

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.33>

Платонова Алина Александровна

ЕДИНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ М. И. ГРИНБЕРГ

В статье рассматривается проблема единства художественных и педагогических принципов в творчестве выдающейся пианистки XX века Марии Израилевны Гринберг. Основываясь на тщательном изучении записей пианистки, воспоминаний учеников и нот с пометками, принадлежавших как самой Марии Гринберг, так и ее ученикам, автор анализирует особенности ее исполнительской и педагогической работы, формулирует и структурирует художественные и педагогические принципы и приходит к выводу, что разделить их представляется возможным лишь условно, данные понятия взаимодополняют друг друга, потому как фортепианная педагогика основана на художественной деятельности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/33.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 1. С. 157-160. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/

© 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: hist@gramota.net

УДК 7: 786.2

Дата поступления рукописи: 07.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.33>

В статье рассматривается проблема единства художественных и педагогических принципов в творчестве выдающейся пианистки XX века Марии Израилевны Гринберг. Основываясь на тщательном изучении записей пианистки, воспоминаний учеников и нот с пометками, принадлежавших как самой Марии Гринберг, так и ее ученикам, автор анализирует особенности ее исполнительской и педагогической работы, формулирует и структурирует художественные и педагогические принципы и приходит к выводу, что разделить их представляется возможным лишь условно, данные понятия взаимодополняют друг друга, потому как фортепианная педагогика основана на художественной деятельности.

Ключевые слова и фразы: фортепиано; фортепианное искусство; фортепианная педагогика; пианистка Мария Гринберг; художественные и педагогические принципы.

Платонова Алина Александровна

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

alina_platonova@mail.ru

ЕДИНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ М. И. ГРИНБЕРГ

На протяжении существования и развития отечественной фортепианной школы прослеживалась тенденция к воспитанию не просто пианиста, владеющего пианистическим аппаратом, но музыканта, понимающего, вникающего в самую суть музыкального произведения, способного ее ретранслировать, а точнее, воплощать. Чем шире развит кругозор и интеллект учащегося в различных сферах искусства, тем глубже и достоверней он сможет понять и воплотить художественный смысл сочинения. С. Е. Фейнберг считал: «Каждая пианистическая школа устанавливает свои педагогические приемы, но цель у всех школ одна: планомерное развитие технического аппарата и общей музыкальной культуры учащегося...» [10, с. 121].

Творческая деятельность Марии Израилевны Гринберг продолжала традиции отечественного фортепианного искусства. Обладая обширным исполнительским опытом, в педагогической деятельности она оставалась художником, воспитывающим в учениках стремление понять суть, раскрыть глубинный смысл, заложенный композитором, стараться приблизить исполнение к высокодуховному идеалу, неизменно сопровождая уроки мастерским, незабываемым показом. Актуальность данной работы обусловлена потребностью изучения творческого опыта выдающихся музыкантов прошлого. Если искусство корифеев отечественной фортепианной школы достаточно рассмотрено, то деятельность их учеников находится в процессе изучения. Новизна данного исследования состоит в том, что впервые была предпринята попытка рассмотрения художественных и педагогических принципов музыканта в их единстве.

Цель и задачи исследования состоят в том, чтобы систематизировать, проследить взаимосвязь и доказать единство художественных и педагогических принципов в творческой деятельности М. И. Гринберг.

Отрицая наличие выстроенной системы в педагогической работе, Мария Израилевна четко сформулировала задачу научить студентов «логике музыкального мышления» [5, с. 219]. Данный принцип подразумевает использование многочисленных приемов, методов и средств, развивающих музыканта как в узко ремесленном, так и в художественном и интеллектуальном планах.

На протяжении жизни исполнительская позиция Марии Гринберг не раз менялась. Было время, когда она, трактуя произведения, полагалась целиком и полностью на выполнение воли автора. Пианистка так характеризовала этот период: «Я играла Бетховена и всегда думала, что я имею к этому отношение лишь постольку, поскольку я реально это исполняю, и должна выразить именно то, что сказал этот человек» [7, с. 216]. Объясняла она такую позицию стремлением «выработать строгое отношение к тексту, к композитору и через это прийти к большей свободе» [Там же]. Однако эта исполнительская свобода была основана на обширном пианистическом опыте и опоре на авторский текст. Случалось, пианистка позволяла себе некоторые отступления, поясняя: «...я начинаю чувствовать себя как бы композитором данного произведения» [Там же]. Синтезировав накопленный опыт, Мария Израилевна пришла к убеждению, что, основываясь на скрупулезном изучении и понимании нотного материала, задача пианиста – создать свою собственную концепцию произведения, которая отражала бы содержание пьесы совместно с чувствами и мыслями исполнителя. В методическом комментарии к сонате op. 10 № 2 Л. Бетховена она поделилась своим художественным сгедо: «...каждый динамический оттенок, каждая смена тональности... имеет тысячу различных значений, и дело исполнителя выбрать те из них, которые бы естественно слились как с музыкой, так и с личностью интерпретирующего её, то есть составить свою индивидуальную исполнительскую партитуру для каждого данного произведения» [4].

Развивая в учениках «логику музыкального» мышления, она руководствовалась именно этой целью – научить подчинять арсенал пианистических приемов задаче создания самобытной концепции «исполнительской партитуры». Таким образом, художественный принцип М. И. Гринберг, сформулированный как создание самобытной концепции произведения, основанной на внимательном прочтении и глубоком понимании авторского текста, базируется на ее педагогическом принципе развития данного навыка, умения составить собственную

«исполнительскую партитуру». Конечной целью исполнительского искусства является воплощение художественного произведения, независимо от того, кто его воплощает: учитель или его ученик. Следовательно, данные принципы находятся во взаимосвязи, взаимодополняя друг друга в творческой деятельности музыканта.

Одним из основных принципов работы Марии Гринберг была продуманная детальная проработка текста. Обращаясь к изучению пометок в нотах учеников или ее собственных, по которым пианистка разучивала произведения, можно увидеть ремарки, обращающие внимание на особенности фразировки, важность пауз, способы педализации, приемы звукоизвлечения. Некоторые отступления от указаний композитора, сознательно допускаемые Марией Израилевной, неизменно производили убедительное впечатление и носили характер подчиненности собственной концепции произведения. Таким образом, важнейший художественный принцип строгого следования нотному тексту, бережного и вдумчивого отношения к авторским указаниям, исповедуемый самой пианисткой, в работе с учениками трансформировался в педагогический: формирование строгого следования нотному тексту, бережного и вдумчивого отношения к авторским указаниям.

В одной из рецензий А. Громан так характеризовал искусство пианистки: «Мария Гринберг – настоящий мастер фортепианной игры, не только обладающий первоклассной техникой, но и умеющий чрезвычайно тонко пользоваться тембровыми возможностями своего инструмента» [7, с. 229]. Способность слышать и трактовать фортепиано как симфонический оркестр Мария Израилевна переняла от Ф. М. Блуменфельда, который посвящал развитию тембрового воображения много сил и времени и, по словам Л. А. Баренбойма, «фортепианный текст... рассматривал как многострочную партитуру» [3, с. 108]. Ученики пианистки вспоминали, что на уроках она постоянно проводила аналогии с тембрами оркестровых инструментов, призывая прибегать к этому постоянно и при самостоятельной работе. Например, в нотах с пометками к сонате h-moll Ф. Листа (переданных автору исследования А. Н. Чередниченко¹) М. И. Гринберг в кульминации фугато подписала «Труба!»; или в теме Фоллии из Испанской рапсодии Ф. Листа охарактеризовала звучание октавы тембром «Валторна» [6, с. 74]. Руководствуясь художественным принципом использования тембрального слуха для оркестрового понимания фортепианной фактуры, у учащихся она формировала симфоническое мышление в трактовке фортепианной фактуры для применения на практике различных оттенков тембрового звучания.

Характерными качествами М. И. Гринберг-исполнителя были вокальная выразительность, простота и естественность игры. М. Серебряковский писал: «Игра Марии Гринберг как нельзя лучше соответствовала известному тезису ее учителя К. Н. Игумнова: “Я хочу, чтобы музыка прежде всего была живой речью. Я думаю, что всякой исполнительство есть рассказ”» [7, с. 242]. Занимаясь с учащимися, она развивала понимание интонационного строения фразы, доказательством чего служат ноты с пометками, принадлежавшие ученикам или самой пианистке. В них подробно анализировалась структура фразы, определялись границы, кульминация, а также поиск верной речевой интонации, соответствующей содержанию разучиваемого фрагмента сочинения. После детализированной проработки материала, так называемой «микрофразировки», наступал следующий этап объединения раздела, благодаря чему достигалось единство частного и общего.

Таким образом, создавая интерпретации, в интонационном отношении отражающие игумновский принцип, трактующий «музыку как живую речь, как своеобразный язык, “неоценимый, прежде всего, в качестве проводника мыслей и чувств”» [9, с. 312], на занятиях с учениками пианистка воспитывала стремление к художественной выразительности как важнейшей составляющей интонационной сферы.

Продолжая традиции русской пианистической школы, Мария Израилевна считала технические задачи второстепенными и подчиненными воплощению образов и художественного содержания произведения. Она поясняла: «Опасна сосредоточенность на одних узко профессиональных проблемах или, что еще того хуже, на одной технологической стороне своего ремесла. Это может оказаться губительным для личности художника, обеднит и выхолостит его искусство» [7, с. 211]. Многие современники отмечали совершенство пианистического аппарата Марии Гринберг, а в начале ее пианистической карьеры даже предостерегали от опасностей увлечения «чистой» виртуозностью. Однако пианистка никогда не останавливалась на достигнутом и всегда кропотливо работала не только над преодолением пианистических трудностей, но и ставила перед собой самые высокие художественные цели. С учениками она не занималась техникой как таковой целенаправленно, однако на уроках уделяла внимание преодолению технических трудностей и приспособлению аппарата. Это выражалось в отличном от авторского способе распределения фактуры, ориентированного не столько на достижение пианистического удобства, сколько преследующего художественные задачи. Перераспределение подобного рода можно увидеть во фрагменте сонаты ор. 2 № 3 Л. Бетховена, опубликованном О. А. Макаровой: в разработке первой части в нисходящих ломаных арпеджио Мария Израилевна переносит первый звук кварты шестнадцатых в левую руку, избегая, таким образом, лишней суеты при скачке [6, с. 81].

В некоторых случаях пианистка советовала интересную, нетрадиционную аппликацию, способствующую не только техническому удобству, но и выявлению особой краски звучания. В пометках к сонате ор. 7 Л. Бетховена, опубликованных О. А. Макаровой, Мария Израилевна рекомендовала следующие варианты: в девятом такте первой побочной партии экспозиции и репризы первой части скачок на октаву становилось играть значительно легче за счет использования подряд двух первых пальцев, что придавало стаккатной мелодии отчетливость; в 11-12 тактах листовский пятипальцевый принцип, позиционно собирающий руку, способствует плавности мелодии [Там же, с. 86].

¹ Училась в классе М. И. Гринберг в ассистентуре-стажировке, выпускница, впоследствии доцент кафедры «Специальное фортепиано» Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

Таким образом, нередко прибегая к использованию нетрадиционной аппликатуры с целью достижения определенного звучания или нахождения краски, в учениках М. И. Гринберг воспитывала понимание техники и аппликатуры как средства для воплощения художественного содержания, объединяя художественный и педагогический принципы.

Мастерски владея различными способами педализации – короткой, вибрирующей, сочной, незаметной, создающей иллюзию беспедальной игры, – Мария Гринберг прививала разнообразное использование педали ученикам. Нередко сочетание различных способов употребления педализации способствовало более рельефному раскрытию содержания, заложенного композитором. Функциональное отношение к использованию педали в игре пианистки были ярким примером для учеников при развитии умения применять педализацию соответственно художественным задачам.

Интерпретации М. И. Гринберг отличались тщательной продуманностью формы и ее удивительной цельностью. Р. А. Островский писал: «...важнейшей первопричиной гринберговской архитектоники можно считать темповое единство, причем не буквально-метрическое, а вбирающее в себя многочисленные агогические подробности на мельчайших уровнях» [8, с. 48].

Для верного понимания учащимися формы и структуры, а также гармоничного воплощения содержания произведения на макроуровне следующим после детализированной проработки материала становился этап, посвященный идее сквозного развития, большого дыхания, в основе которого лежало воспитание ощущения непрерывности развертывания, устремленности движения, нахождение единого темпоритма сочинения. Таким образом, формообразующая роль темпоритма в творчестве Марии Гринберг как художественный принцип граничит с воспитанием архитектурного отношения к драматургии и темпоритму и развитием горизонтального мышления как педагогическим принципом.

Мария Израилевна призывала учеников суметь расшифровать полисемичность обозначений динамики и, надевая исполнение собственным отношением, стараться передать содержание сочинения, становиться, таким образом, сотворцом, соавтором, суметь истолковать текст композитора. Таким образом попытаться соединить воплощение содержания с созданием пианистического сценария или «исполнительской партитуры».

Один из художественных приемов, к которому пианистка прибегала повсеместно, – красочные возможности палитры микродинамики, что можно услышать в записях, а также столкнуться при изучении нот с пометками М. И. Гринберг, принадлежавшими ученикам. Среди примеров подобного рода – начало второй части сонаты ор. 10 № 3 Л. Бетховена [6, с. 67], Экспромт ор. 90 № 3 Ф. Шуберта [Там же, с. 68], побочная партия первой части сонаты ор. 7 Л. Бетховена [Там же, с. 86]. Интересную ремарку можно встретить в «Эстрелле» из «Карнавала» Р. Шумана: ответную реплику *ff* пианистка подписывает «*meno f*, но тот же звук», что как нельзя лучше соответствует авторскому динамическому требованию *crescendo* в градации *ff* (из личного архива автора статьи. – А. П.). Таким образом, используя разнообразные возможности микродинамической палитры фортепиано, Мария Израилевна прививала ученикам это умение.

К. Аджемов в рецензии на один из серии концертов, посвященных исполнению цикла 32 сонат Л. Бетховена, писал: «Покоряет захваченность музицированием, правдивый искренний тон, непреклонная воля и – самое главное – яркая образность... Подобной образности и силы воздействия Мария Гринберг достигает выпуклой передачей крайних душевных состояний» [1, с. 90]. Парадоксально, но сама пианистка, в отличие, например, от Г. Г. Нейгауза, не уделяла на занятиях много внимания пространным рассуждениям о том или ином художественном образе. Для точного воплощения образной сферы иногда было достаточно одного или нескольких емких, лаконичных слов, проводящих нужные параллели. Лапидарность данных характеристик, не уводя в ассоциативные поиски, способствовала нахождению сути искомого представления, позволяла «зреть в корень».

Немного чаще других в нотах встречаются ремарки, требующие певучего, красивого или нежного звучания, порой можно увидеть любимый А. Шнабелем термин *liberamente*, указания важности связной и певучей игры *legato*, *legatissimo*. Среди ярких и лапидарных пометок можно привести следующие примеры: «обрушиться», «тема Фауста», «тема судьбы», «психическая атака» в сонате *h-moll* Ф. Листа, «завод кончается» в «Танцующих буквах» из «Карнавала» Р. Шумана. Художественный принцип стремления к емкости и рельефности образов в исполнении Марии Гринберг соседствует с педагогическим принципом, задача которого – развитие данного умения в учениках.

Артистичный, впечатляющий показ пианистки на уроках, к которому она прибегала постоянно, – один из действенных способов воспитания приоритета слухового анализа и контроля над иными формами и методами работы. Вот почему среди художественно-педагогических принципов М. И. Гринберг мы выделяем принцип слухового анализа и контроля. Вслушиваясь и анализируя исполнительский стиль пианистки, ученики стремились добиваться сложных исполнительских задач, поставленных перед ними Марией Израилевой, и открывать новые горизонты в своем творчестве.

Программы Марии Израилевны неизменно состояли из редко исполняемых, но интересных, стилистически и жанрово различающихся произведений. Репертуар поражае своим разнообразием и пополнялся новыми сочинениями до конца жизни артистки. Получив признание публики в качестве выдающейся «бетховенистки», Мария Гринберг умело сочетала вечера старинной музыки с концертами, в которых исполнялись премьеры недавно написанных пьес современных композиторов или собственных ансамблевых переложений М. И. Гринберг сочинений Ф. Шуберта, И. Брамса, С. С. Прокофьева. При повторении ранее исполняемых произведений она неизменно обновляла трактовку, не останавливаясь на достигнутом и стремясь к постижению содержания пьесы на новом уровне.

Приобщая учеников к широкой музыкальной культуре, она развивала их кругозор на основе высокохудожественных произведений, призывая суметь сыграть пьесы различных эпох таким образом, чтобы они смогли быть созвучны мыслям и чувствам слушателя и стать понятными и близкими ему.

Возможно ли разделить художественные и педагогические принципы?

В современной научной литературе часто встречается разработка вопросов, связанных с педагогическими принципами тех или иных музыкантов. Например, в диссертациях Т. А. Хмуниной «Педагогические принципы Я. И. Мильштейна в современной теории и практике преподавания музыки», Ю. А. Хорошиловой «Школа А. Б. Гольденвейзера в общем эволюционном русле отечественной музыкальной педагогики», Г. А. Каменевой «Педагогические принципы Я. В. Флиера в современной практике преподавания музыки» и некоторых других подробно анализируются взгляды и методы работы выдающихся пианистов с позиции их практического применения. Известно достаточно большое количество трудов, принадлежавших перу выдающихся пианистов-педагогов, в которых они освещали свои художественные и педагогические принципы, но специально их не разрабатывали и не систематизировали: Г. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры», С. Е. Фейнберг «Пианизм как искусство», Г. М. Коган «Вопросы пианизма», Л. А. Баренбойм «Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства» и другие.

Авторы по-разному подходят к формулировке понятия педагогических принципов, например, В. И. Андреев определяет его сущность следующим образом: «Педагогический принцип – это одна из педагогических категорий, представляющая собой основное нормативное положение, которое базируется на познанной педагогической закономерности и характеризует наиболее общую стратегию решения определенного класса педагогических задач (проблем), служит одновременно системообразующим фактором для развития педагогической теории и критерием непрерывного совершенствования педагогической практики в целях повышения ее эффективности» [2, с. 149]. Ю. М. Войтина предлагает следующий вариант: «... педагогические принципы – это основные идеи, следование которым помогает лучшим образом достичь поставленных педагогических целей» [5, с. 88].

Попытаемся сформулировать определения для обоих понятий. Художественные принципы – это основные идеи, убеждения и исходные положения музыканта, при помощи которых становится возможным добиться адекватного воплощения художественного содержания произведения; педагогические принципы – это положения, при помощи которых становится возможным добиться конкретных педагогических целей. Исходя из этих определений становится очевидно, что разделить художественные и педагогические принципы представляется возможным. Однако, анализируя творческую деятельность выдающегося музыканта М. И. Гринберг, мы пришли к выводу, что ввиду особенностей обучения в исполнительском классе, проходящего в условиях художественно-творческой деятельности, художественные и педагогические принципы неразрывны в процессе воспитания музыканта-исполнителя, так как сама фортепианная педагогика основана на художественной деятельности. Следовательно, художественные и педагогические принципы в творчестве М. И. Гринберг неразрывны, разделить их представляется возможным лишь условно, они взаимосвязаны и взаимно дополняют друг друга.

Список источников

1. **Аджемов К. Х.** Зрелость мысли и мастерства // Советская музыка. 1969. № 1. С. 90-91.
2. **Андреев В. И.** Педагогика высшей школы. Казань: Центр инновационных технологий, 2013. 500 с.
3. **Баренбойм Л. А.** Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1974. 336 с.
4. **Бетховен.** Соната № 6 фа мажор, соч. 10: пластинка с педагогическими комментариями. Д 13757-8.
5. **Войтина Ю. М.** Общие основы педагогики. М.: Аллель, 2008. 188 с.
6. **Волгоград – Фортепиано – 2000:** сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства. Волгоград: ООО «Л.Б.Ф.», 2000. 110 с.
7. **Гринберг Мария.** Статьи. Воспоминания. Материалы / под ред. А. Г. Ингера. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.
8. **Мария Гринберг:** сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / под ред. Р. А. Островского. Петрозаводск, 1999. 110 с.
9. **Мильштейн Я. И.** Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.
10. **Фейнберг С. Е.** Мастерство пианиста. М.: Музыка, 1978. 208 с.

UNITY OF M. I. GRINBERG'S ARTISTIC AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES

Platonova Alina Aleksandrovna
Sobinov Saratov State Conservatory
alina_platonova@mail.ru

The article deals with the problem of artistic and pedagogical principles unity in the creative work of the outstanding pianist of the XX century Maria Izrailevna Grinberg. Basing on the careful study of the pianist's recordings, the students' memories and music with notes belonging to both Maria Grinberg and her students, the author analyses the peculiarities of her performing and pedagogical work, formulates and structures artistic and pedagogical principles and concludes that it is possible to divide them only conditionally, these notions complement each other, because piano pedagogy is based on artistic activity.

Key words and phrases: piano; piano art; piano pedagogy; pianist Maria Grinberg; artistic and pedagogical principles.