

Л. БЕТХОВЕН

**Тридцать две сонаты
для фортепиано**

Мария Гринберг

Л. БЕТХОВЕН (1770—1827)

Тридцать две сонаты для фортепиано

1 сторона

СОНАТА № 1 ФА МИНОР, соч. 2 № 1

1. Allegro (3.32)
2. Adagio (4.05)
3. Menuetto. Allegretto (2.43)
4. Prestissimo (4.28)

СОНАТА № 4 МИ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 7

1. Molto allegretto e con brio (7.15)

2 сторона

2. Largo, con gran espressione (7.43)
3. Allegro (5.10)
4. Rondo. Poco allegretto e grazioso (6.55)

3 сторона

СОНАТА № 2 ЛЯ МАЖОР, соч. 2 № 2

1. Allegro vivace (7.47)
2. Largo appassionato (6.35)
3. Scherzo. Allegretto (3.11)
4. Rondo. Grazioso (6.40)

4 сторона

СОНАТА № 3 ДО МАЖОР, соч. 2 № 3

1. Allegro con brio (8.09)
2. Adagio (8.50)
3. Scherzo. Allegro (3.18)
4. Allegro assai (5.33)

5 сторона

СОНАТА № 5 ДО МИНОР, соч. 10 № 1

1. Molto allegro e con brio (6.00)
2. Adagio molto (6.40)
3. Finale. Prestissimo (4.15)

СОНАТА № 6 ФА МАЖОР, соч. 10 № 2

1. Allegro (5.42)
2. Allegretto (4.23)

6 сторона

3. Presto (4.26)

СОНАТА № 7 РЕ МАЖОР, соч. 10 № 3

1. Presto (7.00)
2. Largo e mesto (9.05)
3. Menuetto. Allegro
4. Rondo. Allegro (6.55)

7 сторона

СОНАТА № 8 ДО МИНОР «Патетическая», соч. 13

1. Grave. Allegro molto e con brio (8.13)
2. Adagio cantabile (4.47)
3. Rondo. Allegro (4.07)

СОНАТА № 9 МИ МАЖОР, соч. 14 № 1

1. Allegro (6.37)

8 сторона

2. Allegretto (5.45)

3. Rondo. Allegro comodo (2.35)

СОНАТА № 10 СОЛЬ МАЖОР, соч. 14 № 2

1. Allegro (6.30)

2. Andante (4.22)

3. Scherzo. Allegro assai (3.28)

9 сторона

СОНАТА № 11 СИ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 22

1. Allegro con brio (8.12)

2. Adagio con molta espressione (9.00)

3. Menuetto (3.15)

4. Rondo. Allegretto (5.58)

10 сторона

СОНАТА № 15 РЕ МАЖОР «Пасторальная», соч. 28

1. Allegro (10.12)

2. Andante (9.25)

3. Scherzo. Allegro vivace

4. Rondo. Allegro ma non troppo (6.50)

11 сторона

**СОНАТА № 13 МИ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 27 № 1
(Sonata quasi una fantasia)**

1. Andante. Allegro. Tempo I

2. Allegro molto vivace

3. Adagio con espressione

4. Allegro vivace. Presto (15.25)

СОНАТА № 12 ЛЯ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 26

1. Andante con variazioni (8.20)

12 сторона

2. Scherzo. Allegro molto (2.30)

3. Marcia funebre sulla morte d'un eroe. Maestoso

4. Allegro (8.15)

**СОНАТА № 14 ДО ДИЕЗ МИНОР «Лунная», соч. 27 № 2
(Sonata quasi una fantasia)**

1. Adagio sostenuto

2. Allegretto

3. Presto agitato (15.42)

13 сторона

СОНАТА № 16 СОЛЬ МАЖОР, соч. 31 № 1

1. Allegro vivace (6.50)

2. Adagio grazioso (11.05)

3. Rondo. Allegretto (6.20)

14 сторона

СОНАТА № 17 РЕ МИНОР, соч. 31 № 2

1. Largo. Allegro (8.23)

2. Adagio (7.12)

3. Allegretto (6.43)

15 сторона

СОНАТА № 18 МИ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 31 № 3

1. Allegro (8.12)

2. Scherzo. Allegretto vivace (4.40)

3. Menuetto. Moderato e grazioso (4.18)

4. Presto con fuoco (4.20)

16 сторона

СОНАТА № 19 СОЛЬ МИНОР, соч. 49 № 1

1. Andante
2. Rondo. Allegro (9.42)

СОНАТА № 20 СОЛЬ МАЖОР, соч. 49 № 2

1. Allegro ma non troppo
2. Tempo di menuetto (8.05)

17 сторона

СОНАТА № 21 ДО МАЖОР «Аврора», соч. 53

1. Allegro con brio (11.14)
2. Introduzione. Adagio molto
3. Rondo. Allegretto moderato. Prestissimo (13.35)

18 сторона

СОНАТА № 22 ФА МАЖОР, соч. 54

1. In tempo d'un menuetto (5.32)
2. Allegretto. Più allegro (5.15)

СОНАТА № 30 МИ МАЖОР, соч. 109

1. Vivace ma non troppo
2. Prestissimo (5.44)
3. Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Tema con variazioni) (11.13)

19 сторона

СОНАТА № 23 ФА МИНОР «Аппассионата», соч. 57

1. Allegro assai (10.15)
2. Andante con moto
3. Allegro ma non troppo. Presto (11.25)

20 сторона

СОНАТА № 24 ФА ДИЕЗ МАЖОР, соч. 78

1. Adagio cantabile. Allegro ma non troppo (6.20)
2. Allegro vivace (2.40)

СОНАТА № 25 (Сонатина) СОЛЬ МАЖОР, соч. 79

1. Presto alla tedesca (4.45)
2. Andante (2.22)
3. Vivace (1.52)

21 сторона

СОНАТА № 26 МИ БЕМОЛЬ МАЖОР «Les Adieux», соч. 81

1. Прощание. Adagio. Allegro
2. Разлука. Andante espressivo
3. Свидание. Vivacissimamente (16.45)

22 сторона

СОНАТА № 28 ЛЯ МАЖОР, соч. 101

1. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (3.35)
2. Lebhaft. Marschmässig (5.32)
3. Langsam und sehnsuchtsvoll
4. Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (10.08)

23 сторона

СОНАТА № 27 МИ МИНОР, соч. 90

1. Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck
2. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen (11.55)

**СОНАТА № 29 СИ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 106
(Grosse Sonate für das Hammerklavier)**

1. Allegro (11.00)
2. Scherzo. Assai vivace (2.55)

24 сторона

3. Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento

4. Largo. Allegro risoluto. Fuga a tre voci, con alcune licenze (29.27)

25 сторона

СОНАТА № 31 ЛЯ БЕМОЛЬ МАЖОР, соч. 110

1. Moderato cantabile, molto espressivo (6.50)
2. Allegro molto
3. Adagio ma non troppo
4. Fuga. Allegro ma non troppo (13.39)

26 сторона

СОНАТА № 32 ДО МИНОР, соч. 111

1. Maestoso. Allegro con brio ed appassionato
2. Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile (26.06)

Редакторы Константин Калинин и Геннадий Ковалевский

Записано в Большом зале Московской государственной консерватории
на рояле фирмы «Steinway». Москва, 1964—1967 гг.

Звукорежиссер Валентин Скобло

В фортепианных произведениях Бетховена, и, в первую очередь, в замечательном цикле из 32 сонат, заключено нечто основное, центральное для его творчества. Отсюда протянуты нити ко всем остальным его композициям.

Многочастная сонатная форма с присущим ей драматическим развитием, с широкими и мощными приемами разработки контрастирующих тем явилась для Бетховена главной областью выражения его творческих замыслов. В этой форме им написаны, кроме фортепианных, скрипичных и виолончельных сонат, все его симфонии, квартеты, трио, все его концерты, иначе говоря, почти все его лучшие произведения. Части сонатного цикла, эмоционально дополняя друг друга, всесторонне охватывают идею композиции, придавая ей исчерпывающую содержательность и необходимую контрастность. В творчестве Бетховена нас изумляет величественный и мудрый план построения большой формы. Композитор пользуется самыми смелыми противопоставлениями, самыми глубокими перспективами, уверенно и свободно соединяя в обширном музыкальном пространстве различные мелодические линии, отголоски самых отдаленных тематических элементов и построений.

Бетховен никогда не оказывается в плену излишне камерной лиричности или внешней виртуозности. Творческая фантазия его неистощима. Композитор всегда властвует над инструментом. Отточенная пальцевая техника его предшественников сменяется могучим подъемом, неудержимо стремительным движением, порывами страстного творческого темперамента.

Но типическим замыслом Бетховена иногда становится тесно в пределах обычного фортепианного звучания. Он стремится к осуществлению величественных музыкальных замыслов, для которых ближе область симфонии. Отсюда — симфонизм его фортепианного стиля, которым отмечены многие сонаты и раннего и позднего периода его творчества.

Внутренний смысл бетховенской композиции раскрывается только в движении, в противоборстве слагающих сил.

1-я, 2-я и 3-я сонаты, соч. 2, посвященные Йозефу Гайдну, вводят нас в круг бетховенских музыкальных идей и образов. Перед нами сразу раскрывается изумительное мастерство Бетховена-композитора и гениального пианиста, владеющего всеми возможностями фортепиано и в этой области прокладывающего свой независимый, совершенно индивидуальный путь.

1-я соната написана в фа миноре — в той тональности, в которой впоследствии будет написана соната *Appassionata*, соч. 57. Это совпадение тональностей не случайно. Если взволнованный и страстный характер *Allegro*, открывающего цикл бетховенских сонат, несколько сдерживается строгой и лаконичной формой изложения, то финал 1-й сонаты, проникнутый огненным темпераментом, вполне мог бы оправдать название, примененное к соч. 57.

В следующих двух сонатах приковывают внимание две медленные части: *Largo appassionato* 2-й сонаты ля мажор и *Adagio* 3-й сонаты до мажор. *Largo* 2-й сонаты — одно из наиболее величественных и строго-торжественных бетховенских произведений. Возвышенное чувство автора находит свое выражение в звуках, полных величавого равновесия, что прекрасно передается мерным движением баса. Темп этого *Largo* как бы замедлен напряженно созерцательным строем мысли Бетховена. Указание «*appassionato*», которое при быстром темпе всегда означает взволнованное, напряженное движение, здесь указывает на еще большее замедление.

Совершенно другой характер носит *Adagio* 3-й сонаты — также одно из самых замечательных вдохновений первого периода бетховенского творчества. С исключительным совершенством написан бетховенский диалог баса и мелодии, исполняющейся в верхнем регистре левой рукой, с целью еще более усилить противопоставление голосов. Трижды возникает этот диалог и трижды разрешается в прозрачные и успокоенные звуки завершающих эпизодов.

Остальные части этих сонат написаны в виртуозном стиле раннего Бетховена с присущей ему изобретательностью и умением придать каждой теме особый тембровый и красочный характер.

Четыре части 4-й сонаты ми бемоль мажор, соч. 7, представляют образец совершенного органического единства. Каждая часть логично сменяет другую и служит ей закономерным дополнением. Поразителен конец первой части, когда неожиданно драматическую развязку Бетховен переносит в заключительный эпизод, впервые придавая коде особую **значительность**.

После *Largo con gran espressivo* и *Scherzo* с его сдержанно светлыми тонами необыкновенно убедительно возникает задумчиво-лирическая мелодия финала в широком и плановом развитии.

Allegro 5-й сонаты до минор, соч. 10 № 1, дает образец чрезвычайно сжатой сонатной схемы. Но тем ярче подчеркивается драматический характер первой темы и просветленно нежный колорит второй, приводящей к акцентированным ударам заключительной партии, как бы пронизанной острым сверканьем молний. Это — первая трехчастная соната. *Adagio*, полное певучих настроений ноктурна, сменяется четкими ритмами стремительного финального *prestissimo*.

Создавая 6-ю сонату фа мажор, соч. 10 № 2, Бетховен, быть может, отказался на время от мятежного новаторства первых сонат, но с тем большей силой выступают неизменно присущие ему черты оригинального и самобытного художника. Несмотря на гайдновское оформление заключительной партии, вся первая часть проникнута чисто бетховенским лиризмом и юмором. Особенно замечательна вторая часть, соединяющая плавное движение *Andante* с легкой подвижностью *Scherzo*. Вся соната находит свое завершение в безудержном ликовании финала.

7-я соната ре мажор, соч. 10 № 3, отмечена резким контрастом первых двух частей. В *Allegro* все проникнуто жизнерадостностью, все озарено солнцем. *Largo* — одна из наиболее скорбных страниц бетховенского творчества. Нигде в музыке противопоставление одноименного мажора и минора (ре мажор — ре минор) не дано с такой глубокой убедительностью.

Замечательна фантастическая смена образов и настроений в финальном рондо. В заключительном эпизоде неожиданно вздымается как бы порыв вихря, скрывающий четкие линии основной темы.

Ни одна из сонат Бетховена не пользовалась при его жизни таким исключительным успехом, как 8-я соната до минор, соч. 13, названная автором «Патетической». Вступительное *grave* сразу вводит нас в совершенно новый мир, которому суждено было найти свое завершение в суровых звуках последней сонаты соч. 111. До сих пор Патетическая соната поражает нас той стройностью и убедительностью, которая является следствием совершенного воплощения в музыкальной стихии языка подлинного человеческого чувства.

9-я соната, соч. 14 № 1, написана в ми мажоре, в наиболее лирической тональности для Бетховена. Ее изысканная фактура, прихотливость фигурации, утонченный гармонический язык — все эти особенности вводят

слушателя в область мимолетных, мечтательных настроений. Финальное рондо возвращает музыку в мир действительности, реальный и жизне-радостный.

10-я соната соль мажор, соч. 14 № 2, отличается особым изяществом. В основу первой части положена утонченно гибкая тема. Бетховену была чужда стилизация. Тем интереснее отметить такие моменты в средней части — *Andante*, где некоторые вариации, особенно последняя, напоминают манеру клавесинистов. Третья часть является примером изысканного соединения в одной пьесе формы рондо и скерцо.

Большая четырехчастная 11-я соната си бемоль мажор, соч. 22, не дает нам такой контрастной смены частей, столь резких переходов от мрака к свету, как 7-я ре-мажорная соната, или 4-я ми бемоль-мажорная. Во всех частях преобладают ясные, неомраченные настроения. Бодрое и мужественное движение первой части сменяется плавным песенным изложением *Adagio con molta espressione*, и после изумительного по изяществу менуэта начинается рондо, соперничающее по совершенству и широте мелодического рисунка с финальным рондо 4-й сонаты, соч. 7.

Эта соната подводит нас к началу второго периода бетховенского творчества.

12-я, 13-я и 14-я сонаты отходят от патетики и симфонизма предыдущих сонат и вводят нас в область глубоко лирической выразительности. Кажется, что Бетховен на время выходит из мира прежних обобщенно-эпических образов, чтобы дать место выражению личного чувства и сосредоточенного лиризма.

Это заставляет Бетховена отказаться от традиционного *Allegro* первой части, и все три сонаты начинаются с медленных темпов.

Тема с вариациями 12-й сонаты ля бемоль мажор, соч. 26, пронизана поэтическим чувством и местами напоминает не только по настроению, но и по фактуре некоторые сочинения Шопена. В эту сонату Бетховен в качестве средней части вводит похоронный марш.

Из двух сонат *Quasi una Fantasia*, быть может, вследствие исключительной популярности второй из них, несколько недооценивается первая. Само название указывает на то, что Бетховен в этих произведениях отступает от традиционной сонатной формы.

Первая соната *Quasi una Fantasia* — 13-я соната ми бемоль мажор, соч. 27 № 1, является как бы жизнерадостным двойником скорбной до-диез-минорной, так называемой «Лунной» сонаты.

Медленные части 13-й ми бемоль мажорной сонаты имеют просветленно-созерцательный характер, который находит свое разрешение в радостном, энергичном финале.

Вторая соната *Quasi una Fantasia* — 14-я соната до-диез минор, соч. 27 № 2, принадлежит, наравне с «Патетической», к числу самых прославленных произведений Бетховена. В первой части «Лунной» сонаты Бетховен впервые отказывается от свойственной ему любви к тематическим контрастам и сопоставлениям. Ровный фон триольного сопровождения и широкая меланхолическая мелодия верхнего голоса выводят это произведение из присущей Бетховену области борьбы музыкальных идей. Впервые он сознательно отказывается от симфонической интерпретации фортепианного стиля и дает изумительный образец сосредоточенного лиризма и той индивидуальной выразительности, которая в дальнейшем ляжет в основу романтических фортепианных приемов Шуберта, Шопена и Скрябина.

Не менее романтичен бурно-трагический финал «Лунной» сонаты. Эту часть Бетховен строит в строгой сонатной форме, как бы знаменуя этим глубокую романтизацию привычных сонатных построений.

15-я соната ре мажор, соч. 28 обычно называется «Пасторальной». Она начинается широкой, спокойной мелодией. Вся первая часть производит впечатление широкого пасторального пейзажа, погруженного в глубокий полуденный сон. Невольно вспоминаются стихи Тютчева:

И всю природу как туман

Дремота жаркая объемлет...

Остальные две части прекрасно дополняют первую, особенно финал, с его мерно качающимися басами и пастушеским характером мелодии.

Ни в одной из предыдущих сонат Бетховен не ставит себе таких чисто виртуозных задач, как в 16-й сонате соль мажор, соч. 31 № 1. Интересно, что элементами виртуозности проникнуты не только первая и третья части сонаты, но и *Adagio*, требующее от исполнителя большого разнообразия в способах извлечения звука и применения различных характерных приемов удара.

В знаменитой 17-й сонате ре минор, соч. 31 № 2, Бетховен снова возвращается к патетическим настроениям, к эпическому и величественному потоку образов своих первых *Allegro* и *Largo*. Замечательно, что все новые и новые поиски драматической выразительности заставляют Бетховена как бы превysить меру, переступить границы чисто инструментальных приемов. Ему мало всей фортепианной палитры, даже обогащенной отголосками симфонических тембров. И в разработке *Allegro* этой сонаты появляется речитатив вокального типа, настолько выразительный, что мы как бы слышим еще не произнесенное слово, которое через много лет прозвучит в вокальных партиях 9-й симфонии.

Необычайной выразительностью также отмечен мелодический материал средней части *Adagio*. Мелодия проходит на фоне коротких тремелирующих ударов литавр, как живой голос, строгий и убеждающий. На смену этим речевым интонациям приходит стихийное начало в замечательном финале, создающем впечатление то легкого движения ветра, то бурного вихря.

Первая часть 18-й сонаты ми бемоль мажор, соч. 31 № 3, проникнута лирической взволнованностью, которая сменяется стремительным скерцо, где на фоне непрерывного движения стаккато то возникает, то исчезает тема, полная сдержанной патетики. Соната заканчивается блестящим финалом, написанным в ритме тарантеллы.

Создавая две «легкие сонаты», 19-ю и 20-ю, Бетховен намеренно упрощает фортепианную ткань: мир непритязательных и наивно поэтических образов на время проникает в его творчество.

21-я соната до мажор, соч. 53, получившая наименование «Аврора», вводит нас в период полного расцвета бетховенского гения. Эта соната — высочайший образец сочетания логики музыкального образа и средств виртуозно-пианистического воплощения. В первой части использовано все богатство красок и тембровых особенностей, которое можно извлечь из фортепиано. Сопоставляя крайние регистры клавиатуры, Бетховен создает впечатление раскрывающихся просторов, обширных перспектив, полных цвета и воздуха.

После короткой средней части, имеющей характер интродукции, начинается финальное рондо, которое является по существу большой рапсодией с народным характером основной темы.

22-я соната фа мажор, соч. 54 состоит из двух частей. В первой части возникающий из постепенно проявляющихся контуров менуэт переходит

в четко акцентированное движение октав. Вторая часть написана в форме токкатно-этудного наброска и является одним из самых виртуозных финалов бетховенских сонат.

23-я соната фа минор, соч. 57, так называемая «Appassionata», стоит в центре бетховенского фортепианного творчества. Здесь нашли наиболее полное и совершенное воплощение все патетические и возвышенные героические устремления Бетховена. Виртуозное владение средствами фортепиано достигает здесь такой предельной высоты, силы и размаха, что этой сонате еще в течение долгого времени суждено быть одним из непревзойденных образцов фортепианной сонатной литературы.

Весь предыдущий опыт, все разнообразие и совершенство бетховенского пианизма находят здесь закономерное применение. В этой сонате все части гениальны. Смена их исключительно последовательна и органична. Первая часть короткой двухчастной 24-й сонаты фа диез мажор, соч. 78, проникнута глубоким лирическим чувством, между тем как контрастирующая вторая часть написана в изысканном виртуозном стиле и представляет, несмотря на прозрачность фортепианного изложения, большие пианистические трудности.

25-я соната соль мажор, соч. 79, иногда называемая «сонатинной», состоит из 3-х частей. Первая из них воспроизводит характерный ритм народного танца. Вторая часть несколько напоминает по стилю некоторые из «Песен без слов» Мендельсона.

26-я соната ми бемоль мажор, соч. 81-а имеет авторский подзаголовок «Характеристическая соната: прощание, разлука и свидание». Это — единственная из сонат, сопровождаемая авторскими программными обозначениями.

В особенности полно раскрыта бетховенская программа первой части. Здесь переданы языком звуков и грусть расставания, и заморающий в отдалении топот. Вся соната представляет образец яркой изобразительности бетховенского музыкального языка.

Обе части 27-й сонаты ми минор, соч. 90, лишены какого-либо налета внешней виртуозности, носят мечтательный лирический характер. Но интересно заметить, что даже в тех случаях, когда Бетховен создает музыкальную ткань как выражение чувства, он не перестает мыслить конструктивно-тематически. В этом смысле чрезвычайно интересен переход к репризе в первой части, построенной в форме канонической имитации сначала закономерно замедляющейся, а затем ускоряющейся темы.

28-я соната ля мажор, соч. 101 открывает последний период бетховенского творчества. Замечательная черта гения Бетховена — неустанный порыв вперед и ввысь, неустанное стремление к новым достижениям. Нет ни одного композитора, музыкальный путь которого развирывал бы перед нами такую же непрерывно повышающуюся цепь творческих вершин, как у Бетховена.

Для этого завершающего периода характерен сознательный отказ Бетховена от традиционной схемы сонатного Allegro и от общепринятой смены частей. Отсюда возникает исключительное разнообразие форм его последних сонат. Здесь мы найдем и наиболее лаконичное сонатное построение из всего бетховенского творчества в Allegretto из соч. 101 и самое грандиозное развитие сонатной формы в Adagio соч. 106.

Для 28-й сонаты, соч. 101, как и для остальных сонат заключительного периода, типичен своеобразный, но глубоко органический язык звуков, легко и свободно переходящий от выражения непосредственного чувства к выражению углубленно-философских идей. Это приводит Бетховена к

полифонии и, в первую очередь, к фуге, которую он теперь включает в большинство своих сонат.

Бетховен, создавший в конце жизни последние гениальные произведения, на много десятилетий опередил свою музыкальную эпоху. Даже в эти годы омраченного заката, связанного с постепенной потерей слуха, каждое новое его произведение было новым творческим взлетом. И если уже первые сонаты Бетховена, еще сохраняющие влияние музыки XVIII века, оценивались его современниками, как исключительно смелые новаторские опыты, то последние сонаты Бетховена до сих пор глубоко поражают нас своей потрясающей романтической стихийностью, грандиозными построениями и предельной сложностью фактуры.

Большая 29-я соната си бемоль мажор, соч. 106, среди остальных сонат Бетховена занимает такое же место, как «Девятая» среди его симфоний. Именно здесь он создает на основе предельно развитой формы классической четырехчастной сонаты, быть может, самое грандиозное произведение из всей мировой фортепианной литературы.

Если Appassionata явилась результатом глубочайшего постижения всех средств инструмента, и Бетховену в этой центральной своей сонате удалось призвать к жизни все богатство фортепианной техники, то в 29-й сонате, соч. 106 он подходит к границам возможностей фортепиано и иногда как бы вырывается за пределы этих возможностей.

Первая часть 29-й сонаты, соч. 106 пронизана героическим настроением, и, может быть, с целью смягчить впечатление от ее суровой патетики Бетховен, вопреки обычному расположению частей, помещает после нее скерцо.

Третья часть — одно из самых больших и величественных Adagio в мировой литературе. Музыка глубоко погружена в лирическую стихию и от начала до конца проходит в границах матово-приглушенных звучаний, почти нигде не возвращаясь до forte.

Замечателен переход от Adagio к финальной фуге. Перед тем, как завершить грандиозное построение сонаты, Бетховен словно решается приобщить нас к тем творческим поискам, которые обычно остаются скрытыми для слушателя. Одна за другой, в свободной импровизационной смене, проходят три темы, которые Бетховен покидает после краткого развития. Наконец, постепенное нарастание ритмически усложненного аккордного хода приводит к главной теме фуги.

В этой фуге Бетховен использует многообразие имитационной формы, разнообразнейшие соединения тем и их зеркальных обращений, все сложнейшие полифонические приемы. Сквозь этот полифонический лабиринт он приводит нас к героической коде, соприкасающейся с идеями первой части.

Две следующие сонаты — 30-я соната ми мажор, соч. 109 и 31-я соната ля бемоль мажор, соч. 110 — также являются высочайшими достижениями на пути самых заветных устремлений Бетховена. Форма этих сонат как бы создается заново в непрерывном творческом процессе и только изредка той или иной чертой напоминает обычную сонатную схему. Тем не менее в этих сонатах все пронизано принципами тематического развития. Здесь всё неожиданно и все закономерно. Вместе с тем последовательность частей настолько органична, что каждое из этих произведений создает впечатление цельной сонаты-поэмы. Каждая соната проникнута одной стержневой мыслью, одним дыханием. Здесь Бетховен иногда прибегает к объединению тематического материала отдельных частей — прием, получивший в дальнейшем большое развитие у романтиков. Это особенно интересно отметить в 31-й сонате, соч. 110, где в теме фуги ход квар-

тами намечается уже в первой части сонаты и где вторая часть вырастает из заключительных тактов первой.

Последняя, 32-я соната до минор, соч. 111 состоит из двух частей. Мрачное и торжественное настроение первой части постепенно смягчается в мажорной коде, чтобы перейти к меланхолическим, но певучим и светлым звукам заключительной арии с вариациями.

Темп *Adagio* для финала является как будто парадоксальным. Но он здесь так же убедителен, как и в другом замечательном произведении — 6-й симфонии Чайковского, которая также кончается медленной частью.

С. Фейнберг

Музыканты и музыкальные критики об исполнительском искусстве Марии Гринберг

«Очень трудно характеризовать словами исполнение пианиста, особенно если он очень хорош и обладает яркой индивидуальностью... Я люблю в ее исполнительском творчестве неизменно присущую ей ясность мысли, настоящее проникновение в смысл музыки, непогрешимый вкус... затем гармоничность музыкальных образов, хорошее чувство формы, красивый, обаятельный звук, звук не как самоцель, а как главное средство выражения, законченную технику, однако без тени «виртуозничания» (Генрих Нейгауз).

«Это пианистка, у которой высокое мастерство счастливо сочетается с духовной проникновенностью и зрелым воплощением формы. Ее игра ясна, прозрачна, полна страстного темперамента, мужественной силы, а иногда вежна, лирична, созерцательна и будит настроения, глубоко затрагивающие сердца слушателей» (Альфред Тиле — Дрезден, 1963 г.).

«Мария Гринберг владеет тайнами интерпретации. Совершенно уникален ее ритм. Она гипнотически воздействует на слушателя, и напряжение растет с каждым тактом, с каждым произведением. Искусство Марии Гринберг глубоко человечно. Содержание и формы уравновешены до мельчайших деталей, каждая пьеса логически построена и с большим размахом и непосредственностью исполнена» (Польша, 1964 г.).

«Исполнительское творчество Марии Гринберг глубоко содержательно, самобытно, привлекает большим мастерством. Бетховен занял особое место в программах Гринберг. Ее игра, насыщенная большим мужественным чувством, как нельзя более соответствует музыке Бетховена. В талантливой интерпретации сонаты соч. 111 пианистка проявляет огромный темперамент, создавая могучий образ первой части — картины жизненной борьбы» (журнал «Советская музыка»).

«Содержательность — неотъемлемое качество Марии Гринберг. Ей чуждо стремление к внешним эффектам, она ищет путь к сердцам слушателей в сокровенных глубинах музыки. Мария Гринберг обладает, может быть, самым ценным качеством художника — самобытностью. Ее волевая, мужественная игра проникнута покоряющей силой убеждения» (журнал «Музыкальная жизнь», Москва, 1968 г.).

«Недавно была выпущена оригинальная пластинка известной пианистки Марии Гринберг с записью 6-й сонаты Бетховена. Мария Гринберг не только сыграла ее, но тут же, на этой же пластинке «записала» свой разбор этой сонаты — разбор тонкий, профессионально серьезный и вместе с тем любому слушателю доступный» (газета «Известия», Москва, 1968 г.).

«Во Втором фортепианном концерте Бетховена Мария Гринберг снова продемонстрировала свое тончайшее мастерство. Она обладает редким напряженным лиризмом, полным внутреннего огня, грацией и удивительной виртуозностью» (Ян Карпентер — Амстердам, 1968 г.).

«Выступление русской пианистки Марии Гринберг явилось настоящим откровением. В большом концертном зале можно было буквально услышать, как пролетает муха, когда звучала заключительная каденция из «Адажио» бетховенского концерта. Гринберг, пожалуй, единственная пианистка, обладающая подобным «пианиссимо». Гринберг интерпретирует Бетховена романтически: то она проливает яркий свет, то окутывает музыку легким меланхолическим туманом. Большую каденцию она дает так, что она превращается в изысканную и колоритную фантазию в манере фуги. Словом, ни у кого нет сомнения в том, что мы встретились с удивительной личностью в фортепианном искусстве» (Голландия, 1967 г.).

«Мария Гринберг является пианисткой особого ранга. Это явление глубокой поэтичности, возвышенного и сдержанного настроения и неповторимого обаяния. Ее искусство своеобразно сочетает тончайшие нюансы и блестящую звуковую палитру, а глубоко индивидуальное и оригинальное исполнение насыщено романтикой. Мария Гринберг принадлежит к музыкантам-виртуозам, какие в настоящее время почти не встречаются на эстраде. Это результат влияния традиций и культуры...» (Я. Красовский — Польша, 1964 г.).

«Мария Гринберг впервые выступила в Амстердаме в прошлом году и явилась одним из самых больших откровений нашей музыкальной жизни. Сейчас нам совершенно ясно, что она стоит рядом с самыми крупными мастерами фортепианного искусства. Из Марии Гринберг, словно из чистого, прозрачного источника, бьет музыкальная стихия. Поэтическая и конструктивная тенденции в ней органично сливаются воедино. Игра ее будит эмоциональный отклик у всех. Несмотря на то, что она в деталях может отступить от «буквы» композитора, она никогда не грешит против «духа» музыки. Прямо скажем: такое явление не часто встретишь на концертной эстраде» («Городской листок», Голландия, 1967 г.).

С10—05573/98
Комплект из 13 пластинок

Зак. 52. Тир. 6000. Подписано в печать 14/VIII-78 г.
Тип. з-да грампластинок. Ленинград, Цветочная ул., 7