

Название научной работы: Специфика жанра баллады и ее влияние на трактовку формы в творчестве Ф. Листа на основе анализа Баллады №2;

Номинация: Теория музыки;

Фамилия, имя, отчество автора: Бондарович Иван Александрович;

Наименование учебного заведения: Бюджетное профессиональное образовательное учреждение Омской области «Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина»;

Специальность, курс: Теория музыки, 3 курс;

Фамилия, имя, отчество научного руководителя: Слюнкова Наталья Николаевна;

Оглавление

Введение.....	3
Основная часть	6
Заключение.....	22
Список литературы	23

Введение

*Задача обновления музыки путем ее внутренней
связи с поэзией.*

Франц Лист

Баллада №2 Ф. Листа — уникальное произведение для творчества композитора, в котором он по-новому подходит к трактовке собственных *принципов формообразования* под влиянием *эпической* природы жанра.

Литературный жанр баллады в эпоху романтизма становится одним из самых популярных. Более того, он проникает в музыкальное искусство и определяет дальнейшие тенденции его развития. Причины этому следующие.

Изменения в инструментальной музыке XIX века, отход от классических норм был связан со сменой внутренних основ музыкального искусства: на место риторики и драмы встают *поэзия* и *литература*. Следствием этого становится приход разомкнутости и изменяемости музыкального времени на смену замкнутости и стабильности; а в философской категории музыки выделяется столько же места злу, inferнальным образам, как добру и надежде на божественную справедливость.

Новое музыкальное мышление отразилось в новых жанрах: поэме, легенде, картине и, в первую очередь, в *балладе*. Популярность баллады связана с ее спецификой как литературного жанра: в основе лежит медленное разворачивание сюжета, основанного на взаимодействии контрастных образных сфер — эпической, фантастической, героической, лирической, драматической.

Композиторов-романтиков особенно привлекала фантастическая сфера, ее контраст с объективным миром. Благодаря этому жанр проникает в музыкальное искусство. Повествовательность баллады, ее эпическая природа влияют на стремление композиторов к *свободной трактовке формы*, к сквозному развитию. В этой области возникает тенденция к смешению классических форм, что приводит к возникновению класса смешанных форм, к появлению индивидуальных форм. Наиболее распространенным принципом становится

смещение сонатной формы и сонатного цикла, то есть заключение цикла в одну часть.

В связи со сложностью и многозначностью новаторства в области романтической музыкальной формы в музыковедении возникают разная определяющая ее терминология и различные подходы к ее трактовке. В.В. Задерацкий для определения вышеописанного явления в музыкальной форме использует термины «гиперсонатная композиция», «моноцикл» [4], В.Н. Холопова [8] и Т.С. Кюрегян [5] — «сонатно-циклическая форма», Р.Н. Берберов — «принцип цикличность с одночастностью, на основе которого возникает моноциклическая форма» [1, 69]. В настоящем очерке мы используем термин «сонатно-циклическая форма».

Вообще, связь баллады с музыкой была заложена еще на ранних этапах ее существования. Жанр баллады возникает в Средние века из синтеза танца и *музыки*. В эту эпоху баллада имеет две разновидности — светскую и народную. Первая формируется как *музыкально-поэтический* жанр в творчестве труверов и трубадуров в XII-XIII веках, затем в эпоху Возрождения приобретает лирический характер, обогащается полифоническим развитием в творчестве Г. Де Машо, в XV веке сближается с французской шансон и утрачивает индивидуальность. Вторая утратила связь с танцем и развивалась как *сюжетно-повествовательная песня*.

На рубеже XVIII-XIX веков баллада возрождается в профессиональном искусстве в виде сборников текстов народных баллад, которые привлекают внимание поэтов Просвещения и штюрмеров, писавших *поэтические баллады*.

Создателем первой *вокальной* баллады становится Ф. Шуберт. В своих балладах композитор следует за поэтическим текстом, детально отражая события в его содержании. Это повлияло на возникновение *сквозной* музыкальной формы. Более того, такой опыт в вокальной музыке Шуберта повлиял на его новаторство в области инструментальной: он создает один из первых образцов *сонатно-циклической формы* — фантазию «Скиталец», основанную

на смыкании цикла из четырех частей в одну композицию, пронизанную *монотематизмом*. Далее эти принципы будут активно применяться Ф. Листом.

Следующий этап развития жанра — создание *инструментальной* баллады Ф. Шопеном. В балладах композитора нет конкретных сюжетов: Шопен испытывает влияние поэтических баллад А. Мицкевича (а также исторических песен Ю. Немцевича и народных славянских дум), однако сравнение фабул сочинений поэта и композитора рядом музыковедов не выявляет точных сходств между ними. Это свидетельствует о том, что в своих балладах Шопен воспроизводит именно специфику литературного жанра: начинаются с эпического вступления, темы экспозиции отличаются ярким образным содержанием, неспешно разворачиваются и дополняют друг друга, в разработке образы драматизируются, активно трансформируются благодаря взаимодействию, приводя развитие к драматической кульминации в коде — то есть сюжетность жанра раскрывается через *взаимодействие образных сфер*, свидетельствующее о скрытой программности.

Базовой формой баллад Шопена становится сонатная форма, благодаря которой он реализует взаимодействие образных сфер. Но композитор модифицирует ее в зависимости от идеи произведения, создавая смешанные формы (например, форма Баллады №1 — модифицированная сонатная (предпосылка сонатно-циклической формы), Баллады №3 — сонатно-концентрическая).

Также балладная логика развития проявится в скерцо и фантазиях Шопена, позже в рапсодиях И. Брамса, «Поэме» Э. Шоссона и сочинениях Ф. Листа.

Лист испытывает влияние творчества Шопена, в том числе в жанре баллады. На это указывают и его хорошее знание сочинений Шопена, результатом чего стало создание монографии о композиторе в 1851 году, и годы создания баллад Листа: Баллада №1 (еще не отразившая специфику жанра) — 1848 год (при жизни Шопена), Баллада №2 (единственное инструментальное сочинение Листа, в котором проявилась специфика жанра баллады) — 1853 год.

Основная часть

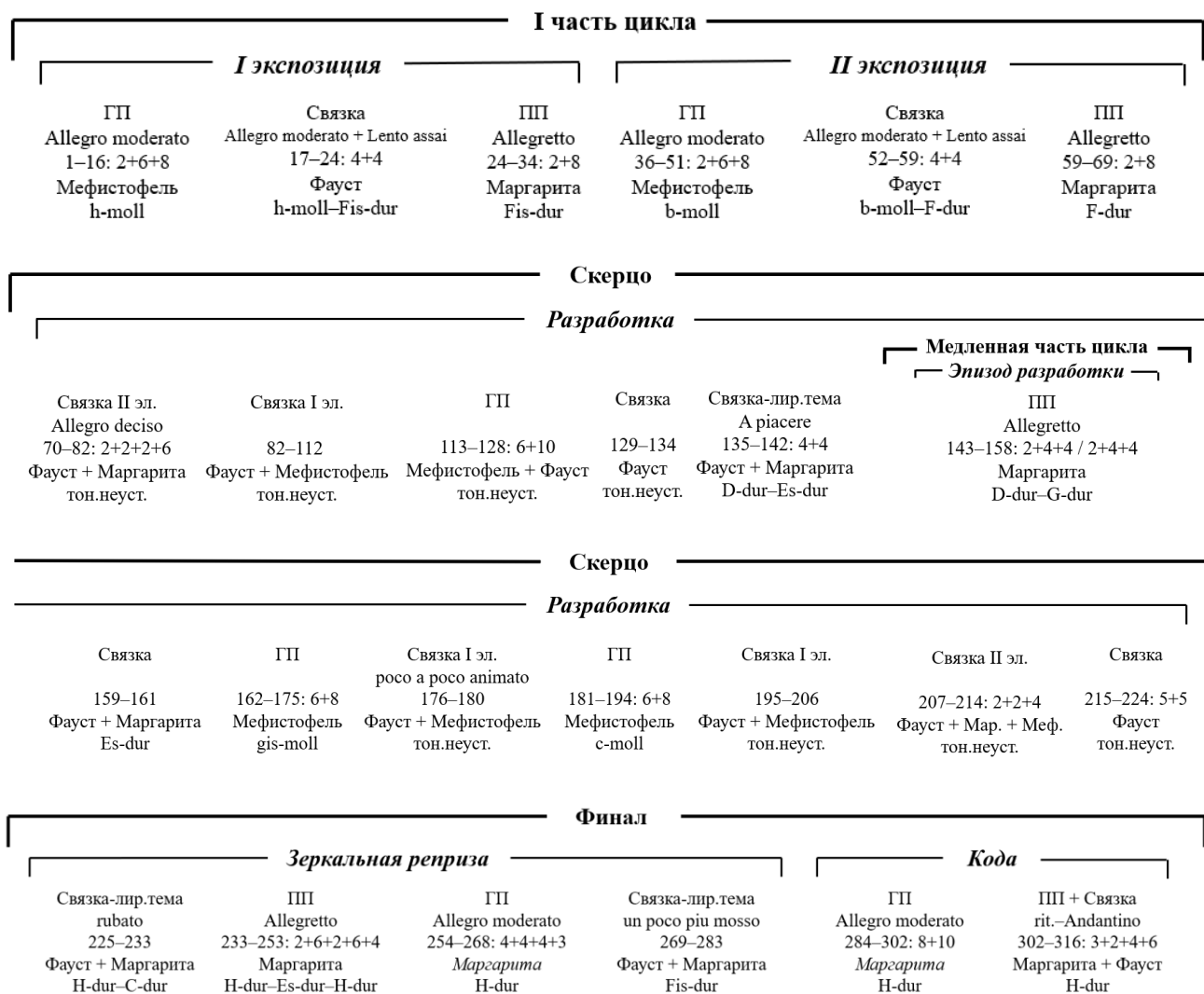
Баллада №2 была создана Листом в Веймарский период его творчества. На этом этапе были сформированы ведущие жанры его творчества: создает новый — симфоническая поэма, сохраняет традиционные — соната, концерт, симфония, обращается к сложившейся романтической балладе. В классических и романтических жанрах Лист, с одной стороны, стремится *сохранить их специфику*, с другой — все объединены одним подходом, связанным с *поэмой трактовкой формы*, которая сложилась в симфонических поэмах.

Поэмая трактовка формы вытекает из специфики симфонических поэм Листа, заключающейся в синтезе повествовательности и философичности содержания с симфоническими приемами развития. В связи с этим, поэмая трактовка формы основана на принципах *цикличности* (благодаря которой реализуется повествовательность, взаимодействие образных сфер) и *монотематизма* (при помощи которого реализуется философичность содержания, проявляющаяся в трансформации тем разного образного содержания, но единой интонационной основы).

Эти принципы сложились еще в одной из первых симфонических поэм «Прелюды», созданной в 1848 году, и далее проявились в остальных сочинениях в этом жанре и других центральных произведениях периода — фортепианном Концерте Es-dur (1849, переработан в 1853), фортепианных Сонате h-moll (1853) и в рассматриваемой в настоящем очерке Балладе №2 h-moll (1853) (пример 1).

В отличие от баллад Шопена Лист в своей Балладе №2 использует контрастное сопоставление образов зла и любви, трансформируя тему главной партии из inferнальной образной сферы в светлую лирическую, то есть использует *жанр баллады* с целью утверждения типичной для его творчества *концепции преодоления* роковых обстоятельств для достижения нравственного очищения, оптимистического итога.

Пример 1. Схема формы Баллады №2 Ф. Листа



Лист сохраняет в Балладе №2 специфичные для жанра черты: начинается со «вступления» эпического, повествовательного характера, выраженного двойной экспозицией с точным повторением материала первой на полтона ниже (h-moll–b-moll) во второй (двухфазность экспозиций характерна для сочинений этого периода: возникает еще в первом фортепианном Концерте как традиционная особенность формы жанра, далее использована в Сонате при конструировании «гиперсонатной» формы); эпичность «вступления» также достигается при помощи *шестидольности* главной партии (размер 6/4), что свойственно стихосложению литературного прообраза; использует *обрамление* в коде и организует разработку по *концентрическому* принципу; сочинение отличается *картинностью*, проявляющейся в звукоизобразительных

темброво-сонорных эффектах (хроматический рокот в басу в теме главной партии — «воды Стикса» (пример 2)), пространственно-регистровых контрастах между темами.

Пример 2. Ф. Лист: Баллада №2:
экспозиция: тема ГП (фрагмент)



Но в первую очередь специфика жанра проявляется благодаря противопоставлению и *взаимодействию* свойственных ему контрастных *образных сфер*.

Возможный программный источник Баллады — баллада «Ленора» Г. Бюргера (мистическая история о мертвом всаднике и его возлюбленной, отвергающей жестокую реальность и находящейся на грани вымышленного и подлинного бытия): Лист был увлечен этой балладой, что находит музыкальное воплощение в одноименной мелодраме, созданной композитором в 1858 году. Также интерес Листа к этому произведению в начале 1850-х подтверждается созданием симфонии «Ленора» в 1872 году композитором И. Раффом — ассистентом Листа в Веймаре с 1850 по 1853 годы, соответственно, написана, вероятно, не без влияния Листа. Кроме этой баллады выделяют миф о Геро и Леандре, легенду об Орфее и Эвридике. Все они отличаются противопоставлением inferнальной и любовной образных сфер.

Более того, на содержание Баллады также явно повлияла свойственная Листу *фаустианская образность* Сонаты, созданной с ней в одном году,

и близких по времени написания произведений — первого Концерта (1849) и «Фауст-симфонии» (1854). «Баллада появилась в тот творческий период Листа, когда его внутренний художественный мир окончательно захватила вечная тема дуалистичности бытия: противостояния божественной и дьявольской сущностей, святости и греха» [3, 48]. В фаустианской тематике проявляется духовно нравственное основание творчества Листа: в содержании этих произведений — показ *нравственного совершенствования*, ставшего для Листа художественной максимой.

В Балладе выделяются три образные сферы: *Мефистофеля* (инфернальные, жуткие образы), *Маргариты* (прекрасные, возвышенные образы) и *Фауста* (экспрессивные, надломленные, связанные с «метаниями романтической души»). Все три находят воплощение уже в темах экспозиции при помощи характерных для листовских сфер средств выразительности.

Сфера Мефистофеля представлена темой главной партии. Звучащая мрачно, тревожно («роковое предчувствие Леноры») тема основана на остинатном хроматическом скольжении-рокоте в низком регистре, замкнутой вокруг тона *fis* аскетичной мелодии, четкой неизменяющейся до образной трансформации темы в репризе структуре большого периода 2+6+8 (2 + 6 + 4+4); также характер достигается тональностью *h-moll*, у Листа связанной с инфернальной образностью (Соната *h-moll*).

Сфера Маргариты находит воплощение в побочной партии, ярко контрастной главной. Её светлый, возвышенный, трепетный, одухотворенный характер (отражает любовные чувства, которые во всех перечисленных возможных программах становятся импульсом к самопожертвованию героев, их стремлению к своей идеальной возлюбленной) достигается при помощи хоральной фактуры, задержаний в ее голосах; также «идеальность» образа подчеркивается постоянством структуры темы на протяжении всей формы — 2+8 (в том числе в репризном проведении, где структура 2+6 + 2+6 + 4 оправдана небольшой динамизацией темы, сокращающей второе предложение,

и ее закруглением, возвращающим развитие в основную тональность и «возвращающая» 4 такта вторых предложений двух периодов); тональность Fis-dur также указывает на сферу Маргариты: Фа-диез мажор у Листа символизирует сакральное, духовное начало, божественное присутствие [3, 51-52].

Важнейшую роль в создании контраста между темами играет их гармонический язык. В целом в Балладе присутствуют четыре важнейшие особенности листовской гармонии: мажоро-минор, тональная неустойчивость путем избегания тоники, импрессионистские тенденции и соноризм (в форме, возможной на этапе позднего романтизма). Последние две определяют облик противопоставляемых тем экспозиции.

В главной партии хроматическое скольжение в басу на педали создает гул — сонорную, высотно неопределенную звучность (однако тональность h-moll выявляется благодаря постоянному повторению квартового затакта V-I и гармонической поддержкой темы в партии правой руки) (см. пример 2).

В побочной партии мягкость звучания достигается при помощи наложения на доминантовый органнй пункт плагальных гармоний, а в разработочном (пример 3) (в эпизоде, но уже на тоническом органном пункте) и репризном проведениях этот прием усилен импрессионистским параллелизмом — использованием секстаккордов или квартсекстаккордов, перемещающихся параллельно.

Пример 3. Ф. Лист: Баллада №2:

лирический эпизод

Сразу отметим, что тональная неустойчивость, избегание тоники проявляется в разработке (что очень характерно как для музыки Листа в частности, так и для музыки позднего романтизма в целом); средства мажоро-минора, особо свойственные лирике Листа, в Балладе применены им в тональном сопоставлении H-dur–Es-dur (основная тональность (Т) – тональность, энгармонически равная большой медианте (М)) в рамках темы побочной партии в репризном проведении и в лирических темах-связках: во-первых, в сопоставлении тональности первого предложения темы с тональностью ее неаполитанской ступени (N) во втором предложении (например, в первом проведении темы D-dur–Es-dur), во-вторых, в первом и втором ее проведениях — гармония большой медианты (М) (пример 4), в третьем — большой субмедианты (W) (пример 5).

Пример 4. Ф. Лист: Баллада №2:
лирическая тема-связка: I проведение



Пример 5. Ф. Лист: Баллада №2:
лирическая тема-связка: III проведение



Образная сфера Фауста представляет собой метание между двумя предыдущими, поэтому включает в себя особенности их музыкального языка (в процессе развития тем в разработке) и собственные. В Балладе сфера Фауста

представлена Связкой, переключающей развитие из сферы Мефистофеля в сферу Маргариты, что определило ее двухэлементность. Первый элемент (пример 6) — напряженный, экспрессивный монолог, который выражен изломанной мелодической линией, основанной на речевых интонациях, и синкопированным ритмом. Второй (пример 7) — хорал, предвосхитивший импрессионистичность гармонии побочной партии гетерофонной основой (линейностью), организованной в аккордовую вертикаль.

Пример 6. Ф. Лист: Баллада №2:

экспозиция: Связка: I элемент



Пример 7. Ф. Лист: Баллада №2:

экспозиция: Связка: II элемент



Содержание Баллады, основанное на принципе антитезы, влияет на выбор сонатной формы благодаря конфликтности, лежащей в ее основании, и реализации ею процессов образных взаимодействий и трансформаций.

В Балладе сонатность драматизирует повествовательный жанр, а эпическая природа жанра в свою очередь влияет на индивидуализацию формы. Лист обогащает сонатную форму *разделами*: повторением экспозиции (использована также с целью нарушения последовательности событий в форме, закладывающего будущие коренные образные трансформации), лирическим

эпизодом в разработке (в момент, когда события литературной фабулы исчерпаны и на первое место встают музыкальные идеи композитора), обрамлением в коде; *принципом развития — свободной вариационностью.*

Также, как упоминалось ранее, на форму повлияла поэзная трактовка, которая привела к сонатно-циклической форме. При этом она тоже по-особому трактуется Листом под влиянием эпической природы жанра баллады. Это проявляется в *сохранении структур главных тем* на протяжении всей формы и во *включении в середину разработки*, соответствующей скерцо, *лирического эпизода*, соответствующего медленной части цикла.

В процессе развития основные темы изменяются: тема побочной партии свободно варьируется, тема главной партии образно трансформируется, в чем выражается основная идея сочинения — преодоление роковых обстоятельств, нравственное очищение для достижения светлого идеала.

Проведение побочной партии в разработке отличается от экспозиционного гармонией: вместо доминантового органного пункта, свойственного развивающему типу изложения, Лист использует тонический, свойственный экспозиционному или заключительному типу изложения, что позволяет выделять это проведение как эпизод разработки и медленную часть сонатно-циклической формы. Также в среднем пласте фактуры в этом проведении появляется *фигурация тонической гармонии* (см. пример 3), которая проникнет в репризное проведение темы главной партии (пример 8), образно *трансформируя* ее.

Пример 8. Ф. Лист: Баллада №2:

реприза: тема ГП



Репризное проведение отличается монолитностью звучания (сохраняя лирическую природу) благодаря плотной аккордовой фактуре и глубокой

тонической квинте в басу, предвосхищая эмоциональный подъем темы главной партии в кодовом проведении. В коде побочная партия обрамляет всю форму своим экспозиционным вариантом темы, однако на тоническом органном пункте.

Главная партия в процессе развития интенсивно драматизируется. В первой половине концентрической разработки в нее проникает пунктирный ритм (пример 9). О значении пунктирного ритма у Листа 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» [6, 360]. Пунктирный ритм в разработке противостоит триольному остинато в разделе первого элемента связки — атрибуту сферы Мефистофеля. Это свидетельствует о процессе образной трансформации в теме главной партии: благодаря Фаустианской образности, противопоставленной в разработке инфернальности сферы Мефистофеля, начался процесс сопротивления образной основе главной партии.

*Пример 9. Ф. Лист: Баллада №2:
разработка: тема ГП (фрагмент)*



Несмотря на противостояние процессу сопротивления во второй половине концентрической разработки — тема главной партии звучит почти в неизменном

экспозиционном виде (в тональностях *gis-moll* и *c-moll*: мрачное мажоро-минорное большетерцовое сопоставление параллельной тональности будущей Си-мажорной трансформированной темы главной партии и ее энгармонически равной большой медианты), — в репризе тема *трансформируется* (см. пример 8) в светлый, напевный *ноктюрн* (жанр, характерный для листовской сферы Маргариты), являющийся подготовкой кульминации развития главной партии — ее проведения в коде (пример 10) в виде триумфального гимна в характерной для побочной партии *хоральной фактуре*.

Пример 10. Ф. Лист: Баллада №2:

кода: тема ГП (фрагмент)



Кодовое проведение темы главной партии — стержневая для драматургии Баллады *антитеза* любви инфернальности, достигнутая свободным варьированием темы и проникновением в нее средств сферы Маргариты.

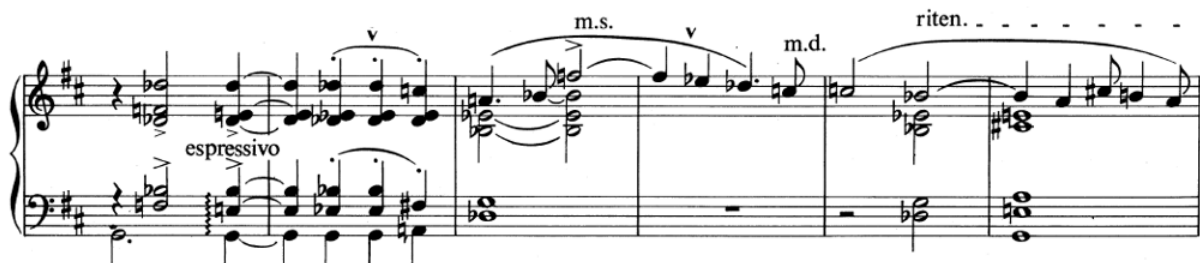
В процессе развития переключение из одной сферы в другую осуществлялось связками, основанными на интонациях обеих тем. Поэтому в связующих разделах и в теме главной партии проявился принцип монотематизма, заключающегося в образной трансформации одного интонационного комплекса. На трактовку принципа монотематизма влияет принцип вариационности, идущий от эпической природы жанра баллады. Поэтому в Балладе №2 это приводит к принципу *вариационного монотематизма*¹ (вариационный монотематизм в развитии темы ГП — см. примеры 2, 9, 8, 10).

¹ термин Р.Н. Берберова [1]

В Балладе все связующие фрагменты подразделяются на три группы: *«собственно связки»* (эта функция и ее комплекс заложен в экспозиции и появляется далее в разработке и коде), *разработочные разделы первого и второго элементов связки* (противопоставляются в начале разработки и появляются на протяжении всего раздела), *лирические темы-связки* (предшествуют следующим разделам формы).

После экспозиций «собственно Связка» появится после разработочного проведения темы главной партии перед лирической темой-связкой, предваряющей лирический эпизод: хорал в этом проведении лишается чистоты и света, так как основан на гармоническом эллипсисе, сжатии драматизма виртуозных пассажей разработки главной партии до остро экспрессивных аккордов (ремарка *espressivo* приходится на уменьшенный секундаккорд) — переключение в сферу Маргариты через «душевное страдание» и последующее очищение и возвышение в речитативе (пример 11).

Пример 11. Ф. Лист: Баллада №2:
разработка: Связка (т. 129–134)



Такую же функцию выполняет «собственно Связка» перед репризой, однако здесь переключение также подчеркивается «ракоходом» регистрового контраста, заложенного в экспозиции: хорал, наоборот, спускается вниз, чтобы затем динамика репризы привела к триумфу в коде (пример 12).

И, как ни странно, именно «собственно Связка» заканчивает Балладу: миниатюрный триольный речитатив и долгое задержание в хоральном окончании — последнее «слово», вобравшее в себя и прошедшие процессы разработки, и утешение побочной партии (пример 13).

Пример 12. Ф. Лист: Баллада №2:
разработка: Связка (т. 215–224)



Пример 13. Ф. Лист: Баллада №2:
кода: Связка



Разработочные разделы первого (см. пример 6) и второго (см. пример 7) элементов Связки реализуют противостояние сфер Маргариты и Мефистофеля через сферу Фауста. Разделы второго элемента, основанного на комплексе Маргариты — аккордовая фактура и появившийся в разработке пунктирный ритм (пример 14), противостоят разделам первого элемента, основанных на триольном ритме в басу (заложен еще в экспозиционном проведении первого элемента Связки), нисходящих интонациях речитатива, усиленных плотной аккордовой фактурой (пример 15), динамизированных мефистофельских пассажах темы главной партии, здесь получивших октавные дублировки и огромный регистровый диапазон (пример 16).

Противопоставление этих разделов не приводит к их взаимодействию, так как образная трансформация происходит в рамках темы главной партии и лирической темы-связки. Функция разработочных разделов элементов связки — показ контраста образных сфер и их динамизация (во второй половине концентрической разработки оба элемента представлены в гипертрофированном виде).

Пример 14. Ф. Лист: Баллада №2:
разработка: связка-II элемент (фрагмент)

Пример 15. Ф. Лист: Баллада №2:
разработка: связка-I элемент (фрагмент)

Пример 16. Ф. Лист: Баллада №2:
разработка: связка-I элемент (фрагмент)

Лирическая тема-связка — зона монотематической трансформации первого элемента Связки из образной сферы Фауста-Мефистофеля в сферу Фауста-Маргариты, которая влияет на ход драматургии сочинения и постепенное утверждение идеи преодоления. Впервые тема появляется перед

лирическим эпизодом разработки, в этом месте формы еще только утверждая переключение в образную сферу Маргариты. Тема основана на интонациях речитатива: триольная фигура (здесь нисходящая в отличие от экспозиционного варианта — проявление вариационности монотематизма) и синкопированный мотив восходящего скачка и его заполнения нисходящей речевой интонацией секунды. Однако благодаря смене жанра с речитатива на ноктюрн (атрибут сферы Маргариты), привнесению в речитативный элемент связки напевных романсовых интонаций, тема приобретает характер грезы, неги, воодушевления любовью (пример 17).

*Пример 17. Ф. Лист: Баллада №2:
разработка: лирическая тема-связка: I проведение*

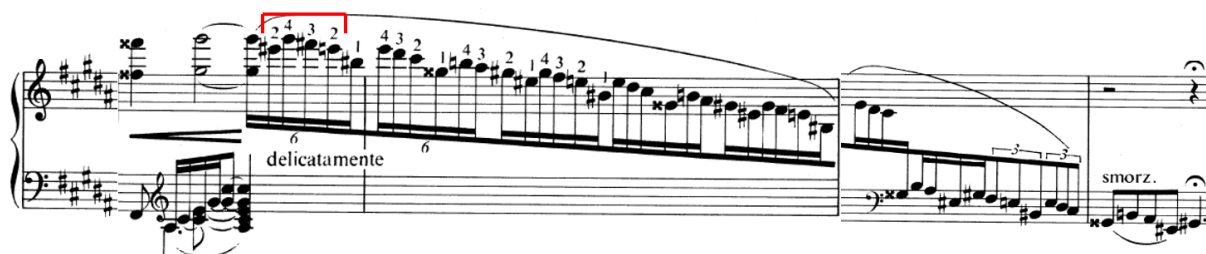


Следующее ее проведение помещено в начало репризы: Лист постепенно «входит» в эту часть формы, создавая иллюзию продолжения разработки намеком на второй лирический эпизод. На репризность указывает утверждение основного тонального центра Баллады — Си (в этой части формы Си-мажора). Однако разработка действительно продолжается, но не на уровне формы, а на уровне образного развития: это проведение лирической темы-связки — *основа для образной трансформации главной партии* в репризе. Второе проведение усиливает заложенный в первом характер благодаря октавному удвоению темы и развернутому пассажу (пример 18), основанному на интонациях экспозиционного речитатива (пример 19), который здесь

приобретает яркое, виртуозное обличие, знаменуя преодоление роковых «обстоятельств разработки».

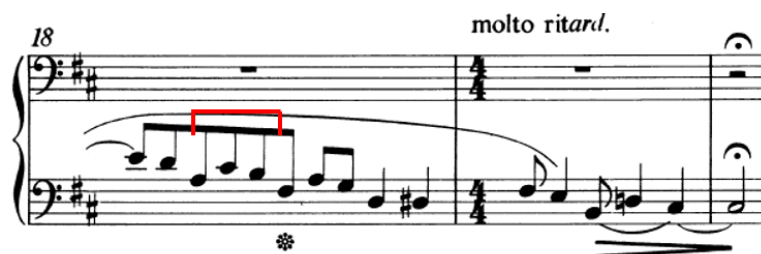
Пример 18. Ф. Лист: Баллада №2:

реприза: лирическая тема-связка: II проведение



Пример 19. Ф. Лист: Баллада №2:

экспозиция: I элемент Связки (фрагмент)



Последнее проведение темы в конце репризы (пример 20) — эмоциональная подготовка кульминации: лирическая тема-связка теперь звучит экспрессивно, восторженно благодаря проникшей в нее и динамизированной гармонической фигурации лирического эпизода и дублировок в теме.

Пример 20. Ф. Лист: Баллада №2:

реприза: лирическая тема-связка: III проведение



Таким образом, лирическая тема-связка, относящаяся в образной сфере Фауста, осуществляет монотематическую трансформацию комплекса сферы Мефистофеля в сферу Маргариты и служит основой для этой трансформации в теме главной партии; соответственно, *лирическая тема-связка* и *тема главной партии* — *средство достижения идеи* преодоления и нравственного очищения.

Заключение

Обращаясь к жанру баллады, Лист в очередной раз воплощает свойственные ему фаустовские образы и выстраивает взаимодействие между ними для утверждения оптимистической концепции сочинения. Создавая Балладу №2 в период высшего расцвета своей композиторской деятельности, Лист синтезирует в ней и собственные достижения в гармонии, поэмной трактовке музыкальной формы — сонатно-циклическую форму и монотематизм, и особенности музыкального языка зрелого и позднего романтизма, проистекающих от нового прототипа музыкального искусства — поэтической баллады. Взаимовлияния эпической природы жанра и листовских принципов формообразования привели к индивидуальной трактовке формы. В ее основе лежат три образующих принципа: *сонатность*, *цикличность* и *свободная вариационность*. В этом ярко проявилась одна из важнейших тенденций музыки романтизма — тенденция индивидуальной трактовки формы, создания смешанных форм для наиболее исчерпывающего выражения идей в музыкальном содержании.

Список литературы

1. Берберов Р.Н. Программа-конспект по предмету «Анализ музыкальных произведений» [Текст] / Р.Н. Берберов. — Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1973. — 79 с.
2. Гайсина Н.Р., Половянюк И.А. Некоторые особенности трактовки жанра баллады в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа [Текст] / Н.Р. Гайсина, И.А. Половянюк // Наука об искусстве в XXI веке: материалы V Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых : сборник трудов конференции / ответственный редактор В.А. Шуранова. — Уфа : Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова, 2017. — С. 23–28.
3. Девуцкая Н.В. Архетип как основа образно-композиционного родства Сонаты h-moll и Второй баллады Ф. Листа [Текст] / Н.В. Девуцкая // Художественное образование и наука. — 2019. — №3. С. 43–55.
4. Задерацкий В.В. Музыкальная форма [Текст] / В.В. Задерацкий. — Москва : Музыка, 2008. — 528 с.
5. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т.С. Кюрегян. — Москва : Сфера, 1998. — 343 с.
6. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. В 2 ч. Ч. 1 [Текст] / Я.И. Мильштейн. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956. — 539 с.
7. Пупина О.А. Композиционно-драматургические и пианистические средства в образной палитре Второй баллады Ф. Листа [Текст] / О.А. Пупина // Аспекты исторического музыковедения. — 2017. — Т. 9. С. 365–378.
8. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие [Текст] / В.Н. Холопова. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с.
9. Grabocz M. Narrative strategies of the Romantic “philosophical epics” in the piano works of Franz Liszt (Analysis of Sposalizio, Ballade No. 2 and the Piano

Sonata in B minor) [Текст] / M. Grabocz // Interdisciplinary Studies in Musicology. — 2014. — №14. С. 108–129.