

Петров Владлен Михайлович – пианист,
соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского»
(Москва, Россия),
petrov_vladlen@inbox.ru

Petrov Vladlen M. – pianist,
postgraduate student
at the Department of History and Theory of Performing Arts
of Moscow State Tchaikovsky Conservatory
(Moscow, Russia),
petrov_vladlen@inbox.ru

ORCID: 0009-0001-6110-8272

УДК 78.01

DOI 10.61908/2413-0486.2024.37.1.78-97

СОНАТА И. БРАМСА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОР. 1:
К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВОПЛОЩЕНИЙ

ANALYSIS
OF THE PIANO SONATA OP.1 BY J. BRAHMS

Аннотация

Статья посвящена анализу исполнительских трактовок фортепианной Сонаты ор. 1 Иоганнеса Брамса, которая является ярким примером раннего творчества композитора. Сопоставляются концертная трактовка Сонаты Святославом Рихтером (Любек, 1988) и студийная запись Кристиана Цимермана («Deutsche Grammophon», 1980). Оба музыканта являются представителями разных фортепианных школ и занимают видное место в истории мирового исполнительства. В статье рассмотрены индивидуальные особенности их интерпретаций брамсовской Сонаты, касающиеся ритма, динамики, педализации, агогики, интонации.

Ключевые слова: И. Брамс, Первая фортепианная соната, С. Рихтер, К. Цимерман, исполнительское искусство, драматургия, образность, эпоха романтизма

Abstract

The article is devoted to the analysis of interpretations of the Sonata Op. 1 by Johannes Brahms, which is the clear example of the composer's early work. The concert interpretation of the Sonata by Svyatoslav Richter (Lübeck, 1988) and the studio recording by Christian Zimerman (Deutsche Grammophon, 1980) are compared. Both musicians are prominent representatives of different piano schools and occupy a prominent place in the history of world performance. The article examines the individual features of their interpretations of the Sonata by Brahms, concerning rhythm, dynamics, pedalization, agogy, intonation.

Keywords: Johannes Brahms, piano sonata, S. Richter, Ch. Zimerman, performing arts, drama, imagery, romanticism

Творчество И. Брамса в последние десятилетия вызывает всё больший интерес у исполнителей и слушателей. Произведения композитора всё чаще включаются в концертные и конкурсные программы современных музыкантов. При этом имеет место творческое переосмысление его наследия в исполнительском и слушательском опыте. Сравнительный анализ записей, выполненных в разные периоды времени известными музыкантами, даёт возможность установить некие общие тенденции этого переосмысления.

К сожалению, не существует записей фортепианных сонат Брамса, в частности, Сонаты оп. 1, в трактовках современников композитора, так же как и авторских комментариев об их исполнении. Первые записи Сонаты были сделаны в середине XX века, и в настоящее время их насчитывается более пятидесяти. Цель данной статьи – анализ исполнительских подходов к реализации авторского замысла фортепианной сонаты оп. 1 Брамса. Для достижения этой цели использованы методы исследования, сочетающие систематизацию опубликованных научных материалов, изучение биографических фактов, анализ исполнительских интерпретаций.

Жизни и творчеству Брамса посвящены исследования многих известных музыковедов: Г. Галя¹, А. В. Гвоздева², К. Гейрингера³, М. С. Друскина [1], С. И. Рогового⁴, Е. М. Царевой⁵ [3] и др., в которых учёные подробно исследуют биографию, творческий путь, эволюцию мироощущения композитора, этапы формирования его художественных концепций. В значительной мере изучено огромное и многообразное музыкальное наследие Брамса. При этом вопросы, связанные с исполнительским воплощением его произведений (в частности Сонаты ор. 1), остаются пока на периферии внимания.

Музыка Брамса звучала и звучит в интерпретациях множества знаменитых музыкантов, начиная с самого автора. Игру Брамса «Шуман назвал “высокогениальной”». Все слышавшие его единодушно отмечали силу и мощь, полноту звучания, мужественную энергию ритма; порой даже казалось, будто это играет не один, а двое пианистов в четыре руки! С другой стороны, современники указывали на интонационную чуткость, выразительность, пластичность исполнения и на то предпочтение, которое Брамс оказывал умеренным темпам и тончайшим градациям звука в рамках *mp – mf*» [1, с. 66].

Одними из первых интерпретаторов музыки композитора были его современники, наиболее известными из которых являются Клара Шуман (1819–1896) и Ганс фон Бюлов (1830–1894). В своих дневниках К. Шуман высоко оценивала творчество композитора: «Испытываешь истинное волнение, наблюдая его за инструментом... Он учился у Марксена в Гамбурге, но то, что он нам играл, написано с таким мастерством, что невольно думаешь: этого человека Господь Бог создал уже в совершенно законченном виде» [цит. по: 3, с. 226].

¹ Галь Г. Иоганнес Брамс. Творчество и личность // Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 640 с.

² Гвоздев А. В., Гвоздева О. В. История создания Скрипичного концерта И. Брамса: творческое сотрудничество И. Брамса и Й. Иоахима. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2017. 82 с.

³ Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 451 с.

⁴ Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 635 с.

⁵ Царева Е. М. Фортепианное творчество Брамса: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1972. 278 с.

Ганс фон Бюлов часто включал произведения Брамса в программу своих зарубежных концертов, именно под его руководством состоялись премьеры Четвертой симфонии и Первого фортепианного концерта.

Яркими интерпретаторами музыки Брамса в XX веке были: швейцарский пианист и дирижер Эдвин Фишер (1886–1960), также известный своими записями музыки Франца Шуберта; Генрих (1888–1964) и Станислав (1927–1980) Нейгаузы, их литературное, педагогическое и исполнительское наследие до сих пор считается эталонным; Гленн Гульд (1932–1982), прославившийся своими интерпретациями произведений И. С. Баха, композиторов эпохи классицизма (в особенности В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена), а также экспрессионистов Пауля Хиндемита и Арнольда Шёнберга.

Выдающиеся пианисты, такие как Артур Рубинштейн (1929–1984), Эмиль Гилельс (1916–1985), Святослав Рихтер (1915–1979), Григорий Соколов (р. 1950) и другие, внесли свой вклад в историю исполнения фортепианной музыки Брамса.

Сонаты представляют собой значительную часть фортепианного наследия Брамса, являются первыми опубликованными произведениями, отображающими мировоззрение молодого автора, и точкой отсчёта композиторской деятельности великого романтика.

I часть Сонаты op. 1 была представлена публике в 1853 году. Она прозвучала в исполнении немецкого пианиста и дирижёра Г. фон Бюлова, с которым Брамса познакомил их общий знакомый Й. Иоахим. Трактовка Бюлова отличалась интеллектуальностью, ясностью, тонким расчётом и высокой художественной культурой. Обучившись фортепианному искусству у Ф. Листа, он стал одним из лучших пианистов своего времени. К сожалению, отсутствие аудиозаписей и свидетельств современников не позволяет познакомиться с исполнительской версией пианиста, который имел исключительную возможность изучать сонату под руководством автора.

Первая соната интерпретировалась множеством выдающихся пианистов XX–XXI веков, среди которых Григорий Соколов, Питер Донохоу, Борис

Петрушанский, Барри Дуглас, Элисо Вирсаладзе и др. Доступны более 30 аудиозаписей, которые дают возможность проанализировать их исполнительские подходы. Остановимся на изучении трактовке Сонаты двумя разнохарактерными пианистами – Святославом Рихтером и Крыстианом Цимерманом⁶.

Существует несколько фонограмм, запечатлевших исполнение Рихтером Первой сонаты. Это студийные записи, сделанные в г. Пльзень, Чехия (28.11.1963), г. Мантуя, Италия (февраль, 1987), г. Прага, Чехия (20.06.1988); а также записи, выполненные на концертах в г. Загребе, Хорватия (16.02.1986), г. Любек, Германия (10.07.1988). Последняя из перечисленных фонограмм является, на наш взгляд, самой интересной с точки зрения исполнительской концепции, поэтому именно она станет одним из объектов изучения в предлагаемой работе.

В исполнении Цимермана имеется единственная запись этого произведения, сделанная на студии «Deutsche Grammophon» в 1980 году. Интересно, что здесь возраст пианиста примерно совпадает с возрастом композитора (им, соответственно, 24 года и 20 лет), это предопределяет некоторое сходство в их эмоциональном восприятии жизни и окружающего мира.

В рассматриваемом опусе Брамса отражается противоречивость внутреннего мира автора, его глубокие душевные переживания, тревога, смятение и отчаяние. В ней противопоставлены титанический порыв, победоносный, героический, и интимная лирика, скорбь. Сложные эмоциональные состояния, послужившие импульсом к созданию сочинения, дают возможность исполнителям по-разному раскрывать авторский замысел, находить свои пути разрешения заложенного в музыку личностного конфликта.

Начиная с главной партии I части, отчётливо слышна разница в подходах двух музыкантов. В то время, как у Рихтера тема звучит сдержанно, по-немецки энергично и упруго, в духе шумановского «Марша давидсбюндлеров» из

⁶ Указанные фонограммы есть, к примеру, на сайте Classic-online.ru. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/5234>.

«Карнавала», у Цимермана она предстаёт гораздо более стремительной, лёгкой и воздушной, воплощая героический образ молодого романтика.

В рихтеровской трактовке подчёркнуто полифоническое начало, присутствующее в материале, в музыке чувствуется аскетичность и сдержанность. Это можно заметить уже в связующей партии, где главная тема изложена в имитационной фактуре, рождающей у слушателя ассоциации с эстетикой барокко, в частности, с произведениями И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В то же время интерпретация Цимермана в большей мере подчинена эмоциональному порыву, в ней для пианиста определяющей оказывается стремительность, присущая развитию музыкального материала.

Оба пианиста сходным образом противопоставляют позитивному, жизнерадостному началу нежную лирическую первую тему побочной партии. Для этого они значительно снижают динамику до *piano* и замедляют темп, что создаёт драматургический контраст между побочными темами, с одной стороны, и главной темой, с другой. Возможно, единственным отличием рихтеровской интерпретации от цимермановской является уникальное лирическое звучание рояля с характерной меланхолической окраской.

Следует отметить, как точно и мастерски Рихтер использует педаль в первой побочной теме (такты 44–49), хотя в тактах 47–49 она и не обозначена (пример № 1).

Пример № 1

И. Брамс. Соната для ф-но op.1. I ч. т.44–49



Другие пианисты (к примеру, Г. Соколов, Д. Райт, Б. Дуглас, А. Коробейников) в тактах 47–49 меняют педаль на первую восьмую, тем самым

подчёркивая паузы в левой руке. Однако Рихтер, меняя педаль на второй восьмой, переносит гармонию предыдущего такта в текущий – появляется маленький акцент на второй восьмой, создающий эффект смещения сильной доли. Заметим, что в редакции Сонаты А. Рутгарта⁷ (пример № 2) во второй половине тактов 47–48 педаль снимается.

Пример № 2

И. Брамс. Соната для ф-но op.1. I ч. т.46–50



Во второй побочной теме в исполнении Рихтера чудится некая отрешённость, в то время как у Цимермана музыка продолжает развиваться в сфере лирико-романтической образности.

Особенностью рихтеровского исполнения Сонаты op. 1 является свободное отношение к темпу. Пианист часто позволяет себе играть *rubato*, которое тем не менее не разваливает форму, а наоборот скрепляет её, даёт время ощутить переход от предложения к предложению, от партии к партии. Так, Рихтер при переходе к заключительной партии (т. 70–74) сдвигает авторское *ritenuito* из 73 такта в конец 72 такта, тем самым распределяя замедление на три такта и оттягивая вступление суровой темы заключительной партии в такте 75 (пример № 3).

⁷См.: Брамс Й. Соната До мажор для фортепиано / ред. А. Рутгарта. М.: Музыка, 1976.

Пример № 3

И. Брамс. Соната для ф-но op.1. I ч. т. 70–74



В исполнении Цимермана музыка в этом фрагменте по-прежнему звучит лирично: пианист выпукло подчёркивает тут обозначенные в тексте динамические оттенки, благодаря чему общий эмоциональный строй, присущий побочной партии, сохраняется (в отличие от интерпретации Рихтера).

Разработка представляет собой разнохарактерный эпизод, построенный на фигурационном, полифоническом и жанровом развитии основных тем экспозиции. В ней проявляется конфликтность, присущая внутреннему миру героя.

Вначале в новом, изменённом облике предстаёт первая тема побочной партии, которая звучит более драматично и напряжённо (пример № 4).

Пример № 4

И. Брамс. Соната для ф-но op.1. I ч. т. 88–95



Присущая ей полифоничность изложения отчётливо и ясно раскрывается слушателям в рихтеровской трактовке. Черты полифоничности свойственны и разработке в целом.

Большое впечатление производит исполнение Рихтером «проблемной» части разработки (т. 101–138). Трудность заключается в непрекращающемся *forte* и *fortissimo*, что без пристального и предметного внимания исполнителя к этому эпизоду может развалить форму первой части и утомить слух (об этой проблеме исполнительского воплощения Рихтер писал в своих дневниках 4 апреля 1993 года)⁸. Для её решения пианист использовал следующие приёмы: во-первых, динамика *forte* сохраняется только в тех голосах, где звучит мелодия первой побочной темы, а остальной материал приглушается до *piano*; во-вторых, музыкальное развитие происходит за счёт общего *crescendo* – сначала к такту 118, а затем к кульминационному разделу, который начинается в такте 124. Такое решение помогает этому эпизоду звучать более динамично, он предстаёт лишь очередной ступенью развития, логически убедительной для слушателя.

Цимерман использует, по сути, тот же приём, однако, у него этот раздел звучит массивнее, с характерным бетховенским драматизмом. Своего рода противовесом ему служит оригинальный переход к следующему лирическому эпизоду (пример № 5).

Пример № 5

И. Брамс. Соната для ф-но ор.1. 1 ч. т. 137–145

The image displays two systems of musical notation for Johannes Brahms' Sonata for Piano, Op. 1, First Movement, measures 137-145. The first system shows a transition from a powerful, fortissimo section to a more delicate, pianissimo section. The second system continues the delicate section with a portamento. The score is published by Edition Peters, No. 9467.

⁸ «Брамс действительно (1 часть) имел плоское звучание, и то было слишком громко, то тихо. Не хорошо...» [2, с. 396].

Оригинальность заключается в полной остановке музыкального повествования после аккордов *fortissimo* (т. 139): половинной паузе в верхнем голосе, во время которой затухают отзвуки предыдущего раздела, а вступление трели в басу в динамике *piano* (т. 140) не готовит лирический эпизод в следующем такте, а уже является его началом.

Тема связующей партии подвергается в разработке полифоническому развитию: вначале она звучит в виде стретты с запаздыванием в один такт, а затем в двухголосном изложении уходит в средний регистр. Исполнительской проблемой этого фрагмента является расположение голосов друг относительно друга: если в предыдущем разделе Брамс создавал пространство между ними, разводя в крайние регистры и придавая каждому свой уникальный тембр, то здесь он перенёс их в один регистр (пример № 6) и заставил звучать подобно дуэту двух скрипок.

Пример № 6

И. Брамс. Соната для ф-но ор.1. I ч. т.156–158



Это создаёт исполнительские трудности, связанные с тембровой дифференциацией. Оба музыканта справляются с ними по-своему. Цимерман сохраняет лиричность образа, не акцентируя внимание на полифонической демаркации. Рихтер же, наоборот, подчёркивает вступление каждого голоса, продолжая акцентировать полифоничность фактуры. При этом образный строй музыки не меняется, напротив, сохраняется напряжённость предыдущего эпизода, отчего контраст между изложением первой побочной темы в виде стретты и в варианте с золотым ходом валторн не такой явный.

И в следующем эпизоде, подготавливающем репризу, Рихтер отдаёт предпочтение авторскому *pianissimo* и *leggiero*, что не лучшим образом влияет на передачу характерного тембра в звучании золотого хода валторн.

Таким образом, в разработке представлены лирические и драматические черты, характеризующие героя. Брамс развивает, сталкивает их и приходит к преодолению конфликта в кульминации.

Характер исполнения репризы Рихтером особо не отличается от экспозиции, однако хочется отметить, что «колокольчики» во второй теме побочной партии (пример № 7) в его интерпретации звучат более выпукло и рельефно, чем в экспозиции, что может быть обусловлено транспозицией музыкального материала в более высокий регистр.

Пример № 7

И. Брамс. Соната для ф-но ор.1. I ч. т. 210–217



В кульминации коды (пример № 8), где в виде стретты вступает тема главной партии, мы вновь встречаемся с рихтеровским мастерством полифонического голосоведения.

Пример № 8

И. Брамс. Соната для ф-но оп.1. I ч. т. 250–256



При этом исполнение Цимермана основывается, прежде всего, на драматургической составляющей, являя собой эмоциональную кульминацию и подчёркивая высшую точку напряжения в развитии первой части.

Вторая часть представляет собой строгие фигурационные вариации, в которых проявилась отмеченная ранее любовь Брамса к фольклору. В основе вариаций старонемецкая любовная песня «Blau, blau Blümelein»⁹ («Синие, синие цветочки»), на что он указывает в ремарке под темповым обозначением *Andante*. Изложение темы Брамс дополняет текстом:

*Verstohlen geht der Mond auf,
Blau, blau Blümelein!
Durch Silberwölkchen führt sein Lauf;
Rosen im Tal, Mädels im Saal, o schönste Rosa!
Rosen im Tal, Mädels im Saal, O schönste Rosa!*¹⁰

⁹ Брамс вернётся к этой теме в последнем номере из сборника 49 немецких народных песен WoO 33, 1894 г.

¹⁰ Незаметно восходит луна. / Синий, синий цветок! / Пробивается сквозь серебряные тучи. / Розы в долине, Дева в зале, О прекраснейшая Роза!

При изложении музыкального материала композитор использует приём сопоставления сольного запева и хорового припева, отметив это соответствующими ремарками: *Vorsänger* – запевала, *Alle* – все.

Сравнивая интерпретации этой части Рихтером и Цимерманом, мы, несомненно, найдём больше сходств, чем отличий. Это касается как общего сдержанного характера повествования, так и цельности в построении вариационной формы. Однако у каждого исполнителя можно отметить и некоторые характерные особенности.

Первое, на что хочется обратить внимание, это метрика. Рихтеровское свободное отношение к темпу, которое мы наблюдали в первой части, отчётливо прослеживается и в *Andante*, однако здесь на всём протяжении сохраняется определённая закономерность: довольно быстрый запев (при авторском *andante*), затем *rallentando* в его конце, и медленный, сдержанный хоровой ответ. Такое решение может быть обусловлено желанием разграничить «соло» и «хор».

Ещё одно отличие трактовки Рихтера от других исполнений (в том числе Цимермана) касается исполнения второй вариации (пример № 9).

Пример № 9

И. Брамс. Соната для ф-но op.1. II ч. т. 42–53

Обычно музыканты уводят динамику в *piano*, а чаще *pianissimo*, тем самым придавая этой вариации черты неопределённости, «дымчатости». У Рихтера этот

эпизод звучит также строго и по-немецки сдержанно, как и тема. Исполнитель словно отсылает слушателя к фольклорным образам, поскольку глубинная связь с немецкой народной культурой предопределяет душевный склад героя, помогает ему преодолеть внутреннее смятение, становится источником равновесия. Именно это можно считать главной идеей всей части.

Интересна мажорная вариация, которая в исполнении Рихтера, звучит насыщенно и полно за счёт искусной тембровой дифференциации «скрипичной» темы в верхнем голосе и протяженной «виолончельной» темы в нижнем. Именно такое, широкое, расположение голосов при соответствующем колорите создаёт характерный брамсовский звуковой объём.

Последнее, что хочется отметить – это исполнение Рихтером коды. Пианист очень тонко и с присущим ему мастерством воплощает брамсовскую идею стретты с опорой на тонический органнй пункт, что придаёт изумительную красоту завершению второй части.

Цимерман схожим с Рихтером образом организует метрику темы этой части, в том числе *ralentando* в конце каждого проведения темы. Из отличий следует отметить характер вариации с мордентами, в которой прослеживаются черты суровой архаики, а также последний эпизод жанрово и колористически напоминающий колыбельную (пример № 10).

Пример № 10

И. Брамс. Соната для ф-но op.1. II ч. т.72–85

The image displays a musical score for two systems of piano music. The first system is marked 'a tempo, con espress.' and 'molto tranquillo' with a piano (pp) dynamic. The second system is marked 'Adagio' and 'p rit.'.

Именно потому столь неожиданно и устрашающе звучит октава *fortissimo* в нижнем регистре в начале третьей части.

При исполнении скерцо и финала пианист неизбежно сталкивается с техническими проблемами. Среди них: скачки, аккорды, двойные ноты. Все фактурные средства, использованные композитором в третьей и четвёртой частях, позволяют передать нарастание стремительного музыкального вихря, который словно сметает иллюзии и сомнения, владевшие героем, и приводит драматическое развитие к логической точке – кульминации всей сонаты.

Рихтер со свойственной ему педантичностью демонстрирует уверенную, ясно артикулированную игру: хорошо «проговоренные» аккорды, пассажи, скачки, точное погружение пальца в клавишу вкупе с сухой педалью. Всё это создаёт у слушателя ощущение весомости звука.

Трио исполнено в жанре баллады с широкой распевной мелодией. Рихтер играет её *meno mosso*, а не *più mosso*, как обозначено автором, отчего возникает настроение сельского спокойствия, и по-новому, обострённо воспринимается драматизм темы трио в репризе. Особенно интересно звучат октавы *staccato* в басу (пример № 11), которые по тембру похожи на игру тубы.

Пример № 11

И. Брамс. Соната для ф-но ор. 1. III ч. т. 193–203



Уверенность, артикулированность и «сухость» свойственны и четвёртой части, написанной в форме рондо, состоящей из рефрена (тема А), и двух эпизодов (темы В и С) (примеры № 12–14).

Пример № 12

И. Брамс. Соната для ф-но оп.1. IV ч. т.1–3



Пример № 13

И. Брамс. Соната для ф-но оп.1. IV ч. т.45–49



Пример № 14

И. Брамс. Соната для ф-но оп.1. IV ч. т.110–116



Благодаря сдержанному темпу подчеркиваются танцевальные черты темы первого эпизода, героичность темы второго эпизода. Особенно интересно Рихтер выстраивает драматургию второго эпизода. Его тема (пример № 15) звучит энергично, героические черты подчёркиваются благодаря аккордовому складу и авторскому *forte*.

Пример № 15

И. Брамс. Соната для ф-но ор.1. IV ч. т. 107–114



После перехода через *diminuendo* и *sostenuto* в тактах 123–124, вводится тема середины. Её мелодия, утолщённая аккордами, сопровождается нервными репетициями восьмых в басу, что придаёт меланхоличное настроение данному разделу.

Главная особенность исполнения Рихтером четвёртой части заключается в абсолютно ровном, непоколебимом метре, что отличает его интерпретацию от прочтения других музыкантов.

Индивидуальной чертой исполнения Цимермана является виртуозность. Во-первых, она проявляется в крайне быстрых темпах третьей и четвертой частей. При этом пианист не помогает себе в технически трудных местах посредством *ritenuto*: например, в тактах 85–88 третьей части (пример № 16) Цимерман оба раза играет абсолютно ровно, при исполнении главной темы он не делает оттяжку в момент перехода на арпеджио.

Пример № 16

И. Брамс. Соната для ф-но ор. 1. III ч. т. 84–88



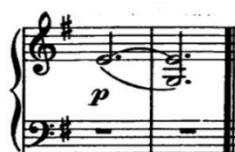
Во-вторых, игре пианиста свойственна абсолютная чистота звучания, в то время как в записи Рихтера мы можем услышать какое-то количество неверных нот¹¹.

Ещё одной характерной чертой исполнения Цимермана, которую следует подчеркнуть, является быстрая смена образов в музыкальном повествовании. При этом, для переключения исполнителю достаточно всего нескольких тактов, как, например, такты 101–102 перед Трио в третьей части, такт 210 перед повторением *Scherzo*, такты 40–41 перед вторым эпизодом в финале (пример № 17).

Пример № 17

И. Брамс. Соната для ф-но ор. 1

а) Скерцо, I ч., т. 101–102 б) Скерцо, Трио, т. 210



в) IV ч., т. 40–41



¹¹ Это можно заметить как в студийных, так и в концертных записях, и самокритичный пианист нередко сетовал на это в дневниках, например: «Никуда не годится (полные корзины неверных нот)» [2, с. 330].

Цимерман убедительно и ярко обыгрывает мажоро-минорные сопоставления, как, например, в Трио Скерцо, где тема в тональности *c-moll* звучит гораздо драматичнее, чем её первое проведение в *C-dur*.

Таким образом, Соната ор. 1 в исполнении Рихтера предстаёт как масштабное «народное» полотно, опирающееся на немецкие культурные и исторические традиции, в духе «Марша давидсбюндлеров» из шумановского «Карнавала». В основе драматургии лежит бетховенская идея движения «от мрака к свету, через борьбу к победе».

В трактовке Цимермана создаётся более камерный образ молодого романтического героя, одухотворённого, смелого, со свойственными этому периоду жизни порывами.

Таким образом, два мастера по-разному раскрывают драматургию произведения. Это объяснимо спецификой их творческой индивидуальности – музыканты формировались в существенно различающихся традициях.

Для творчества Рихтера, последователя школы Г. Нейгауза, характерно полифоническое мышление (вспомним его замечательное исполнение обоих томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и 24 прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича). В этой связи понятно, почему в своей трактовке Сонаты Брамса он подчёркивает полифоничность фактуры, её акустическую многослойность. Также следует отметить уникальное звуковое мастерство Рихтера в исполнении кантилены, вызывающее у слушателя чувства ностальгии и светлой печали.

Что касается пианизма Цимермана, то он развивался сначала под влиянием Анджея Ясинского, а затем – Артура Рубинштейна (всемирно признанного интерпретатора музыки Ф. Шопена). Цимерман больше тяготеет к романтическому стилю, для которого показательно интуитивное постижение музыки. В исполнении этого музыканта просматривается стройное, линейное мышление, ровная и точная метрическая пульсация. В то же время он искусно использует элементы *rubato*, что придаёт его трактовкам свободу, выразительность, глубину и эмоциональную насыщенность.

Исполнение сонат Брамса – это своего рода вызов для пианиста. Эти сочинения дают возможность музыканту продемонстрировать свой талант, техническое мастерство и глубину понимания. Не является исключением и Соната op. 1. Многогранность её художественного замысла постоянно даёт новые импульсы для прочтения, позволяет по-новому интерпретировать музыкальный материал, привнести в него новые идеи и оттенить прежде незамеченные грани, и таким образом актуализирует необходимость изучения её интерпретаций современными музыкантами.

Литература

1. Друскин М. С. Иоганнес Брамс: Монографический очерк. 4-е изд. Ленинград: Музыка, 1988. 96 с.
2. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2021. 480 с.
3. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. Ленинград: Музыка, 1986. 384 с.

References

1. Druskin M. S. *Iogannes Brams: Monograficheskiĭ ocherk. 4-e izd.* [Johannes Brahms: Monographic essay. 4th ed.]. Leningrad: Muzy`ka, 1988. 96 p.
2. Monsenzhon B. *Rixter. Dnevnik. Dialogi* [Richter: Notebooks and Conversations. Translated from the French by O. Pichugin, N. Buntman. Moscow: Izdatel`skij dom «Klassika–XXI», 2021. 480 p.
3. Czareva E. M. *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Leningrad: Muzy`ka, 1986. 384 p.