

**Алексей Волик**

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

## **СЕМАНТИЧЕСКИЕ МОДУСЫ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ФОРМУЛ В ЖАНРОВОМ ПОЛЕ ПРЕЛЮДИЙ *OP. 28* Ф. ШОПЕНА**

**Волик А. А. Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий *op. 28* Ф. Шопена.** В статье рассматриваются избранные Прелюдии из *op. 28* Ф. Шопена с точки зрения их семантики и архитектоники. Отмечается наличие инвариантных структур, которые разнятся в зависимости от условий, в которые они помещаются польским романтиком. Проводятся параллели между некоторыми Этюдами (*op. 10* и *op. 25*) и пьесами данного цикла. Предложены аналогии и ассоциации с произведениями и цитатами известных творцов (С. Цвейг, Данте), а также наблюдения различных исследователей касательно интонационных связей с другими музыкальными прообразами (например, мотив *Dies irae* в Прелюдии *a-moll*). Анализируется комплекс пианистических средств, используемых в Прелюдиях *op. 28*; выявлены факторы преобразования польским композитором фортепианных технических формул в элементы тематизма художественно-поэтической направленности.

**Ключевые слова:** пианистические формулы, семантика, инвариант, Ф. Шопен, Этюды, Прелюдии.

**Волик О. О. Семантичні модуси піаністичних формул у жанровому полі Прелюдій *op. 28* Ф. Шопена.** У статті розглядаються обрані Прелюдії з *op. 28* Ф. Шопена з боку їх семантики та архітектоніки. Відмічається наявність інваріантних структур, що різняться в залежності від умов їх побутування, що визначено польським романтиком. Проводяться паралелі між деякими Етюдами (*op. 10* та *op. 25*) і п'єсами даного циклу. Запропоновані аналогії та асоціації з творами та цитатами видатних творців (С. Цвейг, Данте), а також спостереження різних дослідників стосовно інтонаційних зв'язків з іншими музичними прообразами (наприклад, мотив *Dies irae* у Прелюдії *a-moll*). Аналізується комплекс піаністичних засобів, що використовуються у Прелюдіях *op. 28*; виявлено фактори перетворення польським композитором фортепіанних технічних формул у елементи тематизму художньо-поетичного напрямку.

**Ключові слова:** піаністичні формули, семантика, інваріант, Ф. Шопен, Етюди, Прелюдії.

**Volyk O. O. Semantic Modes of Pianistic Formulas in the Genre sphere Prelude *op. 28* F. Chopin.**

**Background.** Recently, interest in Chopin creation has increased. This is due to the stable position of Chopin's works in concert and pedagogical practice, which requires a scientific understanding of the composer's achievements in the sphere of pianism. The purpose of the article is to study, on a concrete material, the ways of transforming universal pianistic formulas into a factor of musical expressiveness. The author of this work uses classical **methods** of analysis of historical and theoretical musicology.

Pianistic formulas belong to the category of those phenomena that E. Ruchievskaya defines as "common forms of sounding". Pretending for a certain universalism within the boundaries of a certain historical style and musical language, they act as an invariant, endowed with a generalized meaning. In real art practice, "common forms of sounding," including pianistic formulas, are endowed with concrete formal-content characteristics, acquiring the value of stylistic and figurative-semantic units of author's, individual-personal utterance. Starting with the "father of pianism" – M. Clementi, the creators of piano music of the last decades of the XVIII – the first decades of the XIX century developed a complex of stable motor-sound formulas that entered the thesaurus of the musical language of modern pianism. The legacy of F. Chopin was no exception. Despite the endless variety of innovative ideas inherent in him, the pianist composer willingly turned to established, invariant structures, receiving in his works a diverse functional and semantic load: figurative themes – and background, carriers of the elements of the movement – and poetic dreaminess, manifestations of concert virtuosity – and lyrical Reflection.

Illustrative examples of the multiplicity of formally-meaningful variants of pianistic formulas are undoubtedly the Chopin Etudes. The cyclic composition, not constrained by any canon of form-building, allowed F. Chopin to demonstrate the mobile possibilities of pianistic formulas, their masterly-concert and figurative potential. It is indicative that with a little time gap from Etudes *op. 25* appears the third cycle of miniatures – genetically co-ordinate to them: Preludes *op. 28*. But if in sketches, for all the significance of their artistic content, the "exquisite" predetermination of piano-game figures and textural techniques nevertheless manifested themselves, then in the genre field of preludes both appear in transformed form, wholly "working" "On the emotional-figurative result. Since the format of the article does not require an exhaustive analysis from selected research positions of the entire Prelude cycle *op. 28*, let us turn to the individual, the most representative of his samples. Prelude *a-moll*, according to I. Belza, referring to Polish sources, "was perceived by contemporaries ... as the Sphinx". This play makes a strange impression in our days, causing a sensation of some kind of obsession, the phantasm of nightmarish sleep, the wanderings of an obsession that vainly tries to pour out in a coherent utterance. If you read artistic information from the surface of the music text, then the musical event of the play will be limited to three performances of the same melodic phrase in tonalities *e-moll*, *h-moll*, and *a-moll*, followed by an authentic cadence in *a-moll*. The semantic depth is given to it by many details, among which a significant specific gravity is possessed by textured, more precisely – textured and harmonic. The

composer uses a well-known technique, embodied, in particular, in the Etude op. 10 №7, – alternating between different intervals. However, in Prelude a-moll it is realized in conditions of harmonically sharp verticals are not given resolution.

As for the sequence of intervals, it is based on their collision, resulting in a “rasping” sound space, the chromatic angularity of which is in conflict with the emphasized diatonicity of the melodic relief. Kokoreva sets a hidden hint of the Dies irae motif in the first pair of intervals, which can be heard only with the melodic perception of all four tones included in it. Lying in the basis of Prelude es-moll invoice reception – a broken arpeggio – it reminds Etude op. 10 №5. At the same time, it is largely thanks to the figurative similarity that both plays constitute the antithesis in all respects: the modal (major and minor), the register (mostly the sonority of the upper one is exclusively the lower register), the figurative (care-free playfulness – confusion of the spirit), color (light – Impenetrable fog). By placing the selected pianistic formula in the Prelude escollected into the synchronized, unison movement of both hands, F. Chopin seems to deprive it of the fulcrum which the chords of accompaniment compiled in the Etude Ges-dur, which strengthens the impression of restlessness, involvement in the mind and willpower uncontrollable element of senses. There are also associations of the program order: with the hellish whirlwind, embodied in the lines of the Dante “Inferno”. In this play, there is a progressive chromaticization of the harmonic sequences represented in the melodic projection. Prelude C-dur, like Etude in the same key, opening *op.* 10, also serving as an initio for the whole cycle, is based on a harmonic movement endowed with a relatively self-sufficient expressive, and not just a form-building functional meaning. Each of the chords, as in a similar Etude, is presented in the form of an arpeggio, which indicates the first prelude from WTK I. S. Bach.

At the same time, the marked similarity of Prelude and the one-tone etude of F. Chopin allows not only to establish their relationship, conditioned by genre co-existence, but also to identify significant differences between them. Due to the coloring of the verticals by intonation with concentrated details, the combination of arpeggios in a wide and close arrangement, the complication of harmonies with additional tones, which are affected by melodic figuration, Prelude loses completely the “exercisiveness” (the stereotypic rhythmic formulas) inherit in the Etude. At the same time, a completely different sound image arises due to the “tinting” of the overtone scale with diatonic and chromatic tones – right up to the fleetingly appearing sharp intervals.

**Conclusions.** As a result of the study, conclusions were drawn. An analysis of the pianistic means used by F. Chopin in Preludes op. 28, reveals the effect of one of the reformist principles of his pianism, consisting in a wide development of pianistic expressive resources on the basis of the transformation of generalized game formulas into units of musical themes. Approved in two opuses of etudes, he receives a new implementation in a series of preludes, where the “exquisite” origin of technological methods no longer lies on the surface of the intonation-sound text, but goes into its depth, merging with the genre genome of the play of a new type created by F. Chopin.

**Key words:** pianistic formulas, semantics, invariant, F. Chopin, Etudes, Preludes.

Пианистические формулы относятся к разряду тех явлений, которые Е. Ручьевская определяет понятием «общие формы звучания». Претендуя на известный универсализм в границах определённого исторического стиля и музыкального языка, они выступают в роли инварианта, наделённого обобщённым смыслом. В реальной художественной практике «общие формы звучания», в том числе и пианистические формулы, наделяются конкретными формально-содержательными характеристиками, приобретая значение стилистических и образно-семантических единиц авторского, индивидуально-личностного высказывания [6, с. 11-12]. Начиная с «отца пианизма» – М. Клементи, создатели фортепианной музыки последних десятилетий XVIII – первых десятилетий XIX века выработали комплекс устойчивых моторно-звуковых формул, вошедший в тезаурус музыкального языка современного им пианизма. Не стало исключением и наследие Ф. Шопена. Несмотря на бесконечное многообразие присущих ему инновационных идей, композитор-пианист охотно обращался к устоявшимся, инвариантным структурам, получающим в его сочинениях разнообразную функционально-семантическую нагрузку: фигурационного тематизма – и фона, носителей стихии движения – и поэтической мечтательности, проявлений концертной виртуозности – и лирической рефлексии.

Наглядными образцами множественности формально-содержательных вариантов пианистических формул, несомненно, служат шопеновские Этюды, последовательно раскрывающие индивидуальность музыкального стиля польского романтика. Согласно Р. Ховату, уже в *op.* 10 двадцатилетний автор совершил «революцию в репертуаре для фортепиано» [9, с. 166], развив свои реформаторские идеи в Этюдах *op.* 25. Циклическая композиция, не скованная каким-либо каноном формообразования, позволила Ф. Шопену, кроме всего прочего, продемонстрировать мобильные возможности пианистических формул, их виртуозно-концертный и образный потенциал. Показательно, что с небольшим временным отрывом от Этюдов *op.* 25 появляется третий цикл миниатюр – генетически соприродный им<sup>1</sup>: Прелюдии *op.* 28. Но если в этюдах, при всей значимости их художественного содержания, всё же давала о себе знать «экзерсисная» заданность фортепианно-

---

<sup>1</sup> Симптоматично, что и А. Соловцов, и М. Томашевский рассматривают Этюды и Прелюдии Ф. Шопена в рамках одной главы [7; 8].

игровых фигур и фактурных приёмов, то в жанровом поле прелюдий и те, и другие предстают в превращённой форме, целиком «работая» на эмоционально-образный результат. **Цель** настоящей статьи заключается в изучении на конкретном материале путей превращения универсальных пианистических формул в фактор музыкальной выразительности. Поскольку её формат не предполагает исчерпывающего анализа с избранных исследовательских позиций всего цикла Прелюдий *op.* 28, обратимся к отдельным, наиболее показательным его образцам.

Прелюдия *a-moll*, согласно И. Бэлзе, ссылающегося на польские источники, «была воспринята современниками (за исключением, конечно, Листа и Делакруа) как Сфинкс» [1, с. 100]. Странное впечатление эта пьеса производит и в наши дни, вызывая ощущение какого-то наваждения, фантомности кошмарного сна, блуждания навязчивой идеи, которая тщетно пытается излиться во внятном высказывании, в конечном счёте, аннулированного времени. Всё это порождает состояние тревожного ожидания, томительного предчувствия, потребность обретения точки опоры, что привносит во внешне статический образ динамическую напряжённость. Если считать художественную информацию с поверхности нотного текста, то музыкальная событийность пьесы окажется ограниченной тремя проведениями одной и той же мелодической фразы в тональностях *e-moll*, *h-moll*, *a-moll* с последующим автентическим кадансом в *a-moll*. Смысловую глубину ей придаёт множество деталей, среди которых значительным удельным весом обладают фактурные, точнее – фактурно-гармонические. В данном случае речь идёт не о единовременном контрасте мелодического рельефа и так называемого фона, а об организации нижнего пласта музыкальной ткани. Композитор пользуется хорошо известным приёмом, воплощённым, в частности, в Этюде *op.* 10 №7, – чередованием разновеликих интервалов. Однако в Прелюдии *a-moll* он реализуется в условиях гармонически острых вертикалей, не получающих разрешения<sup>1</sup>: ув. 4, м.7, ум.8, причём с учётом всех звуков, входящих в фактурную единицу, аккорды терцовой структуры не выстраиваются. Что касается последовательности интервалов, то она основана на

---

<sup>1</sup> По наблюдению Л. Кокоревой, шопеновский опыт такого рода послужил одним из отправных моментов для К. Дебюсси [4, с. 158].

их столкновении, вследствие чего возникает «режущее слух» звуковое пространство, хроматическая угловатость которого вступает в противоречие с подчёркнутой диатоничностью мелодического рельефа. В силу функционально-гармонической «заданности» в смене интервалов и их звеньев интонирование в партии левой руки порождает вопрос об истолковании альтерированных ступеней, входящих в вертикаль, а также соотношений интервалов в каждой их паре. Следует ли эти детали фактуры мыслить как звуковые точки и пятна или добиваться отчётливой прослушанности всех тонов? Или, может быть, трактовать в виде горизонтальных линий? Л. Кокорева, например, устанавливает в первой паре интервалов скрытый намёк на мотив *Dies irae* [4, с. 160], что можно услышать лишь при мелодическом восприятии всех четырёх тонов, входящих в неё. Ссылаясь на предложенную Игнацем Фридманом запись фигур «фона», И. Бэлза воспроизводит первый такт пьесы, в котором паруются, соответственно, первая и четвёртая, вторая и третья ноты. При такой системе графики совершенно утрачивается фонизм первого интервала – ч.5, зато смягчается диссонантная резкость вертикали. Исследователь объясняет авторскую запись этого и подобных фрагментов стремлением Ф. Шопена к простоте нотного изображения, что делало её менее наглядной [1, с. 101-107]. Частая смена интервалов фактурного «фона» и их звуковысотная изменчивость порождают микрособытийную подвижность в условиях ритмического остинато. Тем самым наблюдается то слияние фигуративной интонационной нейтральности и интонационной концентрации, которая почти в манифестированной форме предстаёт в Этюдах Ф. Шопена. Отмечая мелодическую сущность шопеновского пассажа, Г. Коган, быть может, несколько безапелляционно, противопоставляет его бетховенско-листовскому. «Сыграйте, – предлагает он, – т и п и ч н ы й пассаж Бетховена <...> или Листа <...>. Вместо м у з ы к и вы услышите обыкновенное арпеджио, сухое упражнение, лишённое всякой выразительности <...> Сыграйте теперь медленно типичный пассаж Шопена <...> Теряет ли он в выразительности? Напротив: при медленном проигрывании в нём словно впервые проступает <...> великое богатство, таившееся ранее в тени выразительнейших интонаций, превращающих весь пассаж в содержательную мелодию. Пассажи Шопена, –

резюмирует учёный, – чаще всего у б ы с т р ё н н а я м е л о д и я» [3, с. 123-125]. Аналогичный «этюдный» приём соединения разновеликих интервалов, помещённый в условия медленного темпа, позволяет раскрыть его интонационно-содержательные возможности. В сущности, в Прелюдии *a-moll* сосуществуют две темы, помещённые в разных пластах гомофонной фактуры, причём вторая из них, корректирующая фоновые функции сопровождения, при определённой гармонической поддержке и в быстром темпе могла бы составить материал самостоятельной пьесы в жанре этюда.

Наглядным примером влияния темповых показателей на превращение технической формулы в фактор образности может служить Прелюдия *es-moll*. Лежащим в её основе фактурным приёмом – ломаным арпеджио – она напоминает Этюд *op. 10 №5*. Одновременно, во многом именно благодаря фигуративному сходству, обе пьесы (кстати, написанные в параллельных тональностях) составляют антитезу по всем параметрам: ладовому (мажор – минор), регистровому (по преимуществу звончатость верхнего – исключительно нижний, абсолютное царство басового ключа), образному (беззаботная игривость – смятение духа), колориту (сияние света – непроглядная мгла). Помещая в Прелюдию *es-moll* избранную пианистическую формулу в синхронизированное, унисонное движение обеих рук, Ф. Шопен словно лишает её точки опоры, которую в Этюде *Ges-dur* составляли аккорды сопровождения, что усиливает впечатление неприкаянности, вовлечённости в неуправляемую разумом и волей стихию чувств. Возникают и ассоциации программного порядка: с адским вихрем, запечатлённым в строках дантова «*Inferno*». И дело не только в этюдно-токатной остигнатности, сменяющих друг друга динамических волнах, но и в интонационных деталях, усложняющих обобщённую формулу и пронизывающих музыкальную ткань плачевными оборотами. В противовес упомянутому, насквозь диатоническому, Этюду *Ges-dur*, в Прелюдии *es-moll* наблюдается прогрессирующая хроматизация гармонических последовательностей, представленных в мелодической проекции. Данное свойство роднит её с другим шопеновским Этюдом – *op. 25 №11*, при всех существенных различиях между ними. Слияние моторики бесконечного круговращения как носителя внешнего мира с ин-

тонационными приёмами, заимствованными из арсенала средств выражения личностного начала, способствует превращению картинного образа в метафору человеческого страдания, неуспокоенности души, нетерпение сердца (по выражению С. Цвейга).

Не навязывая сравнений содержания Прелюдии *es-moll* с порождениями фантазии творца «Божественной комедии», отметим всё же их культурно-историческую мотивированность. «Для польских авторов-романтиков, – сообщает И. Бэлза, – Данте всегда оставался великим поэтом – пророком – “*vates*”, как определяли римляне своих великих поэтов, из которых Вергилий стал опекуном и первым провожатым Данте по двум загробным мирам, созданным его творческим гением». Более того, продолжает учёный: «Образы “Божественной комедии” в польском романтизме шопеновской эпохи приобрели черты мистицизма <...>» [1, с. 91]. Небезынтересно, что в доме Шопенов звучали отрывки из этого бессмертного памятника человеческого духа [там же]. В свою очередь, Ю. Кремлёв упоминает запись, сделанную рукой Ф. Шопена в альбоме Д. Потоцкой в последний год его жизни, в которой содержался намёк на слова из V песни «*Inferno*» [5, с. 240]<sup>1</sup>. В свете совокупности этих данных аналогии, возникающие между Прелюдией *es-moll* и образами «Божественной комедии» уже не кажутся абсолютно произвольными, хотя и не претендуют на придание им программного смысла.

Совершенно иной художественный результат возникает при радикальной смене темпа Прелюдии *es-moll*. «В романтической музыке, – замечает К. Зенкин, – за контрастом темпов стоит, как правило, нечто более глубинное – и даже способ взгляда на мир <...>» [2, с. 77]. Ф. Шопен продемонстрировал сдвиг, произошедший в его мирозерцании в конце жизни, изменив ремарку *Allegro*, нацеливающую на определённый образ пьесы, указанием *Largo*. А. Соловцов напрямую связывает такую резкую смену темпа Прелюдии *es-moll* с физическим и душевным состоянием композитора в последние годы [7, сноска, с. 405-

---

<sup>1</sup> Полностью фразы, частично воспроизведённая Ф. Шопеном на языке оригинала, подтекстовывает так называемую тему рассказа Франчески из центрального эпизода в партитуре первой части – «*Inferno*» – «Данте-симфонии» Ф. Листа: «<...> нет большего горя, чем вспоминать о счастливых временах в несчастье».



406], и Ю. Кремлёв с ним соглашается [5, с. 449-450]. Комментируя произведённую автором подмену, А. Соловцов ссылается на оксфордское издание, опирающееся на поправку, сделанную Ф. Шопеном в нотах, принадлежащих Дж. Стирлинг. «На этом основании, – пишет исследователь, – некоторые музыканты полагают, что Прелюдию *es-moll* следует исполнять не в темпе *Allegro*, как её обычно играют, а в темпе *Largo*» [7, сноски, с. 405]. Учёный полагает, что резкого изменения характера пьесы при такой подмене не происходит, хотя в темпе *Largo* «она всё же зазвучала по-иному» [там же]. Тем не менее, образ Прелюдии *es-moll* при переходе из *Allegro* в *Largo* существенно модифицируется. Ассоциации, связанные с внешними впечатлениями, совершенно исчезают, более не порождаемые вихревым движением, и на первый план выходит самосозерцание, погружение в глубины эмоционально-психологического состояния, отмеченного мучительно депрессивными свойствами. Единственное сохранённое качество пьесы в таких условиях – предельно мрачный, тёмный, сгущённый колорит, создающий ощущение непереносимой душевной тяжести.

Примечательная метаморфоза происходит с интонационно-тематическим содержанием Прелюдии *es-moll*. В медленном темпе усиливается весомость каждого интервального сопряжения, и обострённые плачевые обороты оказываются осязаемыми, «прожитыми», а не угадываемыми, как в быстром движении. В конечном счёте, Ф. Шопен делает именно то, что советует Г. Коган для осмысления мелодически выразительной природы шопеновского пассажа. Одновременно раскрывается смысл ремарки *pesante*, выставленной строкой ниже указания *Allegro* в редакционной версии И. Падеревского [10]. Она приобретает теперь значение не только образной характеристики, но и звуковой, гармонируя и с низким регистром, в котором написана пьеса, и с «тон-весомостью» каждой интонации.

Третий пример, позволяющий проследить насыщение технической формулы тематически-образным содержанием, – Прелюдия *C-dur*. А. Соловцов рассматривает её фактуру с точки зрения приёма полиритмии, имея ввиду несинхронизированное начало хореических мотивов в октавной дублировке сопрано и тенора [7, с. 412]. Однако аналитический интерес к этой пьесе стимулируется и другой особенностью её музыкального изложения. Подобно Этюду в той же тональности,

открывающему *op.* 10, Прелюдия *C-dur*, также служащая *initio* всего цикла, основана на гармоническом движении, наделяемом относительно самодостаточным выразительным, а не только формообразующим, функциональным смыслом. Каждый из аккордов, как и в аналогичном Этюде, представлен в виде арпеджио, что указывает на первую прелюдию из *WTK* И. С. Баха. Вместе с тем, отмечаемое сходство Прелюдии и однотонального с ней Этюда Ф. Шопена позволяет не только установить их родственность, обусловленную жанровой соприродностью, но и существенные различия между ними. Благодаря расцветиванию вертикалей интонационно концентрированными деталями, сочетанию арпеджио в широком и тесном расположениях, усложнению гармоний дополнительными тонами, порождаемыми мелодической фигурацией, Прелюдия абсолютно утрачивает «экзерсисность», присущую Этюду. Одновременно возникает совершенно иной звуковой образ за счёт «подкрашивания» обертоновой шкалы диатоническими и хроматическими тонами – вплоть до мимолётно появляющихся острых интервалов: ув.8 (тт. 13-19), б.7 (т. 18), тритона через октаву (т. 20) и т. д. Отметим, что все образуемые сложные вертикали «собираются» на одной педали, усиливая выразительный эффект описанных фактурно-гармонических приёмов.

Реформаторские обретения Ф. Шопена в этюдах получают своеобразное преломление в Прелюдии *cis-moll*. Прообраз используемой в ней пианистической формулы обнаруживается в Этюде *op.* 10 №8. Аналогии возникают уже в затактовой фигуре: трель в Этюде – сцепление *quasi*-трели и *quasi*-группетто, в Прелюдии. Далее в обеих пьесах движение устремляется через всю клавиатуру вниз, причём в фигурационном рисунке терцовые и квартовые интервалы чередуются с поступенными ходами. Однако родственный пианистический приём помещается в индивидуальный музыкально-смысловой контекст. Помимо ладотональных различий – Этюд в *F-dur*, Прелюдия в *cis-moll*, между ними есть и другие, имеющие принципиальный характер. В Этюде заданная формула выдержана на протяжении всей композиции, драматургическое же развитие осуществляется гармоническими средствами (минорная середина трёхчастной формы, после которой возвращение мажорной краски репризы производит яркий эмоционально-

психологический эффект); в Прелюдии – тематическими, поскольку эта формула вступает в диалог с контрастной фразой в аккордовой фактуре, то есть претендует на статус самостоятельной мысли.

**Выводы.** Анализ пианистических средств, использованных Ф. Шопеном в Прелюдиях *op.* 28, позволяет обнаружить действие одного из реформаторских принципов его пианизма, состоящего в широкой разработке пианистических выразительных ресурсов на основе преобразования обобщённых игровых формул в единицы музыкального тематизма. Апробированный в двух опусах этюдов, он получает новое претворение в цикле прелюдий, где «экзерсисное» происхождение технологических приёмов более не лежит на поверхности интонационно-звукового текста, а уходит в его глубь, сливаясь с жанровым геномом пьесы нового типа, созданного Ф. Шопеном.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки / И. Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 200 с.
2. Зенкин К. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад / К. Зенкин // Научный вестник московской консерватории. – 2010. – №3. – С. 71–83.
3. Коган Г. Вопросы пианизма : Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. комп., 1968. — 460 с.
4. Кокорева Л. От Шопена к Дебюсси / Л. Кокорева // Музыкальная академия. – 2012. – №3. – С. 156–162.
5. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1971. – 609 с.
6. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
7. Соловцов А. А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А. А. Соловцов. – М. : Музгиз, 1960. – 466 с.
8. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / М. Томашевский; перевод с польского Л. Акоюяна и Е. Янус. – М. : Музыка, 2011. – 840 с.
9. Ховат Р. Дебюсси и фортепиано / Р. Ховат // Музыкальная академия. – 2012. – №3. – С. 166–170.
10. Шопен Ф. Прелюдии. Для фортепиано [Ноты] / Ред. И. Падеревского и др. – Изд. 4-е / Ф. Шопен. – Варшава – Краков : Польское музыкальное издательство, [б. г.]. – 86 с.

## 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 Chopena. Refleksiya vremeni kak suschnost chopenovskih ballad / K. Zenkin // Nauchnyiy vestnik moskovskoy konservatorii. – 2010. – №3. – S. 71–83.
3. Kogan G. Voprosy pianizma : Izbrannyye statyi / G. Kogan. – M. : Sov. komp., 1968. — 460 s.
4. Kokoreva L. Ot Chopena 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