

REFERENCES

1. Belza I. Istoricheskie sudby romantizma i muzyka : ocherki / I. Belza. – M. : Muzyka, 1985. – 200 s.
2. Zenkin K. O smyisloobrazuyushey roli zhanra v mire Shopena. Refleksiya vremeni kak suschnost shopenovskih ballad / K. Zenkin // Nauchnyiy vestnik moskovskoy konservatorii. – 2010. – №3. – S. 71–83.
3. Kogan G. Voprosy pianizma : Izbrannye statii / G. Kogan. – M. : Sov. komp., 1968. — 460 s.
4. Kokoreva L. Ot Shopena k Debussy / L. Kokoreva // Muzyikalnaya akademiya. – 2012. – №3. – S. 156–162.
5. Kremlev Yu. Friderik Shopen. Ocherk zhizni i tvorchestva / Yu. Kremlev. – M. : Muzyka, 1971. – 609 s.
6. Ruchevskaya E. Funktsii muzyikalnoy temy / E. Ruchevskaya. – L. : Muzyka, 1977. – 160 s.
7. Solovtsov A. A. Friderik Shopen. Zhizn i tvorchestvo / A. A. Solovtsov. – M. : Muzgiz, 1960. – 466 s.
8. Tomashevskiy M. Shopen: Chelovek, tvorchestvo, rezonans / M. Tomashevskiy; perevod s polskogo L. Akopyana i E. Yanus. – M. : Muzyka, 2011. – 840 s.
9. Hovat R. Debussy i fortepiano / R. Hovat // Muzyikalnaya akademiya. – 2012. – №3. – S. 166–170.
10. Shopen F. Preljudii. Dlya fortepiano [Notyi] / Red. I. Paderevskogo i dr. – Izd. 4-e / F. Shopen. – Varshava – Krakov : Polskoe muzyikalnoe izdatelstvo, [b. g.]. – 86 s.

УДК : 78.071.1: 786.2 (439)

Олеся Пупина

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ПИАНИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА В ОБРАЗНОЙ ПАЛИТРЕ ВТОРОЙ БАЛЛАДЫ Ф. ЛИСТА

Пупина О. А. Композиционно-драматургические и пианистические средства в образной палитре Второй баллады Ф. Листа. Вторая баллада Ф. Листа относится к зрелому (веймарскому) периоду его творчества. В сфере фортепианной музыки кристаллизация стиля венгерского романтика проявляется в единстве композиторских и исполнительских интересов. Яркость образов, широко используемый

прием антитезы, множественность пианистических приемов способны привлечь внимание самого взыскательного пианиста. Не менее существенным фактором, определяющим зрелость данного сочинения, выступает искусная композиторская работа. Выявленные в статье сквозные музыкальные идеи и их образные метаморфозы, свидетельствующие о применении принципа монотематизма, обеспечивают динамичное, целенаправленное развитие авторской мысли. Вместе с тем, процессуальность музыкальной формы уравнивается ее архитектурной стройностью, что придает сочинению целостность и завершенность. Обилие пианистических приемов одновременно служит реализации образного замысла и средством раскрытия исполнительского мастерства. Тем самым достигается единство композиторских и виртуозных намерений автора.

Ключевые слова: Ф. Лист, баллада, картинность, сонатность, жанровость, монотематизм, поэмность, пианизм, композиция.

Пупина О. О. Композиційно-драматургічні та піаністичні засоби в образній палітрі Другої балади Ф. Ліста. Друга балада Ф. Ліста відноситься до зрілого (веймарського) періоду його творчості. У сфері фортепіанної музики кристалізація стилю угорського романтика проявляється в єдності композиторських і виконавських інтересів. Яскравість образів, широко використовуваний прийом антитези, множинність піаністичних прийомів здатні привернути увагу найвимогливішого піаніста. Не менш суттєвим фактором, що визначає зрілість даного твору, виступає мистецька композиторська робота. Виявлені в статті наскрізні музичні ідеї та їх образні метаморфози, які свідчать про застосування принципу монотематизму, забезпечують динамічний, цілеспрямований розвиток авторської думки. Разом з тим, процесуальність музичної форми врівноважується її архітектонічною стрункістю, що надає твору цілісність і завершеність. Щедрість піаністичних прийомів одночасно слугує реалізації образного задуму та засобом розкриття виконавської майстерності. Таким чином досягається єдність композиторських і віртуозних намірів автора.

Ключові слова: Ф. Лист, балада, картинність, сонатність, жанровість, монотематизм, поемність, піанизм, композиція.

Pupina O. O. Compositional, dramaturgical and pianistic means in the descriptive pallet of Ballade No. 2 by Franz Liszt

Background. Over the last years, there has been observed a new wave of interest to F. Liszt's heritage in the musical science. At the same time, by no means all aspects of piano works of the Hungarian romanticist were considered in their entirety. In particular, this concerns the matter of reconciliation of compositional and pianistic foundations principles of his works of different creative periods. In turn, the insufficient degree of complex research of F. Liszt's piano heritage in such perspective prevents pianists from comprehending the conception of one or the other work as a musical phenomenon.

Objectives. In the offered article the experience of analysis of F. Liszt's Ballade No. 2 as one of the realizations of innovative – compositional and pianistic – impulses of the great musician was performed. Also, the article has a goal of calling the attention of performers to the work which does not sound often from the concert stage. The accomplished musicological analysis is aimed at helping pianists imagine this composition from the point of view of its inner organization, compositional wholeness, all links of which are strictly determined by the author's thought. In the Ballade No. 2 F. Liszt operates with the complex of thorough musical ideas which ensures stadiality in the sequence of dramaturgical occurrences. The following belongs to them: the triplet rhythmical figure, descending conjunct motion, and also more extensive melodic phrases which are subjected to purposeful imaginative mutation. For instance, the triplet figure acts in the capacity of a vehicle of an active, march-like, fatal beginning; is written in the subject of a dream, encrypted in the cadential resume of the work; as a sign of tranquility; and even appears in the shape of a long grace note. The descending motion in different variants is featured in the conclusive single-voiced phrases, bares its fateful essence, appears in a lyrical way in the subject of a dream etc. The initial subject of the Ballade which is delivered in a dark, even portentous arrangement, is transformed into an illuminated and lyrical one, and in the climax attains triumphant and hymnal tone. The second subject is the most stable one, it keeps the character of an enlightened contemplation and is subjected to changes only in some details of its presentment: being moved to a higher register, placed in a context of a different accompaniment and a different key but constantly keeps the major color. Tellingly, namely this subject finishes the Ballade, being the author's afterword.

The footing in the genre foretypes is a factor of no small importance in the creation of the Ballade's dramaturgical plot, which is also subjected to purposeful development: those of march, song (gondola song), of reciting, cantillation, and also of devices of sound and imagery related to the scenes of storm, boom, roll of thunder, horse gallop, victory triumph (procession).

If the through modifications of the shown elements, alongside with consistently held genre belonging of the subjects, ensure the processual side of the composition, then its architectonics is organized with the help of patterns of ternary, sonata and poem types of composition. F. Liszt graphically and with the help of pauses separates the Ballade into three parts, where the middle section includes all signs of sonata development, and the third section is endowed with the function of dynamicized recapitulation. Traits of sonata form are observed in the first section, which can be nominally designated as a double exposition. Every one of them is formed by two contrasting subjects in different tempos, the keys of which have tonic-dominant linking. In the third part the subject material is moved to the tonal unity, which changes its modal inclination (H-dur). Sonata-like traits, which are understood as an idea of through-composed development, acquire in the Ballade the face of Liszt's monothematism. The efficiency of dramaturgical process in the recapitulation is shown not only with the new tonation, but with the substitution of the

secondary subject with the subject of a dream, whereas the secondary subject is brought into the end of the composition and plays the role of coda. The subject of a dream appears for the first time in the development section where it stands against the new march-like subject and the triplet figure in the fatal guise. Thereby, the development manifests not only in the evolution of the subjects, but in the antithesis of two polar images. The purposefulness of the development is governed by the ballade principle of the climax in the recapitulatory section of the form.

In the creation of the musical-presentative and extramusical-associative planes of the Ballade's content the role of the pianistic means of expression is great. Every new episode switches into the different space of the piano tone, technique and register. The chord technique in the combination with the fine one – the flying passages which “run” through the whole keyboard – are widely represented in the development section. At the same time, the complex of playing formulas gives the performer the ability to show off his mastery, to display the high technical ability and the artistic spirit. The urge of F. Liszt to balance his composing and performing intentions receive a convincing implementation in the Ballade No. 2, just as in other works of the Weimar period. Further still, the pianistic methods become, alongside with the compositional, dramaturgical and other means of musical language, the essential condition of implementation of those extramusical phenomena which are preprogrammed by the genre name “ballade”. Various combinations of technical devices, their fast changes serve not only as an image and dramaturgical factor, but that of a subject development as well.

Methods. The classical methods of the musical science were used in the article: genre ones, compositional, dramaturgical and intonational.

Results. The complex system of intonational and rhythmic transformations, which provides the unity and, at the same time, the diversification of musical content of the Ballade No. 2 by F. Liszt, was discovered. The ways of interaction of different ways of form composition were disclosed. The proportionality of dynamical and architectonical parameters of artistic text was established. The individual interpretation of the genre of piano ballade by F. Liszt, consisting in the insertion in its compositional and dramaturgical profile the qualities of a poem, was disclosed.

Conclusions. In the basis of dramaturgy of the Ballade No. 2 by F. Liszt lays the principle of goal-setting, which is specific not only to the composer's chosen genre but to the sonata logic as well. Combining, in accordance with the nature of a ballade, lyricism, drama and narration (epos), the author builds a multi-stage musical story, which consists of a variety of contrasting, prominently separated one from another episodes, and a complex of subjects and motifs, which are subjected to monothematic operations, aimed at the resulting overcoming of their descriptive incompatibility. Taking into the account the characteristic intonational content of the composition with the strong basis of the genre foretypes, it is possible to speak about the programme music, which takes into itself the fairly defined extramusical analogies. In the organization of the composition, in summary, two principles are at work: the centrifugal one, which shows itself in

the multi-episode structure, and centripetal one, which is achieved by the work of the method of monothematic transformations. The role of scrutinously thought-out tonal plan, which, with all complexity of harmonic language, groups the musical eventivity around the tonal centers, the main ones of which are tonic-dominant ones, which have the biggest measure of functional attractions, is no less essential. The centripetal tendency also manifests in the graceful and balanced architectonic of the Ballade. Written by F. Liszt during the Weimar period, this composition demonstrates such a characteristic of the mature style of the composer as a transformation of pianistic transcendency into the efficient factor of musical expression, and of the performer's improvisation into the strictly structured, although not losing its freedom of artistic expression of will, intonational and descriptive process.

Key words. F. Liszt, ballade, picturesqueness, sonata, genre, monothematism, poem.

На протяжении всего творческого пути Ф. Листа композиторские и исполнительские интересы одного из самых смелых новаторов музыкального искусства XIX века приобретали различный характер. В 1830-е годы и до конца 1940-х годов пианистические интересы в его фортепианных сочинениях явно преобладали над композиционными. Артистический темперамент молодого Ф. Листа, его желание громко заявить о себе перед искусенной парижской публикой в сочетании с уникальными виртуозными возможностями обуславливали значительную меру свободы авторского высказывания, которая подчинялась лишь богатой природе гения. Это приводило к известной фрагментарности музыкальной формы, с одной стороны, и к чрезмерной щедрости в использовании палитры игровых приемов, с другой. После того, как Ф. Лист прекратил регулярную концертно-гастрольную практику и сосредоточился на собственно композиторских проблемах, композиционная и пианистическая составляющие творческой деятельности достигли в его фортепианных сочинениях известного равновесия. Венгерский романтик по-прежнему не чуждался демонстрации в создаваемых опусах колоссальных возможностей инструмента и исполнителя, но стремился превратить виртуозные средства в способ донесения определенного композиторского замысла. Обозначившуюся в музыкальном стиле Ф. Листа в 1850-е годы паритетность композиторского и пианистического начал служит свидетельством наступления его творческой зрелости.

В научном обиходе и исполнительской среде единство двух начал в фортепианных сочинениях Ф. Листа, как правило, осмысливается не

в полной мере. Музыковедов более интересуют его композиторские находки, открывающие «пути в будущее»; концертирующих музыкантов и молодых исполнителей – возможность блеснуть пианистическим мастерством. Вместе с тем, последние не всегда задумываются над логикой построения играемого сочинения, что нередко приводит к нивелировке его структурной целостности в конкретном исполнительском акте. В этой связи предлагаемый анализ Второй баллады Ф. Листа адресован по преимуществу пианистам. Такого рода адресность призвана также расширить содержание исполнительских программ, в которых наблюдается определенная диспропорция между репертуарным активом, объединяющим постоянно игаемые сочинения, и пассивом – значительным списком листовских опусов, крайне редко привлекающих внимание музыкантов. Одновременно изучение малоизвестных творений Ф. Листа позволяет расширить научные представления о феномене его музыкального стиля. **Цель статьи** заключается в выявлении композиционно-драматургических и пианистических компонентов художественной концепции Второй баллады Ф. Листа.

Названный опус представляет собой крупное одночастное произведение, не имеющее литературной программы. Продолжая опыты Ф. Шопена по созданию смешанной формы в фортепианных балладах и собственные поиски организации свободных композиций поэмно-го типа, Ф. Лист объединяет во Второй балладе различные принципы формообразования: сонатный, вариантно-вариационный, монотематический. С целью достижения стройности сочинения автор структурирует музыкальный процесс посредством трехчастности, где реприза максимально динамизирована, а в функциональном аспекте предстает результирующей и одновременно вершинной точкой тематических преобразований. Тем самым обеспечивается действие драматургического целеполагания с событийной кульминацией в конце композиции, что, согласно А. Кудряшову, характеризует балладную логику [1, с. 267-268].

Наряду с неуклонным продвижением музыкального процесса к кульминационной точке, во Второй балладе наблюдается встречная тенденция формообразования, типичная для листовской поэмности. Композиция складывается из множества относительно самостоятельных эпизодов, сопрягаемых по принципу антитезы, либо подобия.

Их обособленность подчеркивается с помощью агогических указаний, продолжительных пауз и фермат, смены темповых характеристик и метрики, речитативных одноголосных фраз и/или «хорально»-аккордовых резюме, тональных сдвигов. Для наглядности Ф. Лист разделяет крупные части формы двумя тактовыми чертами, что должно помочь исполнителю в ее архитектурном охвате. Музыкальную форму крайних разделов можно трактовать как двойную двухчастную. Специфичность ее листовской трактовки заключается в мышлении автора консеквентом: за inferнальной темой (*h-moll, Allegro moderato* 6_4) следует просветленно-лирическая (*Fis-dur, Allegretto* 4_4), отделенная от первой большим *post scriptum*. Затем весь этот тематический блок повторяется на м. 2 ниже (соответственно, в *b-moll* и *F-dur*). Средний раздел предстает в виде многоэпизодного сюжета с умножением ситуации образной антитезы (противопоставление маршевой и лирической тем). Завершающие этапы музыкальной формы отмечены свободой в исходной последовательности тем и их драматургической роли, как это происходит в симфонических поэмах и Сонате *h-moll* Ф. Листа.

Одновременно, наличие двух контрастных тем в первой части в тонико-доминантовых отношениях, их развитие во втором крупном разделе, существенная динамизация репризы позволяют усматривать в сочинении черты сонатной формы. Они проявляются также в масштабности средней части трехчастной композиции; во введении в нее двух новых тем, вторую из которых условно можно назвать *темой мечты*; вытеснении в начале репризы названной лирической темой побочной, но выполняющей аналогичную смысловую функцию; централизации тональности в репризе под знаком одноименного мажора (*H-dur*) и в образной трансформации в ней главной темы; наделении возвращенной побочной темы функцией кодового резюме с закреплением лирической образности. Если исходить из логики сонатной формы, то ее первый раздел можно считать двойной экспозицией, средний – разработкой, а последующие, соответственно, репризой и кодой.

Наделяя свое сочинение «именем» баллады, Ф. Лист, подобно Ф. Шопену, воплощает те свойства жанра, которые сложились в литературной балладе штюмеров и романтиков. В драматургическом плане балладное происхождение сочинения обуславливает выбор шестидольного размера

главной партии экспозиции и репризы, характерного для стихосложения литературного прообраза. С балладными строфами ассоциируется диалогическая форма музыкальных построений, их повторность в первой части (экспозиции) ($a b a_1 b_1$) и двукратное – на расстоянии – проведение главной темы в репризе ($a c a_1 b_1$). Помимо кульминации в конце формы, укажем на присущую этой пьесе картинность¹. Она проявляется в звукоизобразительных приемах (быстрые хроматические пассажи), темброво-сонорных эффектах (использование красок крайне низкого регистра фортепиано), пространственно-регистровых контрастах, широкой амплитуде динамики. В разработке, кроме разнообразных сильнодействующих средств выразительности, картинность образов достигается с помощью ритмических фигур, наделенных в музыкальном искусстве XIX века семантикой действенности, переходящей в открытую агрессию, и фатальных предзнаменований: маршевой и триольной, отсылающей к сонатному *allegro* «Аппассионаты» Л. Бетховена и прообразу «мотива судьбы» из его же Пятой симфонии. Отметим, что жанровые особенности марша в творчестве Ф. Листа приобретают специфический смысл. Я. Мильштейн пишет: «Пунктирный ритм и сурово минорный склад маршеобразных тем, примыкающих по характеру к гордой пылкой музыке вербункоша, символизируют у Листа, в соответствии с его программными замыслами, героическое, рыцарское начало, которое он постоянно находил у венгерского народа» [3, с. 559]. При таком истолковании маршевой формулы в разработке она выступает носителем образа сопротивления, схватки с той силой, которую олицетворяет триольная.

Опора на ясно ощущаемые жанровые прообразы не только конкретизирует семантику отдельных тем, но и позволяет выстроить легко «читаемый» балладный сюжет вне каких-либо программно-словесных указаний. Значительную смысловую нагрузку в Балладе получает многообразно представленная хоральность. Неоднократно появляясь в различных частях формы, она приобретает драматургическую роль личностного высказывания, подчас получающего и исповедально-экспрессивную окраску. Рассредоточенная в общем событийном процессе, она,

¹ Данную особенность Баллад Ф. Листа отмечает также В. Панкратова, сравнивая их с аналогичными композициями Ф. Шопена [4, с. 33-34].

тем не менее, образует особое смысловое пространство, связанное с постоянным вмешательством прямого авторского слова. Не случайно хоральность, как правило, сочетается с речитативными одноголосными мелодическими фразами. В паре они образуют драматургические «точки», через которые проходят линии рефлексивной энергии. Впервые хоральность возникает после речитатива в четырехтактном построении, разделяющем главную и побочную партии экспозиции. В темпе *Lento assai* на фоне широко изложенных аккордов правой руки левая воспроизводит преобразенный исходный оборот начальной темы Баллады. Здесь отсутствует покой, несомый молитвой; напротив, сложноорганизованные вертикали и колебания мажора-минора с переключениями между партиями обеих рук свидетельствуют о двойственности психологического состояния, разрешаемой умиротворяющей силой ноктюрновой лирической темы.

В разработке, также в сочетании с речитативом, хоральность вводится дважды, оба раза в тех же драматургических условиях, что и в экспозиции: перед лирическими эпизодами с темой мечты. На этот раз они меняются местами, создавая свою психологическую коллизию в пределах шести тактов. Возникая на гребне драматургической волны, хоральность словно сжимает экспрессию в последовательность широко разложенных аккордов в виде цепи неразрешенных диссонансов, причем ремарка *espressivo* приходится точно на уменьшенный секундаккорд. В таком контексте последующий речитатив воспринимается как выражение обреченности. Аналогичными средствами, но в чередовании хоральности и речитатива, обрисована драматургическая ситуация, предшествующая второму появлению темы мечты в последнем эпизоде разработки. В репризе данная жанровая сфера сливается с гимнической в торжественно-грандиозном варианте главной темы, в кульминации – уже без речитатива. После репризно-кодowego проведения побочной, как последнее слово Баллады, речитативные реплики и долгие аккорды знаменуют умиротворенность и утешение.

Большую объединяющую роль в Балладе № 2 Ф. Листа играет тема рока, пронизывающая все произведение. Она впервые заявлена в одноголосной фразе, завершающей главную тему (тт. 17–20, во втором проведении тт. 52–55). В мелодическом изломе этого речитатива-резюме,

выступающего носителем лирической рефлексии, тема рока лишь угадывается. В характере ее рисунка, в скрытом двухголосии нетрудно услышать интонации нисходящей темы, ассоциирующейся с образом обреченности. В первых двух разделах разработки (тт. 88–89, 90–93, 101–103, 105–108) откристиллизовавшаяся синкопированная тема рока приобретает устрашающий характер. Особую напряженность ей придают акценты на начальных долгих звуках, детализация динамических оттенков (*rintorz.*, \triangleright , *rintorz.*, *decresc.*, \triangleright), насыщенность хроматизмами, выдержанное триольное сопровождение – мотив судьбы – в басу (*marcato*), плотная фоника аккордов в тесном расположении. Тема рока проводится в речитативной импровизации (одноголосно) дважды и становится мелодической основой новой темы – мечты – во всех ее трех проведениях, в чем проявляется типичная для монотематических преобразований Ф. Листа образная трансформация. В репризе шестизвучная нисходящая тема проникает в мелодическую ткань темы главной партии (где дана в аккордовом изложении) и дважды проводится в басу в октавном удвоении, приобретая грандиозный, триумфальный характер – еще одна ее семантическая модификация.

Не менее многочисленные превращения переживает характерный четырехзвучный мотив, в основе которого лежит триольный ритм. Впервые эта ритмическая формула обнаруживается в завершении главной темы – в басовом голосе (т. 17). В вариантном изложении она становится основой темы побочной партии (тт. 24–25, 27). Необходимо отметить, что указанная ритмическая формула приобретает различную эмоциональную окраску в зависимости от контекста, в котором она помещена. Триольная фигура звучит: героически, как боевой клич – в драматическом маршевом эпизоде разработки; властно, непреклонно, неумолимо – в маршевой теме ее кульминационного раздела; грациозно, полетно – в теме мечты; безмятежно – в главной партии в репризе (третьей части); умиротворенно – в заключительных тактах сочинения.

На ней же, но в виде измененного мотива основан драматический эпизод средней части (разработки), изображающий картину битвы, скачки (тт. 72–81). Беспокойный, пульсирующий триольный ритм в басу на выдержанном звуке *C* (*marcato*), нагнетающий напряженность борьбы, служит основой последующего эпизода (тт. 83–91). Тема мечты,

несмотря на певучий и нежный характер, также содержит угрожающий ритмический четырехзвучный мотив, в уменьшении повторяющийся несколько раз: в разработке (тт. 135, 136, 139, 140; тт. 225, 226, 228, 229) и репризе – тт. 270, 271, 274, 275). Характерный ритмический оборот составляет основу кульминационного раздела второго раздела Баллады. В репризе триольные ритмические фигуры вплетаются в ажурную ткань сопровождающих голосов репризы главной темы (тт. 262–268 и тт. 298, 299), в мелодию темы мечты (тт. 270, 271) и заключительную фразу (тт. 312–313). Здесь существенно изменяется мелодический рисунок мотива судьбы: многократно повторяется на *fff* один и тот же звук, что придает теме еще более настойчивый и непреклонный характер.

Монотематическим преобразованиям во Второй балладе подвергается и главная тема сочинения. Имеющая в экспозиции мрачный, таинственный характер, в репризе она приобретает лирическое наполнение, сближаясь с темой побочной партии и темой мечты, а в завершении всей Баллады звучит величественно, ликующе, триумфально.

Изменение претерпевают также лирические темы Баллады. Но если первая из них, побочная, сохраняет свой безмятежно-пасторальный облик, присущий ей в экспозиции, обогащаясь лишь некоторыми образно-музыкальными деталями, то другая – тема мечты – предстает в разных обликах. В первом проведении она изящна, грациозна и несколько эфемерна; во втором – звучит уверенно и страстно. Третье проведение темы мечты обнаруживается в репризе, где она временно подменяет побочную (тт. 269–283). Здесь тема мечты претерпевает ритмические и фактурные изменения, приобретая более спокойный, умиротворенный, «приземленный» характер, словно мечта уже осуществилась и стала реальностью. Первоначально происходит образное сближение тем главной и мечты под знаком нарастающего восторга, выливающегося в экстатическое преподнесение совершенно преобразованной главной, знаменуя победу Духа над сомнениями и происками судьбы. Ответом служит умиротворяющая побочная тема, которую рекомендуется играть *una corda*, *smorzando*, *pp*, *dolce*, но *espressivo*. В зоне каданса, подчиняясь установленному состоянию, напоминаются обороты побочной, темы мечты, триольная формула как

одновременное преодоление агрессивной семантики мотива судьбы. Это последнее резюме также отсылает к речитативу и хоральности главной партии.

В создании музыкально-образного и внемузыкально-ассоциативного планов содержания Баллады велика роль пианистических средств выразительности. Уже в экспонировании главной темы на всем ее протяжении в качестве драматургического фона выписана восьмью нисходящая хроматическая гамма в партии левой руки, к тому же помещенная в крайне низкий регистр, что сразу настраивает на картинно-живописные аналогии. Каждый новый эпизод переключает в иное фортепианно-звуковое и фактурное регистровое пространство. В разработочном разделе широко представлена аккордовая техника в сочетании с мелкой – стремительными пассажами, «пробегающими» через всю клавиатуру. В комплексе с фанфарными возгласами и пронизанностью тематизма триольной формулой рождается почти зримый образ действенно-наступательной силы. Ф. Лист дополняет его каскадами ломаных октав попеременно в партиях правой и левой рук, а также различными комбинациями игровых приемов. В условиях выдержанности единого эмоционального состояния и энергетического накала разнообразие пианистических средств, их всевозможные сочетания и быстрые смены служат фактором тематического (а не только образно-драматургического) развития. В такой же функции они выступают в сонатной репризе главной партии, где хроматические гаммообразные *ostinato* из одноголосной линии превращаются в ломаные октавы попеременно в партиях правой и левой рук с задействованием всей клавиатуры. В конечном счете, они разрастаются в обширное *martellato*, устремляясь к кульминационной зоне, что, в совокупности с расширением масштабов главной партии, неуклонными *crescendo* и *animato* приводит к ее существенной драматизации по сравнению с экспозиционным изложением. Переход к побочной партии осуществляется посредством виртуозного пассажа каденционного типа, проходящего через всю клавиатуру, который, в данном случае, выполняет функцию, близкую активным фразам, встречающимся ранее. Шикарное *martellato* подводит к генеральной кульминации Баллады: пышному, грандиозному по звучанию проведению

главной темы в коде. Впечатление всеобщего ликования усиливается стремительными «пробегами» гаммообразных пассажей в партиях обеих рук.

Эти и другие приемы пианистической виртуозности на протяжении всей Баллады, как было показано, строго подчинены образно-драматургическим задачам. Одновременно их обилие предоставляет исполнителю возможность блеснуть мастерством, продемонстрировать высокую техническую оснащенность и артистический темперамент. Стремление Ф. Листа уравновесить свои композиторские и исполнительские намерения получают во Второй балладе, как и в других сочинениях веймарского периода его творчества, убедительную реализацию. Более того, пианистические приемы становятся, наряду с композиционно-драматургическими и другими музыкально-языковыми средствами, существенным фактором в воплощении тех немусыкальных явлений, которые запрограммированы жанровым именем «баллада».

Выводы. Во Второй балладе Ф. Лист решает комплекс художественных задач. Подхватывая жанротворческие начинания Ф. Шопена, он претворяет в этом сочинении поэтику литературной романтической баллады в условиях инструментальной музыки. Подобно своему предшественнику, Ф. Лист объединяет в своем опусе разные принципы формообразования, основным из которых является сонатный, как наиболее близкий балладной драматургии. При этом композитор привносит в балладу черты поэчности, что проявляется в композиционной многоэпизодности, частых сменах темпа, рельефных контрастах относительно обособленных структурных единиц. Индивидуальные свойства листовского мышления проявляются также в последовательной реализации принципа монотематизма, распространяемого на весь многообразный тематический материал. В качестве одного из ключевых средств достижения программно-образного результата выступает во Второй балладе листовский пианизм, с присущими ему оркестровостью, виртуозной направленностью и многообразием игровых формул. Сохраняя эстрадно-концертные свойства, пианизм вступает в концентрированное взаимодействие с композиционно-драматургической концепцией Второй баллады, демонстрируя равновесность композиторских и исполнительских намерений автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. : учеб. пособие для муз. вузов искусств / А. Кудряшов. – Изд. 2-е., стереотип. – СПб. : Лань ; М. : Планета музыки ; Краснодар : Music Planet, 2010. – 432 с.
2. Мильштейн Я. Комментарии / Я. Мильштейн // Полн. собр. соч. [Ноты] : для фп. / Ф. Лист. – М., 1961. – Т. 2. – С. 191. – (Классики мировой фортепьянной музыки).
3. Мильштейн Я. Ференц Лист : монография. В 2 т. Т. 1 / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – 864 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Панкратова В. Баллада / В. Панкратова. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 40 с.

REFERENCES

1. Kudryashov A. (2010). Theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII – XX centuries. Textbook. allowance for mus. highschools of arts. Music Planet, 432 p.
2. Milstein Ya. (1961). Comments. Complete set of works [Notes]: for piano, 2, 191.
3. Milshtein Ya. (1971) F. Liszt : a monograph. In 2 vols. V. I. Music, 864 p. – (Classics of world musical culture).
4. Pankratova V. (1960). Ballada. Gos. mus. Izd-vo, 40 p.

УДК: 787.1.082.4 (44) “18”

Александр Бурель

Харьковская областная филармония (Харьков)

О ФРАНЦУЗСКИХ СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТАХ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX СТОЛЕТИЯ

Бурель А. В. О французских скрипичных концертах последней трети XIX столетия. В статье представлен панорамный обзор жанра французского скрипичного концерта последней трети XIX столетия. Материалом послужили произведения К. Сен-Санса, В. Жонсьера, Ж. Гарсена, К. де Гранваль, Э. Лало, Б. Годара, Г. Форе, Т. Дюбуа. Возрастание композиторского интереса к данной жанровой ветви связано с возрождением инструментализма во Франции в русле созданного в 1871 году Национального музыкального общества. Вместе с тем, отмечается, что отдельные попытки обращения авторов к скрипичному концерту возникали