

Платонова Алина Александровна

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАННИХ СОНАТ Л. БЕТХОВЕНА НА ОСНОВЕ ИСПОЛНЕНИЯ И ПОМЕТОК М. И. ГРИНБЕРГ

В статье произведен анализ исполнительского стиля Марии Израилевны Гринберг на примере интерпретаций ранних сонат Л. Бетховена. Рассмотрены главные черты и методы ее работы на основе записи цикла немецкого композитора, а также пометок пианистки в нотах. Предпринята попытка систематизации и структуризации ключевых аспектов, на которые Мария Израилевна обращала внимание при работе, с целью выявления взаимосвязи между исполнительской и педагогической деятельностью пианистки и применения полученных результатов на практике.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2016/11/26.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2016. № 11 (113). С. 94-98. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2016/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

10. **Կնիք Հաստոյ.** Ս. Էջմիածին, 1914. 311 էջ (Печать Веры. Св. Эчмиадзин, 1914. 311 с.).
11. **Մալխասյան Սո.** Ս. Խորենացիի քաղկեդոնական էր // ՀԽՍՀ գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր». 1944. № 3-4. էջ 27-54 (Малхасян С. М. Хоренаци был халкидонистом // Справочник Академии наук АрмССР. 1944. № 3-4. С. 27-54).
12. **Վարդան Ա** Գիրք հաստատութեան եւ արմատ հաստոյ. Երևան, 1998. 448 էջ (Вардан А. Книга твердости и корень веры. Ереван, 1998. 448 с.).
13. **Օրմանեան Մաղաքիա Արք.** Ազգապատում. հ. Ա. Ս. Էջմիածին, 2001. 1870 էջ (Малакия Арх. Орманян. История нации. Св. Эчмиадзин, 2001. Т. I. 1870 с.).

IDENTITY AND AUTONOMY OF THE ARMENIAN CHURCH: ASPECTS OF ANTI-NESTORIAN CHRISTOLOGY

Ogannisyan Ogannes Vaagovich, Ph. D. in History, Associate Professor
Yerevan State University, The Republic of Armenia
hovhannes.hovhannisyan@gmail.com

The article analyzes the anti-Nestorian position of the Armenian Apostolic Church on the Christological issue. The paper shows that the Armenian Church's position is motivated by its dogmatic observation of the Alexandrine theological tradition. The author describes anti-Nestorianism's social and political influence on Armenian identity. Analyzing original sources of the Armenian Church the researcher concludes that anti-Nestorian Christology served as a basis to preserve the Church's autonomy and identity.

Key words and phrases: The Armenian Church; Christology; Nestorianism; Cyril of Alexandria; nature of Christ; identity.

УДК 7

Искусствоведение

В статье произведен анализ исполнительского стиля Марии Израилевны Гринберг на примере интерпретаций ранних сонат Л. Бетховена. Рассмотрены главные черты и методы ее работы на основе записи цикла немецкого композитора, а также пометок пианистки в нотах. Предпринята попытка систематизации и структуризации ключевых аспектов, на которые Мария Израилевна обращала внимание при работе, с целью выявления взаимосвязи между исполнительской и педагогической деятельностью пианистки и применения полученных результатов на практике.

Ключевые слова и фразы: исполнительское искусство; фортепиано; Л. Бетховен; пометки Марии Гринберг в нотах произведений Бетховена; интерпретация ранних сонат Л. Бетховена.

Платонова Алина Александровна

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alina_platonova@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАННИХ СОНАТ Л. БЕТХОВЕНА НА ОСНОВЕ ИСПОЛНЕНИЯ И ПОМЕТОК М. И. ГРИНБЕРГ

Музыка Л. Бетховена в исполнительском творчестве Марии Гринберг занимала особое место. К его произведениям она обращалась на протяжении всей жизни, в середине 1960-х гг. впервые в СССР записала весь цикл сонат, затем дважды исполнила его в 1968-1969 гг., став признанной бетховенисткой.

В сонатах Бетховена, принадлежащих к раннему периоду творчества, о которых пойдет речь в данной работе, Мария Гринберг удивительно точно воплощает сопоставление и взаимодействие двух стилей – традиций венского классицизма и героического духа молодого Бетховена, ставшего предвестником романтизма [3, с. 122]. Это можно проследить как в общем плане: целостный охват сочинения, отношение к фактуре, форме, выбираемым темпам, образам, так и в частном: орнаментика, фразировка, штрихи. Мария Израилевна наполняет гайдновскую прозрачность и легкость драматизмом и контрастами, гармонично сочетая драматургическую и фактурную ясность, сильные чувства, бурные кульминации.

Темповые решения в основном традиционны, однако медленные части, в отличие от таковых в поздних opus'ax, сыграны с некоторым движением. Исходя из этого, можно говорить о стилистическом разграничении Марией Израилевной сонатных циклов Бетховена. *Adagio* ранних сонат – это не созерцательность Духа, истерзанного страданиями зрелого Бетховена, а спокойное отдохновение, временно найденное юной душой в тихой гавани на лоне природы. «Темп должен быть медленным, но не теряющим живости, так чтобы можно было самые короткие длительности играть без торопливости, но наполненными движением», – говорила пианистка об *Adagio* Сонаты op. 2 № 1 [5].

Интерпретациям Марии Гринберг в большой степени свойственна единая пульсация, стилистически приближающая её трактовку к традициям венской классической школы, изредка нарушаемая небольшими

формообразующими или драматургическими отступлениями. Именно такие *ritenuto* она делает в заключении связующей и перед заключительной партиями репризы Сонаты ор. 2 № 1. В комментариях к ней пианистка характеризует это небольшое отклонение от темпа как “*calando*”, преследуя цель показать красочную гармонию: «понижение терцового звука ре – ре-бемоль происходит в последний момент перед началом побочной (партии – А. П.) и нужно дать уху время, чтобы его услышать» [Там же].

Выбор темпов пианисткой неслучаен. Стремясь подчинить произведение сквозному развитию и внутренней цельности, она нередко использует единую пульсацию, пронизывающую весь цикл, например, в Сонатах ор. 26, 27 № 1, принадлежащих среднему периоду творчества Бетховена. Темп «драматического Менуэта» (А. Рубинштейн) Сонаты ор. 2 № 1 нетрадиционно подвижный, полностью оправдывающий указание Бетховена *Allegretto* (К. Аррау, В. Кемпф, П. Бадур-Скода играют достаточно спокойно, С. Т. Рихтер и А. Шнабель вовсе медленно). В этом сочинении можно заметить некую соподчинённость: целая длительность первой части равна четвертной ноте второй, которая в Менуэте приравнивается четверти финала, равной той же длительности первой части. В комментариях к сонате Мария Гринберг поясняла: «Это уже не Менуэт гайдновского типа: в нём нет ни благодушия, ни беспечности, ни весёлости и добродушия этого танца» [Там же].

Одна из отличительных особенностей интерпретаций Марии Израилевны – импровизационность и свобода, подчиненные общему характеру, пульсу и стилю исполняемого произведения. В финале Сонаты ор. 2 № 1 небольшие замедления можно услышать на границах ключевых тем, например, перед заключительной партией, а также в начале стремительных нисходящих гамм перед побочной партией, которые с некоторым запозданием скатываются с вершины. Начало разработки первой части Сонаты ор. 2 № 3 обозначено пианисткой любимой ремаркой А. Шнабеля “*Liberamente!*”, отменяемое в ложной репризе указанием «Тот же темп, без *Rubato*» [6, с. 81]. Подобные агогические вольности, оставляющие ощущение, будто пианистка сочиняет непосредственно здесь и сейчас, проводят стилистический мост к произведениям композиторов-романтиков.

В пометках ко второй части Сонаты ор. 2 № 3 в 36, 58 и 61 тактах Мария Израилевна ставит обозначение, названное Ю. И. Тишкиной «тильда», которое символизирует «некую кратковременную потерю устойчивости», вздох между разделами, отчётливо ощутимый в записи. Что характерно, находится этот знак не на границах разделов или длинных фраз, а внутри них. Мария Израилевна словно переводит дыхание, чтобы двигаться дальше. «...Здесь как будто возникает мгновение задумчивости, попытка освободиться от оков железной бетховенской воли...» [Там же, с. 38].

Динамическая палитра Марии Гринберг отличается многообразием, при этом неизменно соответствуя стилистике раннего Бетховена. Звучание абсолютно лишено грубости или форсирования, но в кульминациях оно производит впечатление масштаба. Её интерпретации неслучайно оставляли след в сердцах слушателей, ведь каждый из аспектов, их составляющих, нес смысловую нагрузку. Чуткое и внимательное отношение к авторскому тексту являлось неотъемлемой чертой пианистки: «Я думаю, авторские ремарки в тексте, связанные с динамикой (в частности, у Бетховена), являются прежде всего косвенными указаниями на смену настроений, а вовсе не только обозначениями различных “уровней” силы звучания», – считала она [2, с. 222].

Симфоническое отношение к материалу, переданное Марии Израилевне Ф. М. Блуменфельдом, можно услышать в трактовках повсеместно. Один из примеров таких «исполнительских партитур» – ля-минорный эпизод, заменяющий разработку в финале Сонаты ор. 2 № 2: здесь пианистка подписывает под аккордами левой руки *ff*, тогда как восьмые в правой руке помечает *mf*, соответственно меняя затем динамику местами вместе с изменением регистров и рук. Таким образом, на первый план выходят решительные аккорды, а гаммообразные последовательности восьмых *staccato* создают тревожную атмосферу, что прекрасно иллюстрирует запись. Подобное распределение силы звучания является носителем определённого образа, нежели звуковой величиной, недаром пианистка писала: «*f* и *p* выражают не абсолютную силу звука, а – характер» [4, с. 13].

Слушая записи Марии Израилевны, а также отталкиваясь от воспоминаний учеников, можно отметить, что особое внимание она уделяла выпуклой мелодической басовой линии. В финале Сонаты ор. 10 № 2 Мария Израилевна обращает особое внимание на половинки в басу, несомненно напоминающие яркое звучание труб и тромбонов: «Бетховен пользуется ими, чтобы сделать большое оркестровое нарастание, выпуская каждую из них в сопровождении толчка, *sforzato*, переходя от одиночных инструментов к всё большим группам и заканчивая его мощным *tutti*» [5]. Эта сильная волна, приводящая в разработке к заключительной партии, исполнена пианисткой с удивительным тембровым разнообразием и самостоятельностью каждого голоса, при этом единая басовая линия октав имеет чуть ли не ключевое значение, придавая нарастанию объём, мощь и завершённость. В комментариях к сонате Мария Гринберг постоянно приводит аналогии со звучанием различных инструментов, упоминая, что финал написан в «оркестрово-полифонической манере, отовсюду слышатся инструменты симфонического оркестра» [Там же].

Мария Израилевна славилась мастерством выстраивания кульминаций, один из примеров которого мы слышим во второй части Сонаты ор. 2 № 2: небольшие волны, следующие друг за другом, гармонично подготавливают основную кульминацию, являющуюся драматургическим центром не только второй части, но и всего сонатного цикла. Звуковое нарастание, следующее за вторым проведением темы, звучит непривычно с точки зрения динамики, превращаясь в тихую кульминацию – вместо *fortissimo* пианистка играет скорее *mezzo forte*. Возможно, это связано с нежеланием раньше времени показывать всю мощь либо со стремлением из динамической волны сделать смысловую. Грандиозный эффект драматического проведения темы в ре-миноре достигается ею за счёт контрастного сопоставления звучания *piano* и *fortissimo*, перед началом которого Мария Израилевна делает *diminuendo*, что можно увидеть также и в пометках к сонате [4, с. 27]. Настоящее

fortissimo артистка играет, скорее, начиная с четвёртого такта рефрена, при отклонении в Си-бемоль мажор, немного по-иному расставляя акценты: тема звучит величественно, но не помпезно, а Си-бемоль мажор становится олицетворением силы воли, её победой над роком.

Отличительной интерпретационной чертой Марии Израилевны является многогранность и красочность оттенков, как в области *forte*, так и *piano*. Первое предложение заключительной партии репризы Сонаты ор. 2 № 1 артистка играет скорее *mezzo piano*, в отличие от указания Бетховена *piano*, что отвечает её исполнительскому замыслу и придаёт звучанию больший драматизм и энергию. Второе проведение затем звучит затаённо и *pianissimo*, ярко контрастируя с дальнейшим бурным последним всплеском главной партии. В комментариях к сонате она так поясняет изменение динамики заключительной темы: «хотя она у Бетховена почти одинаково изложена в экспозиции и репризе, исполнитель всегда должен помнить, что, как сказал Гераклит, “никто не был дважды в одной и той же реке, ибо через миг и река не та, и сам он уже не тот”. Та же самая тема в первый раз и во второй раз – совсем различная музыка, потому что между экспозицией и репризой уже что-то произошло» [5].

Особую ценность представляют динамические ремарки пианистки в нотах, помогающие нам проникнуть в её исполнительский замысел. Эти чисто музыкантские, скупые пометки таят в себе глубокий смысл, придавая каждой из фраз особую краску и тембр, мастерски воплощенные пианисткой в записи. Тему второй части Сонаты ор. 2 № 1 Мария Израилевна начинает полным, певучим звуком. В нотах она зачёркивает авторское *piano* и *dolce*, изменяя на *mezzo piano*, переходя непосредственно к *piano* лишь в третьем такте. Такое разграничение несколько обособляет два мотива, придавая различным регистрам свой, особенный тембр. В девятом такте, когда тема обогащается аккомпанементом шестнадцатых и вновь уходит во вторую октаву, пианистка пишет *piu piano*, детальным обозначением оттенков сообщая звучанию неповторимый и нежный колорит [6, с. 79]. В пометках пианистки к первой части Сонаты ор. 10 № 3 можно увидеть указание *diminuendo* – большую вилочку, написанную рукой пианистки, к октавам ля в четвёртом такте [Там же, с. 67]. Многие музыканты, импульсивно или рефлекторно, поднимаясь вверх, прибавляют звук, тем более к этому провоцирует авторское *sforzando*. Мария Израилевна, выполняя *diminuendo*, строго следует замыслу Бетховена, более того, *sforzando* на октавных ля звучит у неё в рамках общего настроения и тихого звучания, как большой настроенный знак вопроса при открывании занавеса – что же будет?

Примеры использования «микродинамики» (Ю. И. Тишкина) можно встретить довольно часто. Обе побочные партии первой части Сонаты ор. 7 пианистка исполняет в многочисленных градациях оттенка *piano*. В первой теме с ходом на септиму в левой в конце каждого второго, а также в пятом и шестом тактах она выставляет небольшие вибочки *diminuendo*, что придаёт микрофразам законченность и очарование; во второй аккордовой теме вслед за бетховенским *piano* в третьем такте подписывает *pianissimo*, придавая мелодии мягкость и нежность [Там же, с. 86].

Нередко Мария Гринберг прибегала к небольшим отступлениям от авторского текста, например, об изменении бетховенской динамики, подчинённом исполнительскому замыслу в Аппассионате, она говорила: «Ещё в юности я пришла к убеждению, что в разработке первой части доминирует не повторение настроения экспозиции... а более единое и непрерывное драматическое напряжение» [2, с. 222]. Побочную партию репризы финала Сонаты ор. 10 № 1 Мария Израилевна выделяет, наделяя иным содержанием, путём динамики, в отличие от М. В. Юдиной, играющей её *meno mosso*, М. И. Гринберг исполняет тему жизнеутверждающим и светлым *forte* (несмотря на авторское *piano*). При этом громкие звучности у Марии Израилевны всегда лишены форсирования и находятся в рамках образа и стиля произведения, не уводя далеко от динамических традиций венских классиков. В отличие от А. Шнабеля или С. Т. Рихтера, которые после страшного драматичного вихря второй части Сонаты ор. 10 № 3 каждый по-своему здорово вдруг приходят к провалу в 73 такте, некоему крушению, производящему колоссальное впечатление несбывшейся последней надежды, у Марии Израилевны своё видение этого эпизода. Она играет вместо бетховенского *piano* сокрушённое и шемящее *forte* на пределе выразительности – её концепция требует логического завершения всех пережитых страданий.

В ранних сонатах Бетховена, близких традициям Венской классической школы, Мария Гринберг использует в основном достаточно скупую педаль. Более густая педальная краска подчёркивает эпизоды, где звучание можно сравнить с оркестровым *tutti*, либо для выявления особого образа или краски. С самого начала главной партии первой части Сонаты ор. 7 можно ощутить в исполнении Марии Гринберг энергетическую пульсацию триольных восьмых, чему способствует прозрачная педализация: вибрирующая педаль на репетициях ми-бемоля первых четырёх тактов и дальнейшая пометка в нотах “*senza Ped.*” [6, с. 85]. Длинную педаль она нажимает лишь на половинных аккордах, а также подчёркивает яркую краску уменьшенного вводного септаккорда в 10 такте, который является кульминационной вершиной фразы, играя весь остальной материал в основном прозрачно и ясно.

Мария Израилевна мастерски владела искусством вибрирующей педали, которую использовала в ранних сонатах повсеместно. В заключительной партии первой части Сонаты ор. 7 она продлевает звучание залигванных си-бемолей в басу за счёт длинной педали, которую постоянно подменяет, добавляя мощности и обертонов звучанию темы, а также, благодаря перенесению первой шестнадцатой из правой в левую руку, помогает более выпуклому произнесению спрятанной Бетховеном мелодии.

Порой Мария Гринберг использует педализацию с колористической целью или для выявления важной мелодической линии. В отличие от некоторых пианистов (например, А. Шнабель, А. Бенедетти Микеланджели, В. Гизекинг, Э. Г. Гильельс), держащих педаль в среднем эпизоде второй части Сонаты ор. 2 № 3 не больше восьмой (в басу у Бетховена указана шестнадцатая), Мария Израилевна продлевает её почти на половину такта, таким образом продолжая линию баса, начатую ранее четвертями. При этом звучание лишено какого бы то

ни было гула и абсолютно прозрачно, так же как и в начале побочной темы, что позволяет судить о мастерском владении пианисткой полупедалью. В комментариях ко второй части Сонаты ор. 10 № 2 пианистка советует унисоны темы играть без педали, брать же её лишь в момент появления гармонии. Эта тонкая находка придаёт началу мелодии собранную, особую, мрачную краску и обостряет контраст с небесно-светлым её завершением.

Как и предыдущие средства музыкальной выразительности, область применения мелизмов подчиняется логике и великолепному чувству стиля Марии Гринберг. Зачастую различного рода форшлагги она играет на сильное время одновременно с басом, что соответствует традициям венских классиков, в то же время, порой не совсем привычно исполняя некоторые украшения, отталкиваясь прежде всего от образа или конкретного замысла. Например, в Менуэте Сонаты ор. 2 № 1, несмотря на то, что обычно пианисты расшифровывают короткие форшлагги и последующие четверти как две восьмых, Мария Израилевна, как А. Шнабель и С. Т. Рихтер, играет короткий форшлаг, что совпадает с заключением А. Б. Гольденвейзера: «Если бы Бетховен предполагал здесь такой способ исполнения, было бы непонятно, зачем он дальше два раза (см. такты 22 и 23) выписал восьмые» [1, с. 212]. Трели в финале Сонаты ор. 2 № 1, в отличие от некоторых пианистов, Мария Гринберг исполняет без нахшлагов, загромождающих и без того насыщенной фактуру, что также совпадает с рекомендациями А. Б. Гольденвейзера. В побочной партии первой части Сонаты ор. 10 № 3 интересно отношение пианистки к форшлагам, которые обычно расшифровывают по-разному: П. Бадура-Скода, В. Горовиц, В. Кемпф, Г. Л. Соколов, А. Шнабель приравнивают неперечёркнутый форшлаг одной восьмой; В. Гизеквинг, Э. Г. Гилельс, В. Б. Горностаева, К. Н. Игумнов, С. Т. Рихтер играют короткий форшлаг, что соответствует игривому характеру темы. Этому способу отдаёт предпочтение и А. Б. Гольденвейзер, ссылаясь на то, что «Бетховен не всегда точно выписывал длинные и короткие форшлагги, сплошь и рядом не перечёркивая явно короткие форшлагги» [Там же, с. 240]. У Марии Гринберг решение вновь нетрадиционно, но полностью соответствует образу и замыслу автора: она расшифровывает форшлаг как акцентированный, приравняв его к одной восьмой, таким образом словно находя компромисс между двумя традициями исполнения. При этом тема звучит шуточно, тихо и легко.

Логика музыкального мышления отражается в подходе к трактовке группетто: украшения, добавленные автором в побочной партии первой части Сонаты ор. 10 № 1 на повторяющуюся ноту, пианистка играет с нижнего, основного звука; если же оно написано во время звучания половинки с точкой, то она окружает его соседними звуками, исполняя с верхней.

Особое внимание Мария Израилевна в своей работе уделяла идее сквозного развития и неквадратности структуры построения. Примеры тому можно услышать в её исполнении, а также найти в нотах с пометками пианистки. Довольно часто в финале Сонаты ор. 2 № 2 встречаются внутренние разграничения фраз, призванные избежать квадратности и способствующие непрерывности дыхания, например, пометки в 20, 24, 121, 148, 183, 185, 187 тактах. Фразу в побочной партии первой части Сонаты ор. 2 № 3 Мария Гринберг мыслит, начиная со второй восьмой, что обозначено ею в нотах скобками и служит той же цели [6, с. 80].

Следует отметить чуткое внимание пианистки и к микрофразировке: например, в 9 такте второй части Сонаты ор. 10 № 3 первая нота ре в обеих руках является завершением предыдущего предложения, соответственно в левой руке она мыслит новую фразу, начиная не с первого звука, а со второй шестнадцатой, после небольшой остановки на тонике; далее, в 12 такте короткие бетховенские лиги Мария Гринберг группирует в небольшие фразы, первая из которых заканчивается на восьмой с точкой фа, а следующая начинается с шестнадцатой фа-диез.

Все мелодические линии, составляющие вертикаль, пианистка доводит и дослушивает до конца, например, в первой части Сонаты ор. 2 № 2 ходы восьмыми *staccato* после гаммообразных триольных шестнадцатых не тонут в общей фактуре, а отчетливо просушиваются – неслучайно в нотах Мария Гринберг обводит под или над пассажем триольными шестнадцатыми первую восьмую в такте. В контрапункте разработки этого же сочинения пианистка подчеркивает каждую триоль, словно обостряя полемику между голосами, отмечая в нотах вступление нового мотива квадратными скобками и подписывая под нижним голосом “*fortissimo*” [4, с. 20].

Известно, что у Марии Гринберг были не очень большие руки, вследствие чего интересен способ исполнения широких интервалов на инструменте. Например, в 43 такте второй части Сонаты ор. 7 она ловко раскладывает большую нону в правой руке непривычным способом: не снизу вверх, а наоборот, сверху вниз. В этом, казалось бы, незначительном моменте проявляется важная черта пианистки – отделение главного от второстепенного, а именно, выявление мелодической линии, которая, разделённая авторскими паузами, неминуемо бы прервалась или нарушилась из-за привычного разложения интервала. Способ, которым Мария Израилевна играет нону, не нарушает мелодического развития, способствуя продолжению мысли. В нотах в этом месте пианистка пишет над интервалом стрелку вниз, символизирующую вершину фразы [6, с. 96].

Мария Израилевна порой предлагала использовать нетрадиционные, но удивительно удобные варианты аппликатуры. Один из примеров можно увидеть в нотах Скерцо Сонаты ор. 2 № 2, где во втором предложении подписанные пианисткой пальцы словно собирают кисть, придавая шестнадцатым стремительность. В 9 такте первой побочной партии первой части Сонаты ор. 7 благодаря предложенному ею варианту скачок на октаву становится играть значительно легче, а предыдущий мотив логично отделяется от последующего [Там же, с. 86].

Довольно часто пианистка использовала излюбленный приём арпеджирования аккордов, придавая тем самым произведению импровизационность и внутреннюю свободу (в качестве примера можно привести такты 41, 43 и 88 такты второй части Сонаты ор. 10 № 1).

Способы звукоизвлечения у Марии Израилевны отличаются многообразием и разнохарактерностью, неуклонно подчиняясь исполнительскому замыслу. Главная партия первой части Сонаты ор. 1 № 2 сыграна очень упругим, отскакивающим и энергичным *staccato*, на что пианистка обращает внимание в комментариях, поясняя, что прикосновение должно быть «не лёгкое и изящное, а напряжённое и собранное, несмотря на piano» [5]. В главной партии первой части Сонаты ор. 10 № 2 Мария Израилевна поясняет, что триоли после аккордов должны быть сыграны с опорой на первую ноту под лигой, а не на последнюю, что в сочетании с «хорошо выраженным упором на сильную долю в аккордах... сразу создаёт юмористическую ситуацию» [Там же].

Иногда Мария Гринберг несколько отступает от штрихов, обозначенных автором, однако всегда остается в рамках стиля и исполнительской логики. В *Adagio* Сонаты ор. 2 № 1 штриховое разнообразие вносит неожиданное *poco legato* в левой руке в 44 такте, придающее звучанию некоторую игривость и несерьёзность. Неслучайно в комментариях к сонате пианистка предполагает, что характер исполнения раздела должен быть «более мягкий и шуточный» [Там же]. В 9 и 11, а также 66 и 68 тактах финала Сонаты ор. 10 № 1 она, вместо авторского *legato*, восьмые в правой руке играет практически *non legato*, что сообщает интонации мотива большую взволнованность. Интересна находка пианистки во втором эпизоде побочной темы первой части Сонаты ор. 14 № 1: восьмые в левой руке, аккомпанирующие лёгкой, порхающей мелодии в правой, она играет *staccato*, придавая мотиву игривый и юмористический характер. Когда же им на смену приходят певучие октавы, левая рука снова играет *legato*, возвращая к лирическому настрою.

Слушая игру Марии Гринберг, постоянно ощущаешь симфоническую природу музыки, что проявляется как в разнообразии тембров, особенностях фразировки, так и способах звукоизвлечения. Смычковые штрихи ощутимы во второй части Сонаты ор. 7, где в 7 и 10 тактах после окончания лиги Марией Израилевной поставлена галочка, разграничивающая фразы и создающая аллюзию на ведение новой фразы с нового смычка. Также этот знак между 18 и 19 тактами разделяет два контрастных мотива, символизируя начало новой мысли.

Разумеется, в рамках статьи невозможно охватить все особенности исполнительского почерка выдающейся пианистки XX века. Автором предпринята попытка систематизации основополагающих черт, проливающих свет на образ мыслей и исполнительское видение ранних произведений Бетховена. Резюмируя вышесказанное, можно отметить, что все средства музыкальной выразительности подчиняются задаче раскрытия авторского замысла, естественным образом сливаясь с индивидуальностью Марии Гринберг.

Список литературы

1. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительский комментарий / сост., ред., авт. ст. Д. Благой. М.: Музыка, 1966. 287 с.
2. Гринберг Мария: Статьи. Воспоминания. Материалы / составление и литературная редакция А. Г. Ингер. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.
3. Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Советский композитор, 1970. 335 с.
4. Макарова О. А. Бетховен. Соната ор. 2 № 2 с пометками М. И. Гринберг // Волгоград-фортепиано-2000: сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства. Волгоград: ООО «Л.Б.Ф.», 2000. С. 7-38.
5. Мария Гринберг исполняет и комментирует сонаты Бетховена № 1 и 6 (2009) [Электронный ресурс]. Каталогный номер: CDVP 032789. Vista Vera. CD-ROM.
6. Мария Гринберг: сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / отв. ред. Р. А. Островский. Петрозаводск, 1999. 110 с.

SPECIFICS OF INTERPRETING L. BEETHOVEN'S EARLY SONATAS ON THE BASIS OF M. I. GRINBERG'S PERFORMANCE AND NOTES

Platonova Alina Aleksandrovna

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

alina_platonova@mail.ru

The article analyzes Mariya Izrailevna Grinberg's performance style by the example of her interpretations of L. Beethoven's early sonatas. Analyzing the German composer's cycle recording and the pianist's notes in the score the paper concludes on the basic features and methods of her work. The researcher systematizes and structures the key aspects, on which Mariya Izrailevna focused her attention with a view to identify interrelation between performance and pedagogical activity of the pianist and to apply the research findings in practice.

Key words and phrases: performance; piano; L. Beethoven; M. Grinberg's notes in Beethoven's scores; interpretation of L. Beethoven's early sonatas.