

К. искусствоведения, проф. В. Г. Семькин

Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С.Прокофьева,
г. Донецк.

***Композиционно-драматургические особенности
сонаты Ф.Листа «По прочтении Данте» в
исполнительских интерпретациях Д.Цифры,
П.Чиколлини, Л.Бермана и Д.Мацуева.)***

Фантазия-соната «После прочтения Данте» Ф. Листа (1837-38, 1849 – вторая редакция) в истории музыки стала первым образцом одночастной фортепианной сонаты. Стремление к модификации традиционной сонатной формы было непосредственно связано с романтическим стилем фортепианного исполнительства, гениальным представителем которого был Ф. Лист. Создавая музыку, наполненную сложными романтическими образами, композитор осознал важность использования новых драматургических принципов, соответствующих его новаторским замыслам. В одночастных монументальных фортепианных сонатах «После прочтения Данте» и Сонате h - moll Ф. Лист демонстрирует совершенное воплощение поэтических героико-философских образов, раскрывающих всю полноту его композиторских замыслов и фортепианно-исполнительских возможностей.

К анализу двух фортепианных сонат Ф.Листа обращались А.Коваль [2], В.Коннов [3], Н.Невская [4], Е.Рощенко [6], Ф.Таирова [7], Т.Фомина и др. Однако, в их музыковедческих исследованиях речь идет, преимущественно, о воплощении программности, отражении типичных романтических образов в творчестве композитора, особенностях их интерпретации, в то время, как проблемы специфики композиционно-

драматургического строения сонат затрагиваются исследователями лишь косвенно. Опираясь на целостный музыковедческий анализ фантазии-сонаты «После прочтения Данте» Ф. Листа, автор статьи ставит задачу, используя принципы функциональной теории В. Бобровского [1], найти композиционно-драматургические принципы, ставшие определяющими для драматургии одночастной фортепианной сонаты, и сравнить различные возможности их исполнительской реализации. В качестве примеров мы выбрали четыре варианта исполнения фантазии-сонаты – А. Чикколини, Д. Цифрой, Л. Берманом и Д. Мацуевым.

Альдо Чикколини (род.1925) - представитель итальянско-французских исполнительских традиций. Свое признание итальянец получил именно исполняя музыку Ф.Листа. Дьердь Цифра (1921-1994) – выдающийся венгерский пианист, выпускник Академии Ференца Листа. Представители российской фортепианной школы Лазарь Берман (1930-2005) - воспитанник С.Савшинского и А.Гольденвейзера и Денис Мацуев (род.в 1975) – ученик А.Наседкина и С.Доренского.

Различие исполнительских интерпретаций проявляется уже во вступлении. Можно выделить два полюса между российскими, с одной стороны, и французским и венгерским пианистами - с другой. Л.Берман и Д.Мацуев сразу же придают разворачиванию исполнительской формы эпическую окраску, которая проявляется в продолжительности вступления к сонатной форме. Так, в интерпретации Л.Бермана и Д.Мацуева вступление звучит 1 минуту 38 секунд и 1 минуту 33 секунды соответственно, в то время, как в интерпретации Д.Цифры и А.Чикколини – 1 минуту 8 секунд и 1 минуту 10 секунд соответственно.

Нельзя сказать, что в темповом отношении исполнение вступления российскими пианистами намного медленнее, скорее - они используют более длительные ферматы в конце каждого проведения темы, которые

придают ей черты героико-эпического развертывания, В их исполнении отсутствует суетность и проявление откровенного драматизма.

Следует также обратить внимание на толкование короткого форшлага, что становится характерным признаком темы вступления: в интерпретации Л.Бермана он предстает гораздо весомее, исполняется больше за счет основной, а не предыдущей длительности. Сама же тема благодаря такому исполнительному приему приобретает черты героического эпоса, подчеркиваемого и нарочитым исполнением *pesante* второго элемента темы. Именно в трактовке Л.Бермана, по нашему мнению, наиболее ярко проявляется монументальность и фатальность, неотвратимость вступительной темы Судьбы и четко очерченный контраст между двумя элементами темы вступления. Тема Судьбы воспринимается как потусторонняя сила, впечатляющая своей грандиозностью. Значительной монументальностью исполнения характеризуется и трактовка образов вступления Д.Мацуевым. Кроме того, такое толкование образа вступления к сонатной форме позволяет слушателю лучше понять в следующих разделах формы ее монотематическую функцию, ведь из ее ритмической формулы вырастают и следующие главная и побочная партии.

В основу исполнительного мышления Л.Бермана и Д.Мацуева положено мышление симфоническое, сквозное, а фортепиано получает действительно оркестровое звучание. Нашему пониманию образа вступления больше соответствует именно интерпретации российских пианистов, особенно Л.Бермана, т.к. они полнее раскрывает его содержательную сущность, заложенную в средствах выразительности и принципах музыкальной драматургии.

Именно в интерпретации российских пианистов больше ощущается самостоятельность этого функционального раздела, что является одним из признаков драматургии одночастной фортепианной сонаты. Оба российских пианиста четко отделяют друг от друга вступление к сонатной

форме и вступление в главной партии, подчеркивая их неравнозначность и принадлежность к разным образным сферам. Кроме того, четкая дифференциация двух разделов вступления дает ощущение стройности, завершенности композиции. Д.Цифра и А.Чикколини объединяют оба вступления, благодаря чему контраст между образами вступления и экспозицией оказывается не таким сильным, а само вступление приобретает больше черты импровизационности, чем стройной архитектоники.

Главная партия, которую мы склонны называть темой Человека, раскрывает нестерпимую внутреннюю боль личности от столкновения с фатальностью Судьбы.

Сравнивая фортепианные интерпретации на уровне главной партии, констатируем, что в избрании ее темпа, в отличие от темпа вступления, все пианисты оказались единодушны. Однако, в ее эмоциональном насыщении проявилась разность исполнительских индивидуальностей. Так, Д.Цифра и А.Чикколини придерживаются классического понимания экспрессии партии, очень рационально и даже скупно используя динамику и темповые отклонения. Д.Мацуев трактует ее в романтическом ключе, достигая страстности, однако, сохраняя динамический потенциал для дальнейшего развертывания музыкальной формы. Л.Берман ярко подчеркивает внутреннюю раздвоенность образа Человека в главной партии, начиная ее как страстную и мучительную лирику, а в дальнейшем подчеркивая ее экспрессивность, достигая первой кульминации в динамической репризе. Развертывание партии в интерпретации Л.Бермана воспринимается в виде двух динамических волн, экспрессивность которых поддержана смелой агогикой и резкими динамическими контрастами. Также в исполнении Л.Бермана, особенно в начале главной партии, выявляется ее напевность, которая в дальнейшем перерастает в смятение.

Образ побочной партии целиком относится к сфере Человеческого, ее тема своим эмоционально-возвышенным звучанием ассоциируется со многими другими листовскими темами Любви (Соната h-moll, симфоническая поэма «Прелюды»). Такая образная нагрузка обусловлена и поэтической идеей «Божественной комедии» Данте, в которой образ Любви выполняет одну из ведущих символических функций.

На аккорды гимна-хорала побочной партии накладывается мелодическая фигурация, что и придает звучанию особые черты героики (такты 103-107). Эти фигурации специально выделяет Д.Цифра, будто намеренно скрывая интонационную основу побочной партии, которую он раскроет в ее репризном проведении. Подобный прием использует и Д.Мацуев. А.Чикколини по-классически четко разделяет фактуру побочной партии на торжественную хорально-гимническую тему и мелодические фигурации, достигая между ними четко определенной уравновешенности. В интерпретации первого проведения побочной партии у Л.Бермана чувствуется особая широта: пианист немного замедляет темп и с особой выразительностью интонирует аккордовую тему, которую мелодические фигурации только оттеняют. Эмоциональный апофеоз и героика темы Любви в исполнительском понимании Л.Бермана оказываются особенно созвучными подобным темам в симфонической музыке Ф.Листа.

В исполнении этого эпизода наиболее сложной задачей, по мнению автора статьи, является необходимость целостно охватить форму и не сделать свободные принципы изложения, присущие фантазии, господствующими. В каждой из интерпретаций эта проблема решается по-своему: А.Чикколини и Д.Цифра воздерживаются от резких темповых контрастов, не подчеркивают апофеозного звучание первого проведения темы, что делает эпизод побочной партии достаточно уравновешенным; Л.Берман и Д.Мацуев придерживаются выбранного изначально героико-

эпического понимания образов сонаты, что воплощается в фресковой манере исполнительства - максимально используются все динамические и темповые контрасты, до предельной границы «прослушиваются» ферматы и т.д.. Драматургические принципы фантазии в интерпретации российских пианистов ощутимы особенно ярко, однако, исполнительская форма трехчастной побочной партии предстает цельной и монолитной, что подчеркивает ее понимание как «лирического оазиса» в драматическом развертывании сонаты.

Заключительная партия продолжает лирическую линию партии побочной. Она целиком построена на теме главной партии, но имеет иную смысловую окраску, свободную от трагедийности. Ее эмоциональное состояние в определенной мере напоминает лирико-созерцательные медленные разделы симфонических поэм Ф.Листа.

Подводя итог обзору драматургических особенностей экспозиции, следует отметить, что построение всех ее партий осуществляется по одинаковому крещендирующему принципу: начальная экспозиция, потом развитие, приводящее к кульминации, после чего благодаря приему вторжения появляется следующая тема.

Сравнивая четыре интерпретации фантазии-сонаты «После прочтения Данте», можно прийти к выводу о том, что Альдо Чикколини и Дьердь Цифра более придерживаются классического исполнительского стиля, в котором царит строго рациональное распределение средств выразительности. Кроме того, они более подчеркивают виртуозность листовского стиля, что проявляется, в частности, в более быстрых, чем у российских исполнителей, темпах, и следовательно - в менее длительном во времени развертывании исполнительской формы (разница во времени составляет почти 3 минуты). Лазарь Берман и Денис Мацуев предстают в интерпретации сонаты представителями романтического

исполнительского стиля, в котором предпочтение отдается эмоциональному началу, крупному штриху, фресковой манере исполнения.

Литература:

1. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. - М.: Музыка, 1978.- 332 с.

2. Коваль, А. Ференц Лист : творческое осмысление Данте и Гёте (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле) / А. Коваль // Проблемная аура австро-германского романтизма. – К: Муз.Укр., 1993. – С. 59–71.

3. Коннов, В.П. «Фаустовские» мотивы в творчестве Ф.Листа / В.П.Коннов// Музыковедение. – 2006. - №1. – С. 2-7

4. Невская, Н.Г.Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра: автореф. дисс. ... канд.. искусствоведения: 17.00.02/ Невская Наталья Геннадиевна; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 23 с.

5. Протопопов, В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века : Берлиоз. Лист. Вагнер. Верди. Франк. Брамс / Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 2002. – 134 с.

6. Рощенко, Е. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа / Е. Рощенко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : АСТРОПРИНТ, 2000. – Вип. 1. – С. 59–67

7. Таирова, Ф. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков): уч.пос. / Ф. Таирова. – Баку, 2008. – 104 с.

8. Тирдатов, Е. Образы Данте у Листа и Чайковского / Е. Тирдатов // Из истории зарубежной музыки. Сборник статей / [сост. М. Пекелис, И. Гивенталь]. – Е. Тирдатов. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 5–28.