

РИХТЕР, ШНАБЕЛЬ, ГОРОВИЦ: КОНТРАСТНЫЕ ОТТЕНКИ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ СОНАТЫ В-dur ШУБЕРТА

Лю Чан¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Соната В-dur составляет сердцевину позднего стиля Ф. Шуберта, музыка которого не проста с исполнительской точки зрения и в свое время была недооценена многими советскими пианистами. С. Рихтер избрал собственный, независимый путь в постижении музыки Шуберта и сумел продемонстрировать выдающиеся художественные достоинства сонаты. Исполнительская переоценка музыки Шуберта дала толчок научному интересу музыковедов к творчеству этого композитора. Произведение также исполняли А. Шнабель, В. Горовиц и другие пианисты. В статье соната анализируется не только потому, что ее превосходно и каждый по-своему исполняли выдающиеся пианисты, а потому что в ней воплощена особая образно-смысловая концепция и отражены черты позднего стиля Шуберта, исследование которого не утрачивает актуальность и в наши дни. Цель исследования – анализ образно-смысловой концепции и черт стиля сонаты – позволяет глубже понять это произведение, определить специфику исполнительских трактовок опуса Шуберта и выделить наиболее близкую авторскому замыслу. Методами исследования послужили целостный музыковедческий и исполнительский анализ сонаты, а также сравнение ее интерпретаций С. Рихтера, А. Шнабеля и В. Горовица. Исполнение Рихтера представляется наиболее точным и близким авторскому замыслу сочинения. Музыка Шуберта в исполнительском творчестве Рихтера была не просто уравнена в правах с остальными авторами фортепианных сочинений, но и поднята до уровня И.С. Баха по глубине содержания и Л. ван Бетховена по силе эмоционального высказывания.

Ключевые слова: Шуберт, Соната В-dur, фортепиано, Рихтер, Шнабель, Горовиц, интерпретация, исполнительское искусство

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Чан. Рихтер, Шнабель, Горовиц: контрастные оттенки интерпретаций Сонаты В-dur Шуберта // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 125–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-125-134.

RICHTER, SCHNABEL, HOROWITZ: CONTRASTING SHADES OF INTERPRETATIONS OF SCHUBERT'S SONATA В-dur

Liu Chang¹

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The B-dur sonata is the core of F. Schubert's late style, whose music is not simple for a performance and in its time has been underestimated by many Soviet pianists. S. Richter chose his own, independent path in comprehending Schubert's music and managed to demonstrate the outstanding artistic merits of the sonata. The performing reassessment of Schubert's music gave impetus to the scientific interest of musicologists in the work of

the composer. The work was also performed by A. Schnabel, V. Horowitz and other pianists. The article analyzes the sonata not only because it is excellent and each was performed in its own way by outstanding pianists, but because it embodies a special imaginative-semantic concept and reflects the features of Schubert's late style, the study of which does not lose its relevance today. The purpose of the study is analysis of the imaginative-semantic concept and features of the sonata style, which allows to understand this work more deeply, determine the specifics of the performing interpretations of Schubert's opus and highlight the one that is closest to author's idea. The methods of study were a holistic musicological and performing analysis of the sonata, as well as a comparison of its interpretations by S. Richter, A. Schnabel and V. Horowitz. Richter's performance seems to be the most accurate and close to the author's idea of the Sonata. Schubert's music in Richter's performing art was not only equalized in rights with the rest of the authors of piano compositions, but also raised it to the level of I.S. Bach in depth of content and L. van Beethoven in strength of emotional utterance.

Keywords: Schubert, Sonata B-dur, piano, Richter, Schnabel, Horowitz, interpretation, performing arts

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Liu Chang (2024), "Richter, Schnabel, Horowitz: Contrasting shades of interpretations of Schubert's Sonata B-dur", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 125–134. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-125-134.

Поздний период творчества Ф. Шуберта примечателен значимостью, глубиной и впечатляющей силой музыки инструментальных и вокальных произведений. В последний год жизни композитор написал выдающееся сочинение – Сонату № 21 B-dur (1828), которая неизменно привлекает внимание исполнителей и исследователей. Соната достойна самого тщательного анализа не только потому, что ее каждый по-своему исполняли С. Рихтер, А. Шнабель, В. Горовиц и другие выдающиеся музыканты, а потому что в ней воплощена особая образно-смысловая концепция и отражены черты позднего стиля Шуберта, исследование которого не утрачивает актуальность и в наши дни.

Целью исследования стал сравнительный анализ трактовок сонаты Шуберта в контексте образно-смысловой концепции сочинения и особенностей позднего стиля Шуберта. В Сонате отражены особенности позднего стиля Шуберта, которые влияют и на стиль интерпретации сочинения. Новизна работы состоит в научном обосновании наиболее глубокого прочтения сонаты, которое, на наш взгляд, принадлежит С. Рихтеру, трактовка которого представляется концептуально и стилистически более близкой оригиналу, чем у других пианистов.

В ходе исследования были использованы метод целостного анализа формы, музыкального языка и средств выразительности Сонаты Шуберта, сравнительный анализ исполнения произведения Рихтером, Шнабелем и Горовицем. Данные методы позволяют достичь поставленной в работе цели исследования.

По данной тематике существует немало работ. Соната Шуберта анализируется в трудах Г. Крауклиса (1963), Ю. Хохлова (1968) и других музыковедов. Интерпретации музыки композитора посвящены работы Э. Пихт-Аксенфельда (1995), Т. Русановой (2008), М. Смирновой (2012) и др.

Т.М. Русанова, диссертация и монография которой посвящены проблемам композиции и исполнительской интерпретации поздних сонат Шуберта, подчеркивает, что «созерцание, сочувствие, уход от борьбы в область поэтически-философских мечтаний и сферу искусства, ассоциации, воспоминания и реминисценции, трагедия личности, конфликт, который не разрешается, а как бы растворяется в тематической драматургии произведения – таким новым содержанием наполнены последние сонаты Шуберта» (2008, с. 198). В общих чертах Т. Русанова оценивает интерпретации сонаты А. Шнабелем, С. Рихтером, М. Полли-

ни, А. Бренделем. В пособии М.В. Смирновой сравниваются трактовки сонаты А. Шнабеля, М. Юдиной, В. Горовица (2012, с. 124–145). Исполнение С. Рихтером данного сочинения исследуется впервые.

Многие исследователи обнаруживали близость вокального и инструментального творчества Шуберта. Соната имеет интонационно-образную связь с циклом «Зимний путь», особенно с песней «Путевой столб», а также с вступлением к песне «Скиталец». Новое истолкование и переосмысление в Сонате получает тема скитания и поиска истины, лейтмотив странствий и жизненного пути, значимый для всего шубертовского творчества. В сонате автор привлекает близкие к темам песен интонации и мотивы. Так, материал вступления «Скитальца» используется в первой части сонаты, однако в ней композитор дал во многом новое и своеобразное воплощение мотива странствия и жизненного пути. Такие выразительные качества образа скитальца в раннем и зрелом творчестве Шуберта, как неудовлетворенность героя окружающим, его одиночество, романтическое томление по отсутствующему в жизни идеалу сменяются в позднем на примирение, покой, ясное и светлое настроение, которые занимают важное место в сонате.

Тему первой части сонаты, в которой отчетливо заметны черты неспешного шага, открывает интонация постепенного подъема на терцию с последующими повторами верхнего опорного звука. В целом она воспринимается как раздумье с оттенком покоя и внутреннего достоинства. Выразительность шествизия в теме, интонационно родственной мелодии песни «Путевой столб» и более ранней на текст И.В. Гете «Тихо все среди горных вершин», очевидна: музыка звучит светло, спокойно и примиренно. Тема, таким образом, выражает «размышле-

ния о смерти как неизбежном конце жизни, покое и отдыхе и исполненного примиренной грусти» – таков, по мнению Ю. Хохлова, ее внутренний смысл (1968, с. 111). Аргументом в пользу такой трактовки образа первой части сонаты служит интонационное родство, характер музыки и напоминание в первой части о песне «Скиталец», носителнице шубертовского лейтмотива странствия и поиска истины (в разработке использован материал прелюдии песни).

Начальная попевка темы первой части сонаты приобретает характер «сквозного мотива» цикла, появляющегося в различных разновидностях в темах всех частей, составляя выразительный и объединяющий элемент. В первой части сонаты таковой является попевка в пределах уменьшенной кварты между VII[#] и III ступенями минора, выделяется в некоторых оборотах главной партии и ее развития внутри экспозиции, однако контуры ум4 и ее вариантов прорисовываются явно. Основная интонационная ячейка главной партии строится на тех же VII, I, II и III ступенях лада, из которых образуются различные варианты «сквозной» попевки.

Во второй, медленной части сонаты, которая составляет философский центр сочинения, та же попевка появляется на подходе к кульминационным «провозглашениям» основной темы этой части. В целом медленную часть пронизывает спокойствие, подобное ясному, светлому, безмятежному сну. В трио скерцо в одной из фраз III, II, I и VII ступени гармонического минора дано в плавном поступенном соединении тонов, однако уменьшенная кварта здесь также подчеркнута. В финале же, напротив, варианты VII-I-III и III-I-VII в их соединении совершенно неприкрыто, предельно ясно выступают в начальном предложении основной темы части.

Шуберт строил яркую мелодическую попевку, составляющую «зерно» темы, на использовании соседних ступеней диатонического лада. Композитор открывает своеобразную прелесть подобного мелодического рисунка в условиях умеренного темпа и напевности. Однако не каждый пианист был способен это понять и показать всю выразительность мелодики Шуберта. В подобных темах композитор добивается большого воздействия, применяя простейшие, наиболее элементарные средства мелодического движения. Само стремление к созданию ярких мелодических «зерен», представляющих собой ядро последующего развития или обобщения предшествующего, должно рассматриваться как характерная черта позднего периода творчества Шуберта.

Предельное сужение диапазона составляет важнейший признак так называемой «трельной» мелодики, ограниченной двумя смежными звуками лада. Шуберт трактует трель как важный драматургический элемент, исходя из того, что чередование двух смежных звуков может передавать внутреннюю скованность, а трель может пониматься как многократное повторение интонаций «вздоха», «стона». Трельная мелодика оказывается важным элементом трех последних фортепианных сонат. О том, что Шуберт рассматривает трельный элемент главной партии первой части Сонаты как важное звено драматургической концепции, свидетельствует само его оформление: композитор выделяет его, обособляя от предыдущего и последующего и давая на *f* и *ff* или, напротив, *pp*, а также придавая этому приему особую образную колористику и семантику.

С начальной темой первой части сонаты связан один из ярчайших случаев драматургически оправданного применения трели: звучащая на *pp* трель в низком регистре составляет здесь важный элемент

самой темы, как бы ее второй «план». Она подобна отзвуку пока еще далекой грозы, и хотя на протяжении всей части ее «угроза» так и остается нераскрытой, общая атмосфера музыки первой части во многом определяется ею. Трель в значительной степени нивелирует черты мягкости, благодушия первого элемента, накладывает и на него тревожный отсвет.

Исполняя сонату Шуберта, С. Рихтер наполняет эмоционально-смысловыми нюансами созерцательные эпизоды, делая их вдумчивыми и глубокими, частью единой музыкально-драматургической линии развития образа. Пианист обращает внимание на детали, особенно в эпизодах длительного пребывания в монотематическом материале и *piano* и *pianissimo*, чутко улавливая и отражая мельчайшие интонационные, штриховые, ритмические и иные изменения. В сонате В-dur Рихтер своими невесомыми *piano* и *pianissimo* уносит слушателя в мир покоя, ясных и светлых настроений. При всей скупости агогических оттенков и умеренности темпа в шубертовской сонате Рихтер придает выразительности деталей определенную направленность и целеустремленность: каждая деталь вносит новый штрих в обрисовку музыкального образа и ведет к последовательному его внутреннему изменению.

Так, первая часть сонаты, 35 тактов звучащей на уровне *pp*, вплоть до репризы главной партии, исполняется пианистом *legatissimo* с характерной «рихтеровской фразировкой», когда звуки одной «реплики» устремляются к смысловой вершине – тону, выделяемому ни динамически, ни артикуляционно, ни ритмически, а интонационно и колористически. В теме главной партии первым таким тоном становится светящийся *d* второй октавы, к которому музыкант кистью ведет звуки *b-b-a-b-c*. «Светится» этот тон не только потому, что выше остальных,

но и потому, что Рихтер более бархатно и собранно играет аккорд, причем с каждым следующим шагом его созвучия все более весомые. Логическим завершением второй фразы является тон *b* первой октавы; третья фраза, напротив, начинается со смысловой вершины – звука *es* второй октавы, но не завершается, а прерывается кадансовым оборотом с повисшим в воздухе «вопросом» на доминантовом трезвучии. Все эти «состояния» и «характеры» созвучий тонко передаются Рихтером благодаря дифференцированному туше.

В разработке первой части, также включающей развернутые динамически «равнинные» эпизоды, Рихтер выразительно интонирует скрытые голоса в фигурациях сопровождения, приковывая внимание к рельефным изгибам партии левой руки, которые пианист наделяет смыслом. В развитии тематизма первой части постепенно усиливается тревога и волнение, и Рихтер чутко улавливает эти «предчувствия» и «намёки».

Другие пианисты находят иные интерпретаторские решения. В. Софроницкий, например, подчеркивает разнообразие фортепианной фактуры в сонатах Ф. Шуберта и воспроизводит содержательную «беседу» между голосами. А. Шнабель и отчасти Г. Нейгаузу близки в музыке Ф. Шуберта состояния романтического беспокойства, смятения и тревоги. В их исполнении акцентируются мельчайшие детали и доминируют едва заметные изменения плотности, громкости и скорости звучания, что и создает неповторимые стили их интерпретации.

А. Шнабель достигает в исполнении сонаты В-дур состояния высочайшего одухотворения и глубочайшего сосредоточения, проявляет себя как мастер светотени. В сонате Шуберта «с ее фактурными и гармоническими “внезапностями” мерность течения мысли нарушается, музыкальная материя сжимается,

напрягается» (Смирнова М., 2012, с. 125). Пианист излагает темы с многочисленными ритмическими задержками и ускорениями (особенно триолей и пунктирного ритма), резко очерчивает переходы от одной ритмической фигуры к другой, смены тональностей.

Интерпретаторское решение А. Шнабеля состоит в обострении противоречий, подчеркивании внутреннего конфликта, привнесении тревожной неустойчивости и взволнованности, нагнетании психологического напряжения. Первую часть он исполняет медленнее, чем С. Рихтер, выделяя размеренную пульсацию главной темы в ритме шага, в котором пианист намеренно делает нерегулярные «сбои» (смены акцентов, разное время звучания длительностей). Половинные длительности в главной теме Шнабель затягивает, но с развитием играет тему все подвижнее и тревожнее, резко очерчивая смену ритмических фигур, нюансов, регистров, тональностей. Побочная звучит спокойно и умиротворенно, с ощущением останавливающихся мгновений. В разработке Шнабель активно преобразует тематический материал, и «преобразования эти и причудливы, и неожиданны... Особенно заметна склонность Шнабеля к структурным расширениям, к укрупнениям» (Смирнова М., 2012, с. 129). И, наоборот, смену тональностей пианист часто сопровождает учащением пульса.

Совершенно иной оказывается шубертовская соната, когда к ней обращается В. Горовиц: в его исполнении она наполняется трогательным очарованием, светлой печалью, таинственной недосказанностью, душевным теплом. Горовиц видит истоки песенного шубертовского тематизма в танцевальной и маршевой ритмике, подчеркиваемой энергичной артикуляцией пианиста. Интонационной пластичности в первой части цикла Горовиц достигает благодаря своему

идеальному пальцевому legato: «Почти «неразделимые с клавиатурой» пальцы пианиста словно минуют стадию атаки звука» (Смирнова М., 2012, с. 141). Басы же, напротив, играют им отрывисто и изолированно друг от друга. Трели и другие контрастные элементы Горовиц экспрессивно выделяет акцентами, а средние голоса фактуры, порой, играет сухо и остро. Будучи внимателен к деталям, украшающим звуковую ткань шубертовской музыки, пианист то оттягивает отдельные ноты, то играет фигуры подчеркнуто ритмично, то придает особый колорит россыпям звуков. Отсюда ощущение мозаичности формы первой части.

Воплощая скорее общий художественный замысел сонаты B-dur Ф. Шуберта, С. Рихтер не отвлекает внимание слушателя фактурными тонкостями и изысканными темповыми замедлениями, а убедительно, целенаправленно, в уверенном темпе и не покидая пределов *piano* – *piuissimo* раскрывает свой интерпретаторский замысел благодаря выразительному интонированию и непосредственности высказывания. В этом плане его трактовка музыки Шуберта близка по стилю игре Л. Оборина и К. Игумнова.

Таково *Andante sostenuto* сонаты B-dur с его глубоким, проникновенно-скорбным образом: Рихтер придает интимной лирике эпические черты (сдержанный темп, размеренность движения, мягкость ритмического рисунка), благодаря тонкой нюансировке и выразительному интонированию сохраняя интимность высказывания и состояние скорбящей души. Так, пунктирный ритм в теме второй части Рихтер играет мягче, чем того требует группа из восьмой с точкой и шестнадцатой, и снимает остроту октавных скачков с тридцать второй на восьмую в левой руке. В теме главной партии половинные длительности существенно продлеваются

пианистом, восьмые в заключительных долях также несколько оттягиваются. При повторном проведении темы пианист играет восьмые все подвижнее и все резче противопоставляет их размеренному звучанию четвертей, что привносит тревожную неустойчивость.

При этом пианист детально фразирует мелодию темы, излагаемой параллельными терциями, отчетливо выражая экспрессию и содержание каждой реплики, например, глубокое смирение (нисходящая секунда между т. 1 и т. 2), трепетную надежду (восходящая терция между т. 2 и т. 3), горестное признание (поступенное нисходящее опевание V ступени в тт. 3–4), несмелый вопрос (восходящая терция в тт. 4–5) и вновь горестное признание (конец т. 5), наконец, растущее возмущение (восходящая терция с эффектом *crescendo* на рубеже т. 6 и т. 7) и бессильная покорность судьбе (нисходящие терция и секунда в тт. 7–8).

Смысловые оттенки реплик декламационно-кантиленной мелодии темы подобраны Рихтером целенаправленно: пианист выражает постепенный переход от кротости и покорности к осознанию своей духовной силы и достоинства. В развитии темы происходит поэтапное завоевание все более высокого регистра (от *gis* первой октавы к *a* второй) и динамического уровня (от *pp* к *f*), и пианист исполняет каждую следующую ступень все более весомо, ярко, воодушевленно. Так, если первый терцовый подъем звучит еще тяжело и безвольно (т. 3), а второй уже приобретает напряженный оттенок (т. 5), то третий представляет собой обращение, вопрос, протест (т. 7). Все это приводит к возгласам, полным горестной печали и сдержанной скорби. Рихтер здесь исполняет аккорды на сильных долях с «обессиленными» акцентами, которые выражают своего рода отчаяние и придают высказыванию патетический

оттенков, поскольку в следующем эпизоде музыка вызывает ощущение равновесия и покоя.

Более того, в середине сложной 3-частной формы второй части (A-dur) музыкальный образ, наконец, обретает внутреннюю силу, стойкость, уверенность. Рихтер играет пунктирный ритм острее, делает акценты сильнее, оживляет темп, динамически выделяет поступенные восходящие интонации темы. Мелодическая линия становится «толще» за счет более плотного звука и более уверенного штриха. Кротость, покорность, подчинение чужой воле сменяются непреклонностью, достоинством, проявлением волевого начала: все это у Рихтера обусловлено целенаправленным развитием образа, которое приводит к мажорной коде второй части с ее благородно-возвышенным, почти хоральным звучанием.

А. Шнабель играет *Andante sostenuto* очень медленно, в характере сдержанно-скорбного траурного марша. При этом в его интерпретации тематические элементы настолько изолированы, отстранены и разрознены, а беспедальное звучание басов жестко противопоставляется тяжелым *staccato* в верхнем регистре, что «переосмысливаются их ритмические, гармонические и интонационные взаимосвязи» (Смирнова М., 2012, с. 130). В среднем разделе преодолевается ощущение застылости, однако заключительный раздел второй части пианист играет еще более заторможенно. Вторая часть сонаты у Горовица звучит безмятежно, элегично и томно, но при этом светло и аристократически сдержанно. Достигает он этого благодаря строгой метрической организации и мягкости штрихов.

После грандиозной по масштабу медленной части скерцо Шнабель играет, как интермедию – в подвижном темпе, с подчеркиванием ритмической остроты путем акцентирования сильных долей

тактов, но в целом ровно, бесстрастно, отрешенно. Скерцо В. Горовица отчасти близко по характеру рихтеровскому: пленительно-ласковая тема полна нежности и деликатности. Легкое и точное туше Горовица «порождает некий серебристый отзвук» (Смирнова М., 2012, с. 143).

С. Рихтер играет скерцо сонаты Шуберта легко, нежно, бодро, игриво и по-детски искренне и непосредственно, украшая тему струящимися фигурациями, журчащими тремоло, «брызгами» арпеджио, веселыми «прыжками» восьмых с форшлагами и октав в басу. Пианист смягчает все штрихи и словно забывает о сильных долях тактов, создавая ощущение парения в облаках. В моменты затишья и появления певучих легатных фраз Рихтер переходит к кантилене и чуть сдерживает темп движения, привнося в образ оттенки задумчивости, светлой грусти, нежности. В теме трио пианист за счет игры акцентов создает ощущение «неуклюжего» движения и ритмической остроты, однако в целом сохраняет одновременно простой и благородный характер образа. В репризе возвращается веселый и озорной тематизм скерцо.

Жизнелюбие и игривость скерцо сохранили свое значение и в бодро-приподнятом по характеру и гайдновско-моцартовском по стилю исполнении Рихтером финале сонаты Шуберта. Восхитительна блестящая отточенность метроритмики и артикуляции пианиста. В громком октавном призыве, многократно звучащем в рефрене, строго соблюденных динамических контрастах, штриховой дифференциации голосов фактуры ощущается оттенок театральной игривости с ее неожиданными сменами ролей и действий. Пребывание на одном динамическом уровне компенсируется интонационной заостренностью.

Если в исполнении рефрена Рихтер обращается к «жемчужной» технике, то

в первом эпизоде переходит к кантиленному исполнению песенно-романсовой мелодики и выразительному, декламационному интонированию скрытой в фигурациях мелодики. Игра его производит впечатление выразительной и свободно льющейся речи, которое создается Рихтером благодаря едва заметному проделыванию восьмых длительностей звуков, являющихся интонационно-смысловыми вершинами – это звуки *f* второй октавы в т. 3 (самый высокий звук мелодической фразы, вокруг которого она формируется), *d* и *c* в т. 5, *c* и *b* в т. 6 и других тактах примера (интонации вздохов, завершающих построение).

Такой же легкий, светлый и устремленный финал у Горовица, пленяющий искренностью чувств, прозрачностью колорита, лучезарной умиротворенностью, энергией движения. Характерны для финала сонаты в исполнении Горовица также элементы театральности, декоративности, атмосферы игры. В интерпретации Шнабеля стремительное и фееричное исполнение финала воспринимается неожиданным контрастом. Шнабель применяет характерные для него непредсказуемые и резкие темповые сдвиги, ритмические ускорения в конце музыкальных фраз, которые выявляют психологический конфликт образа сонаты, амбивалентность его эмоционального состояния. Тему рондо сонаты Шнабель трактует в романтическом ключе, «играет ее порывисто, возбужденно, в заключительном проведении даже экзальтированно», а течению всей формы придает ощущение «непрерывного потока, где эпизоды и рефрен поочередно “обгоняют”, вытесняют друг друга» (Смирнова М., 2012, с. 134).

Интерпретация Рихтером образа сонаты, говорящего о вере, надежде и любви, глубоко оправдана: образ скитальца символизирует путь долга, чести, достоинства, жизнь человека в целом, в кото-

рой большое значение приобретают вера, надежда и любовь. В Сонате этот образ подвергается большому развитию с переключением в мажор, «раскрепощением» мелодии и подъемом ее гимнически ликующих интонаций в верхний регистр, что воспринимается как выражение надежд и веры героя. При всей упоительной безмятежности и спокойствии, господстве упорядоченности и гармонии, музыка полна энергии игры и преобразования, романтической устремленности к мечте, неожиданных гармонических отклонений, тональных светотеней, очаровательных непредсказуемых изменений характера движения, штриха, нюанса. Фигуры из мелких длительностей Рихтер играет с постепенным ускорением и снятием акцентов, превращая их в струящийся воздушный поток, напоминающий порхание крыльев бабочки.

Следующий эпизод – порыв, страсть и патетические призывы. Пианист исполняет энергично, напористо, ярко акцентируя каждую долю такта и придавая музыке бетховенский оттенок звучания, а фигуры из шестнадцатых играя стихийным потоком, сносящим все на своем пути. Но вскоре по законам театрального искусства бетховенская патетика сменяется гайдновским озорством и моцартовским изяществом, после эпизода «бури и натиска» наступает просветление, а экспрессивные краски сменяются пастелью. Хрупкая ткань предполагает безопорное касание клавиш и точное следование системе акцентировки, которая здесь играет драматургическую роль и раскрывает природу шубертовского интонирования. Рихтер выделяет легкими акцентами сильные доли, компенсируя пребывание на одном динамическом уровне и преобладание ровного триольного движения в партии левой руки.

Патетически-экспрессивный эпизод еще не раз прервет жизнерадостное зву-

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

косозерцание рондо шубертовской сонаты, и в такие моменты Рихтер обостряет не только динамические, но и штриховые и ритмические контрасты, а также привносит в музыку ощущение тревоги и напряженности. Однако в процессе развития образа драматизм отдельных эпизодов финала сонаты Рихтер целенаправленно переводит в область положительных эмоциональных переживаний, триумфально завершающих сонатный цикл. Кода сонаты (*Presto*) исполняется Рихтером в характере волевого, энергичного, неутомимого и жизнеутверждающего танца с чертами *perpetuum mobile*.

В свете вышеизложенного об образно-смысловой концепции и особенностях музыкального языка сонаты интерпретация Рихтера, как нам представляется, концептуально более близка авторскому стилю, чем у других пианистов: в его исполнении чувствуются те ясные и светлые настроения, примирение и покой, которыми окрашено звучание сонаты. Именно Рихтер играет тему первой части сонаты в характере философского раздумья с оттенком покоя и внутреннего достоинства. Медленную часть музыкант наполняет спокойствием, которое наступает во время светлого, безмятежного сна. В рихтеровском финале сонаты наряду с упоительной безмятежностью и спокойствием, упорядоченностью и гармонией, чувствуется энергия игры и преобразования, романтической устремленности к мечте. Эти оттенки содержания, которые были привнесены в метатекст произведения Рихтером, видятся соответствующими стилю поздней сонаты Шуберта.

С. Рихтер не усложняет светлые романтические образы сочинений Шуберта, а, напротив, подчеркивает ценность простых состояний человека, природы и непосредственность музыкальных эмоций, жанрово-бытовые черты сельских танцев

и народной немецкой *Lied*. Он бесконечно элегантен, изящен и изобретателен в выражении простых и понятных переживаний, которые одаривали его покоем после глубоких раздумий И.С. Баха или патетических эмоций Л. ван Бетховена. А. Шнабель же обостряет эмоциональные оттенки образа сонаты, играя с большей взволнованностью и тревожной неустойчивостью. Исполнение В. Горовица отличается отстраненностью, элегантностью, потаенной, едва уловимой печалью. В его игре нет ни экстатического возбуждения, которым отличалась игра Шнабеля, ни волевого, энергичного и жизнеутверждающего характера, которым наделил финал сонаты Рихтер.

Пианист не обостряет динамику, не выделяет фразировку, не повышает плотность звучания, как другие пианисты. Эту сонату С. Рихтер исполняет практически в ровном темпе, чтобы подчеркнуть скромное очарование песенно-романсовой мелодики, свежесть и чистоту романтических образов, проникновенность и непосредственность высказывания, не требующих ярких тембровых красок и громких звучаний. Однако этой сонате присущи яркий гармонический колорит, неожиданные аккордовые сопоставления и модуляции, не остающиеся без исполнительского внимания Рихтера.

Стилистика фортепианной сонаты Шуберта убедительно передана Рихтером при помощи таких исполнительских средств выразительности, как рельефная кантиленно-речитативная мелодика, изысканный гармонический колорит, акварельные тембровые краски, тончайший психологизм образов, а также непосредственность высказывания. Рихтеру удалось воссоздать в своей вдохновенной и проникновенной игре неповторимый камерный, интимный, лирический, поэтический фортепианный стиль.

ЛИТЕРАТУРА

Крауклис Г. Фортепианные сонаты Шуберта: путеводитель. М.: Музгиз, 1963. 120 с.

Пиht-Аксенфельд Э. Некоторые соображения по поводу интерпретации фортепианной музыки Франца Шуберта / пер. с нем. Е. Гуревич // Музыкальная жизнь. 1995. № 5-6. С. 24–25.

Русанова Т. Последние сонаты Франца Шуберта: композиция и интерпретация. М.: РАМ имени Гнесиных, 2008. 212 с.

Смирнова М.В. Работа над фортепианными сонатами Франца Шуберта (к проблеме исполнительской интерпретации): учеб. пособие. СПб.: Композитор, 2012. 152 с.

Хохлов Ю.Н. О последнем периоде творчества Шуберта. М.: Музыка, 1968. 218 с.

REFERENCES

Hohlov, Yu.N. (1968), *O poslednem periode tvorchestva Shuberta* [On the last period of Schubert's work], Muzyka, Moscow, 218 p. (in Russ.)

Krauklis, G. (1963), *Fortepiannye sonaty Shuberta: putevoditel'* [Piano sonatas of Schubert: a guide], Muzgiz, Moscow, 120 p. (in Russ.)

Piht-Aksenfel'd, E. (1995), "Some thoughts on the interpretation of Franz Schubert's piano music", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 5-6, pp. 24–25. (in Russ.)

Rusanova, T. (2008), *Poslednie sonaty Franca Shuberta: kompozitsiya i interpretatsiya* [Last sonatas of Franz Schubert: composition and interpretation], RAM imeni Gnesinykh, Moscow, 212 p. (in Russ.)

Smirnova, M.V. (2012), *Rabota nad fortepiannymi sonatami Franca Shuberta (k probleme ispolnitel'skoj interpretacii)* [Work on piano sonatas by Franz Schubert (on the problem of performing interpretation)], Kompozitor, Saint Petersburg, 152 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Лю Чан, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург) (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.А. Скафтымова)

E-mail: lyu.chan.94@bk.ru

Author Information

Liu Chang, post-graduate of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg) (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor L.A. Skaftymova)

E-mail: lyu.chan.94@bk.ru

Поступила в редакцию 28.08.2023

После доработки 26.02.2024

Принята к публикации 28.02.2024

Received 28.08.2023

Revised 26.02.2024

Accepted for publication 28.02.2024