХIХ в. – М.: Музыка, 1966. – 406 с.
30. Васина-Гросман В. Русский классический романс ХIХ в. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 352 с.
31. Вебер Г. Всеобщая история. – Москва, 1893. – Т.3-5. – 519 с.
32. Великорусские народные песни /Изданы проф. А.И. Соболевским. – СПБ, 1895. – 147 с.
33. Воды Клайда: Англ. и шотланд. народные баллады и песни /Пер. И. Ивановского. – Л.: Лениздат, 1987. – 206 с.
34. Воздушный корабль //Литературные баллады /Пер. А.Г. Мурик, А.В. Парина. – М.: Правда, 1986. – 476 с.
35. Воздушный корабль: Рус. лит. баллада / Сост. В.И. Коровина. – М.: Дет. лит., 1984. – 254 с.
36. Вокальные произведения английских композиторов ХХ века: Для голоса в сопровождении фортепиано. /Сост. А. Ерохин. – М.: Музыка, 1979. – 207 с.
37. Вольф Г. Избранные песни:Тетрадь 1. для голоса с фортепиано. – М.: Музыка, 1970. – 56 с.
38. Вульфиус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа»: К пробл. романтизма и реализма в музыке ХХ в. – М.: Музыка, 1970. – 72 с.
39. Вульфиус П. Франц Шуберт: Очерк жизни и творчества. /Под ред. Е.М.:Орловой/. – М.: Музыка, 1983. – 447 с.
40. Вульфиус П.А. Гуго Вольф: (К столетию со дня рождения) //Вульфиус П.А. Статьи. Воспоминания, Публицистика – М.: Музыка, 1980, – 110 с.
41. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. Гельдерлин, Шлеермахер. – М.: Наука, 1989. – 160 с.
42. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. Фр. Шлегель, Новалис. – М.: Наука, 1978. – 288 с.
43. Гаврилова Л.В. Некоторые черты композиционной драматургии советской оперы 70-х годов: На примере «Марии Стюарт» Слонимского //Выразительные средства музыки. – Красноярск.: Изд. Красноярс. ун-та, 1988. – С. 35-75
44. Гегель Г.Ф. Эстетика. – М., 1968. – Т.1. – 435 с.
45. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь //Пер. с нем. и прим. Ю. Хохлова. – 2-е доп. рус. изд. – М.: Музыка, 1969. – 450с.
46. Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений: В 8 т. – Спб., 1896-1899
47. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1968 – 315с.
48. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979 – 290 с.
49. Гриця С.И. Мелос украинской народной эпики: Автореф. диссертации д-ра искусствоведения. – К., 1981. – 42 с.
50. Гриця С.И. Украинская песенная эпика. – М.: Сов. композитор, 1990. – 360 с.
51. Грубер Р. История музыкальной культуры. – М.: Муз. изд-во, 1959. – Т.1, ч.2. – 500 c.
52. Грубер Р. История музыкальной культуры. – М.: Муз. изд-во, 1959. – Т.2, ч.2. – 489 c.
53. Гугнин А. Немецкая народная баллада: Эскиз ее истории и поэтики: Вступ. Ст. //Deutsche Volksballaden. – M.: Raduga, 1980. – С.3-28.
54. Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая степь. – М.: Мысль, 1989. – 383 с.
55. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало. – М.: Ин. ДИ-ДИК, 1997. – 544 с.
56. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: ВИНИТИ, 1989. – 499 с.
57. Гумилев Л.Н. Этнос и категория времени // Доклады Географического общества СССР. Вып. 5. – Л., 1970. – С. 57-89.
58. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972 – 318 с.
59. Гуревич А.Я. Походы викингов. – М.: Наука, 1966 – 315 с.
60. Гюго В. Собрание сочинений: В 15-ти томах. Т.14. – М.: 1956. – 400 с.
61. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1. – М., 1981. – 699 с.
62. Даргомыжский А. Романсы и песни для голоса с фортепиано. Ч.1. – М.: Музыка, 1970. – 170 с.
63. Дей О.I.Українська народна балада. – К.: Наук. думка, 1986 – 312 с.
64. Дей О.І. Співанки-хроніки як жанр народної поезії. //Розквіт економіки й культури Радянської Буковини: Матеріали конф. 1967 р. – Львів, 1969. – С.112-116.
65. Древнеанглийская поэзия /Сост.: О.А. Смерницкая, В.Г. Тихомиров. – М.: Наука, 1982 – 320 с.
66. Древние германцы: Сборник документов. – М.: 1937. – 400 с.
67. Друскин М. К полемике о романтизме. // Избранное. – М.: 1917. – С. 54-78.
68. Друцька Н. Монюшко С.: Життя та творчість. – К.: Муз. Україна, 1969 – 180 с.
69. Думи. – К.: Мистецтво, 1969. – 190 с.
70. Елина Н.Г. Развитие англо-шотландской баллады //Маршак С.Я. Английские и шотландские баллады. – М.: Наука, 1973. – С. 3-49.
71. Жирмунский В.М. Английская народная баллада //Северные записки. – С.-Петербург.: Просвещение, 1916. – Октябрь – С. 30-37.
72. Жирмунский В.М.: Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера: Вступ. ст. // Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. – М.: Иностранная литература, 1960. – С. 3-51.
73. Житомирский Д. В. Р. Шуман: Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
74. Иванов К.А. Трубадуры, труверы и минезингеры. – 2-е изд.– Пг., 1915 – 340 с.
75. Избранные романсы французских композиторов XIX века: Для сопрано и фортепиано. – М.: Музыка, 1966. – 260 с.
76. История Норвегии. – М.: Наука, 1980. – 412 с.
77. История французской литературы. Т.1. /Под ред. В.М. Жирмунского. – М.;Л., Изд-во АН СССР, 1946. – 560 с.
78. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3 – М.: Искусство, 1967. – 476 с.
79. Каландадзе Г. Грузинская народная баллада. – Тбилиси, 1965. – 97 с.
80. Калинников Вас. Романс для среднего голоса в сопровождении фортепиано. – М.;Л., Музика, 1952. – 8 с.
81. Карасинская Н. Мицкевич и Монюшко. //Избранные статьи польских музыковедов: Сб.2. – М., 1959. – С. 15-31.
82. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства: Пер. с ит./ Вступ.ст. В.И.Уколовой; Общ.ред.В.И.Уколовой и Л.А.Котельниковой. – М.: Прогресс, 1987 – 315 с.
83. Кирдан Б.П. Украинский народный эпос. – М.: Наука, 1965. – 218 с.
84. Киселевский С. Монюшко С. Музыкальное созвездие: Сб.– PWM. – М., 1972 – С. 38-45.
85. Климовицкий А. Оперное творчество О.С. Слонимского //Современный музыкальный театр. – Л., 1985. – С. 214-234.
86. Ковнацкая Л. Английская музыка ХХ в. – М.: Советский композитор, 1986. – 334 с.
87. Ковнацкая Л. Из истории английской фольклористики //Сов. Музыка.– 1971. – № 7
88. Ковнацкая Л. Народные элементы вокальной мелодики Бриттена //Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1972. – Т.1. – С. 24-59.
89. Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта //Вопросы музыкальной формы.– М.: 1972. – Вып. 2. – С. 45-68.
90. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984. – 290 с.
91. Конен В. Легенда и правда о джазе //Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975. – С. 43-80.
92. Конен В. Пути американской музыки. – М.: Музыка, 1965. – 280 с.
93. Конен В. Рождение джаза.– М.: Сов. композитор, 1984. – 267 с.
94. Коннен В. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1968. – 250 с.
95. Коннов В. Песни Гуго Вольфа //Вопросы истории, теории, методики. – М.: Музыка, 1988. – С. 48-71.
96. Кравцов Н.И. Славянская народная баллада. – М., 1964. – 225 с.
97. Краткая литературная энциклопедия /Гл. р. А.А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – т.1.– 400 с.
98. Краткий словарь по эстетике /Под ред. М.Ф. Овсянникова, В.А. Разумного. – М.: Политиздат, 1963. – 380 с.
99. Кремлев Ю.А. Камиль Сен-Санс.– М.: Сов. Композитор, 1970. – 328 с.
100. Кудруна: Литературные памятники.– М.: АН СССР, 1984 – 314 с.
101. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. – М.: 1975. – 317 с.
102. Ла-Барт Ф. де Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Т.1. Романтическая поэтика Франции. – Киев. 1986. – 415 с.
103. Литературные манифесты западноевропейских романтиков /Собр. текстов и вступ. ст. А.С. Дмитриева. – М.: Изд. МГУ, 1980. – 400 с.
104. Лобанов М. Гуго Вольф. Краткий очерк жизни и творчества.:Попул. Моногр.– М.: Музыка, 1989. – 93 с.
105. Луначарский А.В. В мире музыки. – М., 1971. – 150 с.
106. Лисенко М. Музика до “Кобзаря”. Пов. зібр. Тв. Ч.5. Романси та пісні. – К.: Муз. Україна, 1976. – 340 с.
107. Людкевич С. Вокальные произведения для голоса в сопровождении фортепиано. – М.: Советский композитор, 1975. – 98 с.
108. Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка // Людкевич С. Дослідження і статті. – К., 1976. – С. 54-80.
109. Мазель Л. Исследование о Шопене. – М.: Сов. композитор, 1971. – 214 с.
110. Майер Э.Г. Интонации немецкой народной песни: Избр. ст. музыковедов ГДР: Сб./ Сост. Н. Нотович. – М., 1960. – С. 21-40.
111. Мифологический словарь /Под ред. Е. М. Мелетинского. – М.: Сов. Энцикл., 1991. –415 с.
112. Младшая Эдда /Изд. подгот. О.А. Смирницкая, М.:И. Стеблин-Каменский. – Л., 1970. – 450 с.
113. Монюшко С. Избранные песни.– М.: Музыка, 1977. – 37 с.
114. Монюшко С. Избранные романсы на слова А. Мицкевича: Для голоса в сопровождении фортепиано. – М.: Музыка, 1986. – 56 с.
115. Морозов М.:М. Шекспир. – М., 1956. – 300 с.
116. Мощанская О.Л. Народно-поэтическое творчество Англии средних веков. – М.: МОПИ, 1986. – 450 с.
117. Музыка ХХ века: Очерки. Ч.2. 1917-1945. Кн.5Б. – М.: Музыка, 1987. – 319 с.
118. Музыкальная энциклопедия /Под. ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Сов. Энцикл., 1973.
119. Музыкальная эстетика Германии ХIХ в. Т.1 /Сост.: Ал. В. Михайлова, В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1981. – 340 с.
120. Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша – М., 1991. – 671 с.
121. Народнi балади Закарпаття. – Львiв, 1966. – 284 с.
122. Панкратова В. Баллада. М.: Муз издат, 1963.–46 с.
123. Пельтцер А.А. Английские и шотландские баллады по сборнику Чайльда. //Зап. Харько. ун-та. 1900. – № 1.– с.1-85; № 4.– с.89-152.
124. Первомайський Л.С. Твори: В 7 т. – т.5 Балади народів світу. – К.: Дніпро, 1986. – 400 с.
125. Песни, собранные Киреевским П.В. Вып. 5.– М., 1863
126. Песнь о Нибелунгах. – Л.: Наука, 1972. – 300 с.
127. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М., 1976. – 250 с.
128. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика ХVIII-ХIХ в. – М., 1965. – 290 с.
129. Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада.– М.; Л.: Наука, 1965. – 200 с.
130. Рибальченко Вс. Вокальні твори для баса в супроводі фортепіано на слова Г. Сковороди і Т. Шевченка. – К.: Музична Україна, 1974. – 60 с.
131. Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен: Для голоса с фортепиано. – М.: Музыка, 1977. – 160 с.
132. Рогожина Н. Сезар Франк. – М.: Сов. композитор, 1969.– 266 с.
133. Романсы и песни французских композиторов XIX –ХХ вв. /Сост. А. Ерохин. – М., 1966. – 150 с.
134. Рубинштейн А. Баллада. Д. Столыпин. Два великана. для баса в сопровождении фортепиано. – М.: Музика, 1978. – 15 с.
135. Рудзинский В. Монюшко. /Авториз. пер. с пол. Е. Бессоловой; Под редакцией О. Лефтовой. – М.: Музгиз, 1960. – 283 с.
136. Русская баллада /Предисл., ред. и примечания В. И. Чернышева. – М.: Сов. писатель, 1936. – 80 с.
137. Русская баллада /Предисл., ред. и примечания. В.И. Чернышева, Авт. вступ. ст. Н.П. Андреева. – М.: Советский писатель, 1936. – 150 с.
138. Русские народные баллады /Сост. Д. М.: Балашев. –М.: Современник, 1983. – 180 с.
139. Русские народные песни, напетые Анной Aндреевной Cтепановой /Запись и нотация И. И. Земцовского. – М.: Сов. композитор, 1975. – 60 с.
140. Салавей Л.М. Белорусская народная баллада. – Минск, 1978. –130 с.
141. Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Караджича. – М.: Худ. Литература, 1987. – 370 с.
142. Симоненко В. Лексикон джаза. – К.: Муз. Україна, 1981. – 90 с.
143. Сиповский В.В. История русской словестности. Ч.1, вып.1., 6-е изд. – Спб., 1912
144. Сказки народов мира. Т.IV Сказки Европы – М., 1988. – 450 с.
145. Скотт В. Собрание сочинений. Т. 19. – М., 1989. – 300 с.
146. Славянский фольклор: Тексты /Сост. Н. И. Кравцов, А. В. Кулагина. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 390 с.
147. Словник античної міфології /Укл.: І.Я. Козовик , О.Д. Пономарьов. – К.: Наукова думка, 1989. – 600 с.
148. Слонимский С. Мария Стюарт: Клавир.– М.: Сов. композитор, 1989.– 510 с.
149. Смирнов Ю.И. Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. –М., 1988. – 270 с.
150. Смирнов Ю.И. Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции.М.:: 1974
151. Соллертинский И.И. Берлиоз. – М.: Музгиз, 1962. – 159 с.
152. Сохор А. Бородин А.П. – М.: Музыка, 1965. – 367 с.
153. Сперанский М.:Н. Русская устная словесность.– М., 1917
154. Старшая Эдда: Древнеисландские песни о богах и героях /Пер. А.И. Корсуна. – М.;Л., 1963. – 350 с.
155. Стеблин-Каменский М.:И. Старшая Эдда. //Старшая Эдда: Древнеисландские песни о богах и героях. – М.;Л., 1963 . – С. 3-70.
156. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. – М.: Просвещение, 1975. – 280 с.
157. Степанова Е.И. Английская народная песня и баллада как источник шекспировского творчества //Философские науки. – М.: Высшая школа, 1968. – № 3. – С. 34-46.
158. Степанова Е.И. О драматургической функции английской народной песни и баллады в творчестве Шекспира //Вест. МГУ. Сер. Филология.– М., 1971.– №2
159. Степовий Я. Зібрання творів: у 3 т. Т.2 Солоспіви та вокальні ансамблі. – К.: Музична Україна, 1965. – 450 с.
160. Сто русских народных песен: (Материалы студ. фольклор. экспедиций) /Под общ. Ред. Ф.В. Соколова.– Л.: Музыка, 1970. – 130 с.
161. Стругалина Э. Гармоническое строение куплетно-вариационной формы в песнях Шуберта //Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. тр.– Т. 44. – М., 1979 – с. 151-170.
162. Сънки изъ невиделица. – Софія, 1936. – 180 с.
163. Тацит К. О происхождении германцев и местоположении Германии: Соч. в 2 т. – Л., 1969. – Т. 1. – 250 с.
164. Теодор-Валенси Берлиоз: Пер. с фр. /Послесловие Б.В. Левика. – М.: Молодая гвардия, 1969. – 336 с
165. Тумилевич О.Ф. Народная баллада и сказка. – Саратов.: Изд. саратовского ун-та, 1972.– 169 с.
166. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. – М.: Советский композитор, 1975. – 470 с.
167. Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. – Л.: Музгиз, 1963. – 120 с.
168. Украинские народные думы //Изд. под. ред. Б.П. Кирдана. – М., 1972. – 280 с.
169. Українська літературна енциклопедія. Т.1 – К., 1988. – 400 с.
170. Українські народні пісні в записах Осипа і Федора Бодянських.– К.: Музична Україна, 1978. – 100 с.
171. Українські народні казки. – К.: Ірпінь, 1996. – 656 с.
172. Шуберт Ф. Баллады на слова Ф. Шиллера и И. В. Гете: Для голоса в сопровождении фортепиано /Сост., ред. и предисл. Ю.Хохлова. – М.: Музыка, 1984. – 215с.
173. Федоров Е. Рок в нескольких лицах. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 270 с.
174. Филенко Г.П. Руссель А. //Французская музыка первой половины ХХ века. – Л., 1983. – С. 157-174.
175. Фольклорні записи Марка Вовчка і Опанаса Марковича. – К.: Музична Україна, 1983. – 117 с.
176. Фостер С. Избранные песни. – М.: Музгиз, 1956. – 47 с.
177. Франк С. Романсы для голоса в сопровождении фортепиано /Сост. Е. Ямпольский; Рус. текст С. Гинзберг.– М.: Гос. Муз. Изд., 1961. – 79 с.
178. Французская музыка второй половины ХIХ в. – М.: Искусство, 1938 – 120 с.
179. Французская музыка первой половины ХХ в. – Л.: 1983. – 230 с.
180. Харкинс В. Эпические и лирические элементы в славянской балладе //IХ международный съезд славистов. Резюме докл. и письм. Сообщ.– М., 1983.
181. Хижняк И. Парадоксы рок-музыки., К.: Молодь, 1989. – 170 с.
182. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. – М., 1960. – 300 с.
183. Хохлов Ю. Ф. Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. – М.: Сов. композитор, 1978. – 252 с.
184. Хохловкина А.А. Берлиоз. – М.: Музгиз, 1960. – 547с.
185. Черник С. Вступление и анализ материала. //Polska epika ludowa. – Wroclaw, 1958. – 380 с.
186. Чернышев В.И. Русская баллада. /вступ. ст. М.:П.Андреева. – M., 1935. – 250 с.
187. Чудесный рог: Нар. баллады: Сборник. – М., 1985. – 430 с.
188. Широкова И.С. Культура древних кельтов. – Л., 1983. – 310 с.
189. Шуберт Ф. Гете – песни: Для голоса с фортепиано. – М.: Музгиз, 1934. – 148 с.
190. Шуберт Ф.26 романсов для голоса с фортепиано / Под. ред. И. Рубинштейна. – М.: Изд-во Юргенсона, 1896
191. Шуман Р. Собрание сочинений. Т. 2 Романсы и песни. – Leipyig: Edition Peters, 1992. – 500 с.
192. Щербаков Асгард и ваны //Дорогами тысячелетий. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 35-68.
193. Эйхенбаум Б.М.: Мелодия русского лирического стиха. – Пг., 1922. – 158 с.
194. Энциклопедический словарь /Под ред. И.Е. Андреевкого. Т.2а. – С.Петербург, 1891. – 290 с.
195. Эолова арфа: Антология баллады /Сост., авт. предисл. и коммент. А.А.Гугнина. – М.: Высш. шк., 1989. – 671 с.
196. Эстетика : Словарь /Под ред. А.А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 387 с.
197. Bohländer C., Holler K.-H. Jazz führer. – Leipzig., Edition Peters, 1979. – 560 р.
198. Brednich R.W. Der Plan eineseuropäischen Balladentypenindex. //Zb.kongr. SUFI. – Celje, 1965. – s.363-368.
199. Der Zupfgegenhonsl: Herausgegeben von Auswahl der vorzüglicheren deutschen volkslieden nach Wolf und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutern. – Leipzig, 1893 – 1894. – 400 s.
200. Deutschbein M. Das Wesen des Romantischen. – Gothen, 1921. – 350 s.
201. Deutsche Volksballaden. – M.: Raduga, 1980. – 480 s.
202. Cassirer E. Philoslphie der symbolischen Formen. Teil 2. – Berlin, 1925. – 369 s.
203. Harrison Doss E.S. The Unity of play and song in Shakespeare //"Shakespeare Newsletter". – London, 1954. – v.9, N 1. – 407 p.
204. Epochen der Musikgeschichte in Eixeldarstellungen: Mit einem Vorwart von Friedrich Blume. – München.: Bärenreiter - Verlag Kassel, 1974. – 500 s.
205. Erk-Böhme. Deutsch Liederhat Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Wiese aus der vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert. – Leipzig, 1894. – 432 s.
206. Handbuch des Volksliedes. – Bd.1:Die Gattungen des Volksliedes /Hrsg.von R.W.Brednich u.a. – München, 1973. – 674 s.
207. Horák J. Interetniké látky v slovenských baladach. //Cěskosl. Hrědnášky pro VI Mezinar. sjezd slavistu. – Praha, 1968. – s. 38-62.
208. Horák J. Slovenske lůdove baladý. – Bratislava, 1956. – 480 s.
209. Jagiello J. Polska ballada ludowa. – Wroclaw;Warsawa;Krakow, 1975. – 497 s.
210. Jourian M. Histoire du Romantisme en franse. – Paris, 1927. – 384 p.
211. Kennedy Ch. The earliest English poetry. – London, 1943. – 297 p.
212. Kleiner J. Ballada (b): Materialy do slownika Rodzajaw Literackich /Zagadnienia Rodzajow Literackich. T.1. – Lodz, 1958. – s. 45-47
213. Laws G.M. The British literary ballad.– London: Fmsterdam, 1972. – 583 p.
214. Lissa Z. Szymanovski und die Romantik // Lissa Z. Zoltan Kodäly octogenario sacrum. – Budapest, 1962. – s.112-134.
215. Lud. Jego zwycaje, sposób, życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, musyka i tańce /Prezedstawił Oskar Kolberg. – Warszawa: druk. J.Jaworskiego, 1857
216. Mickiewicz A. Dziela. – Warzawa, 1955. T.5 – 295 s.
217. Polska epika ludowa. – Wroclaw, 1958. – 365 s.
218. Reuter.H.H. Einleitung //Mörike E. Werke und Briefe in zwei Banden. Bd1. – Berlin, 1976. – 3-29/
219. Ro'pu'li pava, ro'puli, magyar nepballadak e's balladas dalok /a bevezeto, a valagota's e's a jegyzetek Ganadi Im., Wargyas L. – Budapest, 1954. – 465 p.
220. Sharp C.J. English folk song from the Southern Appalachians. – London, 1954. – 400 p.
221. Sharp C.J. English folk song: Some conclusions. – London, 1907. – 383 p.
222. Sharp C.J. English folk song. – London, 1965. – 320 p.
223. Sharp C.J. Nursery songs from the Appalachian mountains. – London; Novello, 1921. – Ser. 1-2
224. Shippey T. Old English verse. – London, 1972. – 209 p.
225. The Oxford Companion to Englich Literature /Compiled and edited by Sir Paul Harvey.– Oxford, 1960.
226. The Penguin Book of Folk Ballads of the English-Speaking World /Ed.by A.B.Friedmann. – London: Penguin Books, 1977. – 504 p.
227. Wiora W. Das deutsche Lied: Yur Geschichte und Aeshetik einer musikalischen Gattung. – Zürich: Wolfenbütel, 1971. – 314 s.
228. Wolf H. Gedichte von Eduard Mörike für eine singstimme und klavier. – Band 2: Ausgabe für hone stimme – Eigentum des verlegers – Abffchrungsrecht vorbehal. – Leipyig: Peters, 1983. – 75 s.
229. Wolf H. Gedichte von J. von Eichendorff für eine singstimme und klavier. – Band 2: Original – ausgabe. Eigentum des verlegers – Abffchrungsrecht vorbehal.– Leipyig: Peters, 1980. – 114 s.
230. Yalbwachs M. La memoire collective et le temps //Cahiers internationaul de sociologie, vol.II. – Paris, 1947. – p. 58-93
231. Young K. Music's great Days in the Spas and Waterplaces. – Glasgow, 1968. – 307 p.
232. Zgorzelski Cz. Duma poprzedniczka ballady. – Torůn, 1949. – 58 s.

1. Известный исследователь французского фольклора Ж. Тьерсо [165], например, в своей классификации такое определение, как «баллада», просто не употребляет, хотя песни лиро-эпического содержания, по сути, явно являющиеся балладами, во Франции достаточно распространены от Ла–Манша до Корсики. [↑](#footnote-ref-1)
2. Например, авторы «Музыкальной Энциклопедии» относят время и место появления и развития жанра баллады в фольклорной и полупрофессиональной среде Прованса к XII-XI вв. (тем самым, ограничивая его существование узкими временными и территориальными рамками)[117]. Авторы «Истории Норвегии»[75] определяют время возникновения баллады приблизительно 800 г. н. э. Исследователи русского фольклора (М. Сперанский [152], В. Сиповский [142], Д. Балашев [18], и др.) относят его к IX – XIII вв., а польские исследователи (Я. Ягело [208], С. Черник [183]) – к XI-XII или XII – XIV вв. Еще больший интерес представляет гипотеза литературоведа А. Гугниной [194], которая, ссылаясь на свидетельства К. Тацита о комплексе эпических традиций германцев, указывает новую дату возникновения жанра фольклорной баллады у франко-германских племен – начало нашей эры и конец первого тысячелетия нашей эры как дату, относящуюся к профессиональной литературной балладе. [↑](#footnote-ref-2)
3. Термин, предложен Вл. Щербаковым [191] в работах, посвященных истории древнепарфянского государства и влиянию его культуры на развитие скандинавской мифологии и эпики. Следует упомянуть также, что писатель и философ начала ХХ в. Д. Андреев использует термин с аналогичным названием в своей работе «Роза мира», вкладывая в него совершенно иной смысл. В качестве указания на зарождение совершенно новой этики в Европе раннего средневековья, оказавшей влияние на развитие и распространение эпических жанров, в том числе и баллады, могут быть привлечены научные труды Л. Гумилева и А. Гуревича, а также монография Ф. Кардини «История средневекового рыцарства». [↑](#footnote-ref-3)
4. Период формирования эпико-героической и балладной фольклорной традиции у германцев совпадает со временем возникновения и существования общественной группы, для которой по этико-сакральным соображениям личная доблесть дороже жизни. Примером служит поэзия скальдов. [↑](#footnote-ref-4)
5. Следует отметить, что литературная баллада появляется в указанном регионе в начале ХХ ст., в области же музыкальной культуры интерес к жанру баллады проявляется только к середине и второй половине века, а балладность как средство выражения в конце ХХ – начале ХХ в. [↑](#footnote-ref-5)
6. Однако в той же статье упоминается, что слово баллада получило в Англии своеобразное значение и стало применяться преимущественно к лирико-эпическим стихотворениям особого рода. [↑](#footnote-ref-6)
7. При этом автор не согласен, как явствует из разделов его книги, с трактовкой баллады как лиро-эпической песни. Но сам свое несогласие он не оговаривает. [↑](#footnote-ref-7)
8. В ней в свою очередь несколько особняком стоит балладная традиция Прованса. [↑](#footnote-ref-8)
9. Эпическая фольклорная традиция Ирландии так же несколько обособлена, ибо сохранила взаимосвязь со скандинавской, несмотря на многовековое влияние английской культуры и замену староскандинавского диалекта на английский язык. [↑](#footnote-ref-9)
10. В силу историко-культурологических причин является самым сложным из всех, так как далеко не все перечисленные культурологические регионы принадлежат к однородной этнической группе, а именно: в регионе наблюдается одновременное проживание угро-славянского, тюрко-славянского, дако-романского и славянского этносов при дополнительном влиянии греко-византийской и турецкой культур, в частности турецкой музыкальной культуры, при сохранении сюжетных связей с общеславянской традицией. [↑](#footnote-ref-10)
11. Синтез праславянских сюжетов с небольшими вкраплениями проблем, связанных со славяно-турецкими взаимоотношениями, и совершенно неевропейской музыкальной традиции (отсутствие четко выраженной музыкальной строфы, полная импровизационность ритма и мелоса, опирающяяся на тюркскую музыкальную культуру) характерен также и для болгарских и хорватских фольклорных баллад. Сербские баллады тяготеют к общеславянской эпической традиции (в частности к словацкой). [↑](#footnote-ref-11)
12. Они обладают законченным лирико-повествовательным сюжетом, строгой строфичной формой, ритмической танцевальностью, наличием короткого рефрена. [↑](#footnote-ref-12)
13. Следует отметить, что традиционное количество строк в балладных строфах Вийона колеблется от 7 до 9 с добавлением строки-рефрена. [↑](#footnote-ref-13)
14. Как в балладах «О дамах прошлых лет» и «Прекрасная кабатчица к девицам», изложение мнений автора от лица всех окружающих с употреблением местоимения «мы», как в «Балладе истин на изнанку». [↑](#footnote-ref-14)
15. Один из исследователей творчества Шекспира М. Морозов пишет: «Именно в английской народной балладе зарождается тот трагический драматизм действия, который так типичен для творчества Шекспира и его современников [114, с.69]. [↑](#footnote-ref-15)
16. Так как чувства героя фольклорной песни не индивидуализированы, она несет в себе родовое, коллективное начало. [↑](#footnote-ref-16)
17. Поскольку герой, изображаемый Шекспиром, личность эмансипированная, но не эгоистическая. [↑](#footnote-ref-17)
18. «Простейшее гомофонное письмо; мелодическая яркость; равномерно членящееся периодическое построение, повторяющее структуру поэтической строфы; лаконичные ритмы явно танцевального происхождения – все это придавало английской ренессансной балладе исключительную доступность, ибо с давних времен при господстве сложнейшего многоголосия в профессиональном искусстве эти черты упорно сохранялись в народно-бытовой музыке Англии» [92, с.50]. [↑](#footnote-ref-18)
19. Слово, производное от английского droll – смешной [↑](#footnote-ref-19)
20. С 20-х годов XVIII ст. до 20-х г. XX в. К слову, следует добавить, что в 1948 г. Б. Бриттен сделал еще одну редакцию этого шедевра, и он удерживается в репертуаре театров до сих пор. [↑](#footnote-ref-20)
21. В ней происходило последовательное и принципиальное снижение стиля по сравнению с высокой литературой и драмой в сторону сатиры, пародии, карикатуры и буффонады. Текст писался либо на злобу дня, либо согласно сюжету данной оперы. [↑](#footnote-ref-21)
22. Темой может быть как древнегреческий миф об Алкеоне, который каждый день переплывал морской залив, чтобы встретиться с возлюбленной, так и события современные или недалекого прошлого. [↑](#footnote-ref-22)
23. Особо следует отметить, что присущая кельтам аллитерационная техника эпического стиха также нашла свое отражение в поэзии английских романтиков. [↑](#footnote-ref-23)
24. В английской романтической балладе ХIX в. образуется ряд сюжетных направлений, связанных с обращениями к истории государства (В. Скотт), мистическими и фантастическими событиями средневековой тематики (Р. Саути), сюжетами из обыденной деревенской хроники (У. Вордстворт), для которых образцами для подражания являются характер сюжетного развития и форма фольклорных баллад. Реже усложняется образная сфера за счет введения образов, не свойственных народной поэзии. Как, например, в творчестве У. Блейка. [↑](#footnote-ref-24)
25. Наряду с ними в русской литературной балладе существовала также разновидность бытового сюжета, в основу которого входил реальный, но неординарный случай. [↑](#footnote-ref-25)
26. Фет строит балладу в лирическом ключе, основываясь на переживаниях героев, поэтому сюжет следует скорее чувствам, а не логике. Толстой же усиливает эпическое начало, создавая героические характеры. Кроме того, он в содружестве с братьями Жемчужниковыми («Козьма Прутков») создает новый тип – сатирическую балладу. [↑](#footnote-ref-26)
27. Известный исследователь австро-германской романтической культуры В. Виора, изучая теорию и историю немецкой романтической песни, вводит применительно к ней понятие центробежных и центростремительных тенденций в развитии жанра. При этом жанровым центром оказывается строфическая песня, особенно характерная как для фольклорной традиции в целом, так и для жанра баллады в частности. Периферийные явления при этом обогащают песню сквозными приемами композиции, свойственными иным жанрам музыкального творчества [226]. [↑](#footnote-ref-27)
28. Оказавшей влияние на восточноевропейский регион, а именно на русскую и украинскую композиторские школы. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ввиду перерыва, произошедшего по культурно-историческим причинам, в профессиональной композиторской школе баллада как жанр профессионального музыкального искусства появляется в конце ХVIII в. и еще раз только в начале ХХ. [↑](#footnote-ref-29)
30. Музыка Англии резко выпала из общего ряда национального искусства примерно с последней трети Х до середины ХХ вв. На рубеже ХХ – ХХ веков английская композиторская школа решала для себя важнейшие проблемы на уровне музыкальной технологии и эстетики. Период становления любой композиторской школы характерен, прежде всего, обращением к фольклорным традициям. [↑](#footnote-ref-30)
31. Она не имеет ничего общего ни с пением трубадуров, ни с балладами ХVII-ХVIII вв. Не годятся также и любые сравнения с балладами Й. Брамса, Ф. Листа, Ф. Шуберта. [↑](#footnote-ref-31)
32. Сюжеты баллад русских композиторов написаны под влиянием европейского романтизма (король встречает в лесу невесту стрелка и предлагает ей стать королевой; менестрель посмел влюбиться в принцессу; царевна заманивает пловцов в море). [↑](#footnote-ref-32)
33. Змей прилетает к молодой вдове и принимает облик человека. Такое взаимодействие со змеем в качестве любовного партнера очень характерно для восточнославянской эпической культуры самых древних слоев и т.д. [↑](#footnote-ref-33)
34. В русской музыкальной культуре баллада одновременно проникает и в оперное творчество (под влиянием зарубежного оперного искусства) и в салонный романс (под влиянием фольклорной баллады, ставшей популярной в среде городской культуры). В русской камерно-вокальной музыке жанр баллады встречается в творчестве М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, М. Мусоргского, А. Верстовского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, А .Аренского и др. [↑](#footnote-ref-34)
35. И тут доминирует проблема, что же все-таки считать балладой: инструментальное произведение, носящее это название как, например, баллады Ф. Шопена, Й. Брамса, Э. Грига, С. Франка и др., вокальное произведение лирико-драматического содержания с завершенным сюжетом, идентичным по своему развитию фольклорной традиции, или способ изложения и развития музыкальной мысли, так называемую балладность. На такой вопрос довольно сложно ответить однозначно. [↑](#footnote-ref-35)
36. При этом композиторы не выписывают программы перед произведениями, не всегда точно их придерживаются и редко на них ссылаются. [↑](#footnote-ref-36)
37. Непосредственно жанр именно баллады появляется в опере всего в двух интермедиях второго действия и только у одного героя – Босуэла. [↑](#footnote-ref-37)
38.  [↑](#footnote-ref-38)
39. как одну из разновидностей джаз-рока. [↑](#footnote-ref-39)
40. Синтез рок-н-ролла и блюза, а также его разновидности – ритм-энд-блюза. [↑](#footnote-ref-40)
41.  [↑](#footnote-ref-41)
42.  [↑](#footnote-ref-42)
43. Единственное отличие современного героя от фольклорного состоит в том, что современный герой действует с позиции свободных этических норм, не выходящих за рамки общепринятых, тогда как фольклорный герой, руководствуясь личностными эмоциями, обязательно нарушает эти самые общепринятые морально-этические нормы [↑](#footnote-ref-43)