

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ М.И. ГРИНБЕРГ НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНИХ СОНАТ Л. БЕТХОВЕНА

¹Паршкова А.А.

¹ГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова», Саратов, e-mail: alina_platonova@mail.ru

Проведён анализ исполнительского стиля пианистки Марии Израилевны Гринберг на примере поздних сонат Л. Бетховена. Разобраны основные черты и особенности её фортепианного искусства с попыткой систематизации и структурирования составляющих для выявления некоторых критериев её педагогической деятельности на основе осуществлённой пианисткой записи цикла сонат. Удалось проследить некую закономерность и соподчинённость аспектов, служащих главной цели – наиболее точному воплощению концепции произведения, неизменно верной авторскому замыслу в сочетании с логикой и продуманностью, а также проявлением яркой индивидуальности Марии Гринберг. Являясь выдающимся музыкантом, в педагогике она работала над теми же проблемами и ставила перед учениками те же задачи, что и в исполнительской деятельности.

Ключевые слова: фортепиано, пианистка, поздние сонаты Бетховена.

FEATURES OF THE PERFORMING STYLE OF M.I. GRINBERG IN ILLUSTRATION OF LATE BEETHOVEN'S SONATAS

¹Parshkova A.A.

Saratov State Conservatory named L.V. Sobinov, Saratov, e-mail: alina_platonova@mail.ru

We have done the analysis of the performing style of the pianist M.I. Grinberg in illustration of the late Beethoven Sonatas. We have disassembled basic features and particular qualities her piano art with the attempt to systematize and structure some components to identify criteria of her educational activities implemented by pianist recording cycle Sonatas. We have managed to trace some pattern and subordination of aspects pursuing the main goal to most accurately embody the concept of the composition always faithful to the author's intention in conjunction with logic and reasonableness and the manifestation of a bright personality of Maria Grinberg. Being an outstanding musician, in pedagogy she worked on the same issues and put to the students the same tasks as in performing activity.

Keywords: piano, pianist, late Beethoven's Sonatas.

Соединение страсти, разума и чувства меры – вот, пожалуй, основные аспекты, роднившие творчество Л. Бетховена и исполнительское искусство М.И. Гринберг. В интерпретациях пианистки гармонично сочетались черты классичности, являвшиеся стилистической особенностью произведений немецкого композитора, с романтизмом – шубертовским, шумановским – предчувствованным и в наибольшей степени реализованным композитором именно в поздних сонатах. Её исполнительские ресурсы были богаты всевозможными приёмами и средствами воплощения замысла: максимально точно соблюдая авторские указания, она порой делала незначительные отступления от них, если того требовала концепция; уделяя огромное внимание прекрасным мелочам, Мария Израилевна всегда подчиняла их основной, единой мысли, не давая распасться структуре, и создавая величественное архитектурное построение.

Цель исследования. Выявление основных особенностей исполнительского искусства Марии Гринберг для последующего анализа её педагогической деятельности и применения

результатов на практике.

Материал и методы исследования. В основе данного исследования лежат тщательное изучение и анализ записей поздних сонат Л. Бетховена, осуществлённых пианисткой в 1964-66 гг¹.

Результаты исследования. Выявление основных принципов фортепианного стиля артистки и их систематизация для дальнейшего рассмотрения с точки зрения применения в педагогической практике.

Одной из отличительных особенностей трактовки поздних сонат Бетховена Марией Гринберг, думаю, следует назвать стремление к драматургическому объединению материала, насыщенного речитативами, более сложноорганизованным музыкальным временем, импровизационностью, путём нахождения некоей единой внутренней пульсации, несмотря на многочисленные *rubato* и, нередко, разные темпы в ключевых партиях. Например, в первой части Сонаты № 32 оп. 111 после тяжёлых шагов главной темы пианистка не ускоряла движения, в отличие от некоторых исполнителей, к чему провоцируют каскады шестнадцатых, а оставалась в первоначальном пульсе. Вероятно, она мыслила себе раздел, неуклонно стараясь подчинить разгул стихии разуму и логике, что соответствует стилю позднего Бетховена. Побочная партия, играемая многими музыкантами значительно медленнее главной, несмотря на отсутствие соответствующего указания композитора, исполнена Марией Израилевной практически с тем же движением, что и главная, контрастируя в ином внутреннем ощущении, образном наполнении, импровизационности. Лишь там, где автором предписано *meno allegro*, пианистка замедляла темп. Самобытное решение можно услышать в эпизоде после побочной партии репризы: небольшая цитата из финала Сонаты № 14 оп. 27 № 2 звучит невероятно свободно, *rubato* создаёт ощущение замедленности, однако, в рамках общей пульсации первой части, темп которой, несмотря на многочисленные отступления, остаётся единым, выдержанным, лишённым бурной стремительности, но не энергии – баланс, который сложно найти и удержать. Стремление к драматургическому единству присутствует у пианистки не только внутри части, но и на протяжении всего сонатного цикла. Неслучайно, в одном из писем последних лет она пишет: «...особенно в поздних сонатах... я не признаю деления на отдельные части и специально обдумываю переходы» [3, 187].

¹ Исследователи творчества Бетховена, расходясь порой при классификации раннего и среднего периодов, сходятся в отношении позднего, причисляя к нему пять последних сонат, начиная с оп. 101, которые будут рассмотрены в качестве примеров в данной работе.

Forte и *sforzandi* Марии Гринберг лишены крикливости или грубости, но при этом ясно слышна разница в градациях громких и тихих оттенков. Вместе с тем противопоставления звучаний довольно рельефны, например, в 11 такте вступления первой части Сонаты № 32 ор. 111 каждая нота, обозначенная *sfp*, ярко контрастирует с последующим *p*, которое ощущается как отзвук или эхо. Отдельно следует отметить *sforzando*, часто выставленное Бетховеном и в главной партии, и в заключительной – по четыре раза в такте: пианистка не форсировала звук и скорее обозначала отмеченные ноты, чем ударяла, неизменно находясь в границах образа и стиля. То же можно услышать в коде первой части Сонаты № 28 ор. 101 – единственное указанное автором *fortissimo* Мария Гринберг играла в мягком и лиричном характере всего *Allegretto*, не так монументально и величественно, как, например, С.Т. Рихтер. Вместе с тем бетховенские контрасты не смягчены, а преподнесены ею во всей их полноте и многообразии. Яркий пример противопоставления звучностей можно услышать после проведения главной партии репризы во второй части Сонаты № 30 ор. 109: активные, смелые октавы в правой внезапно сменяются одноголосной, робкой мелодией *piano espressivo* – такое быстрое переключение из одного образа в другой заставляет поражаться мастерству Марии Израилевны. Один из её любимых приёмов при построении грандиозного кульминационного нарастания — начинать *crescendo* тише, чем предыдущий мотив, затем максимально увеличивая силу звука. В качестве примера можно привести завершение второй части Сонаты № 30 ор. 109: вместо *piano* в 170 такте она играла *pianissimo*, доводя полярность звучания до предела, достигая нужного ей впечатляющего эффекта заключительной кульминационной волны без какого бы то ни было ускорения (как, например, у А. Шнабеля). Удивительны динамические находки пианистки, неизменно подчинённые общей концепции произведения: на протяжении темы и первых двух вариаций финала Сонаты № 32 ор. 111 сила звука практически не меняется, оставаясь в границах нереального, божественного *piano-pianissimo*; лишь во втором колене второй вариации Гринберг делала едва ощутимое *crescendo*, оставаясь в состоянии умиротворения в течение почти шести минут, словно душа, обретшая покой после мучительных исканий, не желает с ним расставаться.

Самобытность и нестандартность мышления коснулись и такого аспекта фортепианного искусства Марии Израилевны как темп, нередко отличающийся от общепринятого. Вторую часть Сонаты № 31 ор. 110 она играла довольно быстро, легко, скерцозно. Пожалуй, только А. Шнабель брал такой же стремительный темп. Движение, которое придавала средней части цикла пианистка, сообщало музыке шутливость и подчёркивало народный колорит, кроме того, у Бетховена указано не просто *Allegro*, а *Allegro molto*, поэтому в её интерпретации этот раздел звучал очень убедительно. Порой в её

трактовах встречались отступления от авторских темповых указаний, которые можно объяснить концептуальной идеей артистки: в аккордах коды второй части Сонаты № 31 ор. 110 Мария Израилевна заметно, чуть не в два раза, ускоряла темп, в нетерпении приближая исчезающее фа-мажорное арпеджио в левой, застывающее на неопределённом звуке фа: «что-то будет?» [4, 309]. Отличительной чертой интерпретаций пианистки являлось умение неизменно следовать выбранному движению, объединяя даже самые протяжённые мелодии: медленный темп вступления первой части Сонаты № 32 ор. 111 Мария Гринберг точно выдерживала на протяжении всего вступления, не давая фразе развалиться, мастерски её выстраивая, несмотря на обострённый пунктир – восьмая с двумя точками и тридцать вторая, предельно короткая. Одной из её сильных сторон являлся ритм, «который <...> был развит больше, чем какая-нибудь другая сторона музыки» [3, 217]. Пример точного воплощения непростого ритмического рисунка, пронизывающего практически весь марш – вторая часть Сонаты № 28 ор. 101: не обострённый излишне и абсолютно не колкий, как у К. Аррау, В. Кемпфа или В. Горовица, но очень энергичный и, скорее, «предрекающий Шумана» выдержан в едином стиле и пульсации [2, 246].

Как и предыдущие принципы, построение фраз в игре Марии Израилевны нередко подчинялось идее объединения, сквозного развития произведения. Например, в 9-10 и в аналогичном месте в 59-60 тактах первой части Сонаты № 30 ор. 109 квартоль шестнадцатыми написана *staccato* под двумя лигами; пианистка переносила первую шестнадцатую в группу предыдущих двух, объединяя последние три звука, как предыкт к следующей квартоль в следующем такте. Видимо, такое решение было продиктовано стремлением избежать квадратности, большему объединению и свободе фразы. Нередко можно услышать построения фраз, немного отличающиеся от авторских, но отвечающие драматургическим особенностям: например, в третьей части Сонаты № 28 ор. 101 речитатив *non presto* пианистка фразировала по пять нот, оставляя каждый раз первый звук квинтоли в качестве окончания предыдущей фразы.

В поздних сонатах Бетховена Мария Гринберг использовала в основном прозрачную, лёгкую педаль, но неизменно выполняла авторские указания по поводу длинной педализации. Например, в речитативе финала Сонаты № 31 ор. 110 пианистка полностью выдерживала бетховенскую педаль, не подменяя и не вычищая, что позволяет судить о её мастерстве. Обычно исполняемая затаённо, нереально, на фоне шороха или гула тридцать вторых в левой (например, у В. Гизекинга, В. Кемпфа, С.Г. Нейгауза, Э. Петри, А. Шнабеля), четвёртая вариация финала Сонаты № 32 ор. 111, звучит у Марии Израилевны непривычно и свежо за счёт крайне осторожной педали, благодаря чему фактура прослушивается удивительно отчётливо, а созданный образ получается реальным и живым не только в

аккордах темы на фоне тремоло в басу, но и в прозрачном высоком регистрах. Можно предположить, что после длительного тихого созерцательного начала, пианистка решила дать некоторой определённости и ясности звучанию, не противопоставляя в этой двойной вариации полярные образы, данные в различных регистрах, но, напротив, объединяя их, как две стороны одного целого.

Палитра различных способов звукоизвлечения широка и многогранна в исполнительском искусстве Марии Гринберг. Например, в финале Сонаты № 30 ор. 109 можно услышать отчётливое, но очень тихое *staccato* во второй вариации, сменяющееся певучей двухголосной мелодией; упругие восьмые *staccato* в третьей вариации отскакивают от клавиш, словно от раскалённого металла, пассажи шестнадцатыми – безусловно ровные, артикулированные и лёгкие. Порой встречаются свежие прочтения, заставляющие по-новому услышать знакомую музыку: аккомпанемент второго предложения главной партии первой части Сонаты № 31 ор. 110 Мария Израилевна играла практически *staccato*, однако не остро, а округло и мягко, словно аналогичный приём у струнных или духовых инструментов, на фоне которого просто и выразительно разворачивается полная очарования тема. К слову, А.Б. Гольденвейзер рекомендовал здесь играть левую «легко и прозрачно, *sempre non legato*», избегая лиг между «первой и второй шестнадцатой и, в особенности, между четвёртой и первой» [2, 269], что мы и слышим у Марии Гринберг, создавшей в своём исполнении чарующий и светлый моцартовский образ. Пианистка очень внимательно относилась к штрихам, так часто имеющим смычковую природу у Бетховена, точно выполняя указания композитора.

Отличительной чертой построения вертикали у Марии Израилевны является ясная дифференциация материала. Необыкновенная заключительная вариация финала Сонаты № 32 ор. 111, тихая и умиротворённая, как сама тема, звучит на фоне колыхания переливов тридцать вторых в басу. Фактура настолько разграничена, словно играют два музыканта: шорох арпеджио в левой и тихое чередование шестнадцатых в правой являются мягкой основой для возвышающегося над ними ясного и тёплого голоса, излагающего тему. Новаторское решение можно услышать в связующей партии третьей части, экспрессивном центре Сонаты № 29 ор. 106, в исполнении пианистки достигающей потрясающей глубины и силы чувств самого широкого диапазона. В отличие от А. Шнабеля и М.В. Юдиной, исполнявших её полнозвучно, с небывалой экспрессией, Мария Гринберг придавала теме характер выразительной, но печальной серенады за счёт арпеджирования аккордов в левой, напоминающих лютню или гитару. Вокализация мелодии ощущается в характерной фразировке: например, в 59 и 144 тактах движение фразы заставляет вспомнить арии В. Беллини или Дж. Верди – после первых трёх шестнадцатых пианистка словно берёт

небольшое дыхание с тем, чтобы прочувствованно проинтонировать ход на квинту вверх. Общее движение отличается свободой и импровизационностью, вместе с тем, с отсутствием вычурности, мелодия разворачивается просто и естественно. Чуткое, бережное, вокализованное или инструментальное отношение господствует в мелодиях сонат Бетховена – качество, являвшееся отличительной чертой игумновской школы, к которой принадлежала Мария Гринберг. Само отношение к звуку Марии Израилевны всегда было необыкновенным, неповторимым: благородное звучание при монументальном, величественном *fortissimo*, неженская мощь и сила с абсолютным отсутствием форсирования или грубого звукоизвлечения, удивительное по красоте *piano* в различных градациях, красках. Большого художника отличает внимание к мелочам при сохранении общего целого. Такими мелочами, которые можно назвать божественными, являются шестнадцатые паузы в завершении экспозиции или репризы – в 31, 33, 90 и 92 тактах первой части Сонаты № 31 op. 110, где Мария Израилевна словно замирала на мгновение, но как содержательна эта тишина!

Мелизмы, вписанные в общую концепцию исполняемого Марией Гринберг сочинения, часто являются не просто украшением, но продолжением мелодии. Например, в первой вариации финала Сонаты № 30 op. 109 форшлаги она играет одновременно с басом, но не всегда строго, здесь, как и во всём произведении, большое значение имеет импровизационность, свобода повествования: порой звуки в правой руке, словно, чуть запаздывают за басом, порой, чуть предваряют его, но всегда звучат одновременно с ним, являясь частью мелодической линии. Некоторые мелизмы, распространённые во времена Бетховена из-за особенностей инструментов той эпохи и в какой-то степени забытые в процессе видоизменения рояля, пианистка играла с поразительным мастерством. К ним относится украшение, называемое *Werbung*, эффект которого состоял в исполнении своеобразной репетиции, когда каждая вторая нота под лигой играет на выдохе – чуть тише, чем предыдущая. В третьей части Сонаты № 29 op. 106 побочная партия в коде с помощью этого приёма приобретает взволнованный характер, что мастерски воплощает Мария Израилевна: многократно повторяющиеся звуки фа-диез наилучшим образом передают задуманный автором эффект дрожания. Удивительно трепетно звучит сложнейшее *Werbung* финала Сонаты № 31 op. 110: на фоне общего *crescendo* и *diminuendo* каждая вторая повторяющаяся нота под лигой сыграна неизменно тише и легче первой, напоминая пульсацию истерзанного сердца, готового замереть.

Случалось, в своих исполнениях Мария Израилевна делала некоторые текстовые отступления, связанные с особенностями строения или возможностями инструмента бетховенской эпохи. При переходе к побочной партии репризы первой части Сонаты № 32 op. 111 в редакции К. Мартинсена и А.Б. Гольденвейзера последняя половинка в правой – до,

Каждый из голосов, составляющих полифоническую структуру, Марией Гринберг не просто прослушан, но индивидуализирован и несёт свою смысловую нагрузку. Проведение тем пианистка неизменно играла чуть более отчётливо и ярко, чем противосложения. Характер тем фуг финалов Сонат № 29 ор. 106, № 31 ор. 110 напоминает спокойную уверенность разума, пришедшего на смену страданию души. Изложение мелодий звучит, собранно, артикулированно, сдержанно, олицетворяя собой Рацио, разумное начало, неподвластное чувствам или переживаниям, оставаясь мелодичным и выдержанным в плане эмоций. То же можно сказать и в отношении кульминаций, стреттной поступи тем, например, перед вторым изложением Арии в Сонате № 31 ор. 110. Насыщенная полифоническая ткань ясна и логически выстроена у Марии Израилевны – каждый из голосов имеет свой индивидуальный тембр и окраску, во всех проведениях основных мелодий и противосложениях ясно прослушиваются начало, кульминация и завершение фразы. Изложение темы в басу октавами в Сонате № 29 ор. 106 не загромождает, несмотря на регистр, фактуру и не подавляют своим звучанием, оставляя, вместе с тем, ощущение грандиозности.

Заключение. Резюмируя вышесказанное, можно отметить, что все перечисленные аспекты подчинялись Марией Гринберг одной цели – максимально убедительно воплотить замысел композитора. Её трактовки сочетали в себе мужество и изящество, мудрость и юмор, страстность и философичность, поэзию и живописность, отличаясь логикой и строгой продуманностью как в общем, так и в частном, при этом неизменно были согреты тёплым, искренним чувством. Недаром, одной из своих учениц, Ю.И. Тишкиной, Мария Израилевна говорила: «В музыке можно делать всё, что угодно, если это логично и со вкусом» [5, 15].

Список литературы

1. Баренбойм, Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
2. Гольденвейзер, А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительский комментарий. – М.: Музыка, 1966. – 287 с.
3. Гринберг Мария: Статьи. Воспоминания. Материалы; [под ред. А.Г. Ингера]. – М.: Сов. Композитор, 1987. – 304 с.
4. Кремлев, Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. – Советский композитор, 1970. – 335 с.
5. Мария Гринберг // Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения; [под ред. Р.А. Островского]. – Петрозаводск, 1999. – 110 с.
6. Мильштейн, Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 471 с.

7. Нейгауз, Г.Г. О последних сонатах Бетховена // Вопросы фортепианного исполнительства. – М, 1968. – С. 13-21.

Рецензенты:

Базиков А.С., д.п.н., профессор, проректор по учебной работе Российской академии музыки имени Гнесиных, г. Москва;

Демченко А.И., д.искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов.