

АКТУАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 781.6

ТРИДЦАТЬ ДВЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА В ЗЕРКАЛЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИХАИЛА ЛИДСКОГО

Бегович Даилиа Бакировна

Воронежский государственный институт искусств, Воронеж, Россия

begovitch.dalila@yandex.ru, <http://orcid.org/0009-0003-5680-0170>

Аннотация. Тридцать две фортепианные сонаты Бетховена занимают важнейшее место в мировом репертуаре. Растет число пианистов, отважившихся постичь данный цикл целиком. К их числу причислился и Михаил Лидский – музыкант, увековечивший «своего» неповторимого Бетховена.

В статье рассматриваются интерпретационные вопросы, связанные с темпоритмическими, артикуляционно-фразировочными и громкостными аспектами. Благодаря анализу данных средств выразительности восстанавливается целостная картина всего сонатного творчества композитора. Трактовка М. Лидского, прежде всего, связана с сознательным стремлением точного воспроизведения нотной записи, воплощающей классицистские, романтические и барочные черты фортепианной музыки композитора. Особое внимание пианист уделяет последним: полифоничность мышления отражается в динамике, фразировке, штрихе, трактовке фактуры. Среди его интерпретаций есть место как для традиционных устоявшихся трактовок, так и для новых смысловых поисков. Все они выражают различные грани натуры Бетховена: философскую рефлексию, драматический накал (часто с внутренней противоречивостью), жизнерадостное упоение. Данное эмоционально-смысловое разнообразие раскрывается через призму субъективных, и оттого еще более ценных, идей исполнителя.

Ключевые слова: Тридцать две фортепианные сонаты Бетховена, М. В. Лидский, интерпретация, фразировка, артикуляция, громкостная динамика, темп, агогика

Для цитирования: Бегович, Д. Б. Тридцать две фортепианные сонаты Бетховена в зеркале исполнительской интерпретации Михаила Лидского [Текст] / Д. Б. Бегович // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2025. – Т. 4. – № 4. – С. 24-34.

BEETHOVEN'S THIRTY-TWO PIANO SONATAS IN THE MIRROR OF MIKHAIL LIDSKY'S PERFORMANCE INTERPRETATION

Begovich Dalila Bakirovna

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia

begovitch.dalila@yandex.ru, <http://orcid.org/0009-0003-5680-0170>

Abstract. Beethoven's thirty-two piano sonatas occupy an important place in the world repertoire. The number of pianists who have dared to comprehend this cycle in its entirety is growing. Mikhail Lidsky, a musician who immortalized "his" unique Beethoven, was among them.

The article discusses interpretive issues related to tempo-rhythmic, articulatory-phrasing and loudness aspects. Thanks to the analysis of these means of expression, the holistic picture of the composer's entire sonata work is restored. M. Lidsky's interpretation is primarily related to the conscious desire to accurately reproduce musical notation, embodying the classical, romantic and Baroque features of the composer's piano music. The pianist pays special attention to the latter: the polyphony of thinking is reflected in the dynamics, phrasing, stroke, interpretation of texture. Among his interpretations, there is a place for both traditional well-established interpretations and new semantic searches. All of them express different facets of Beethoven's nature: philosophical reflection, dramatic intensity (often with internal inconsistency), cheerful ecstasy. This emotional and

semantic diversity is revealed through the prism of the performer's subjective, and therefore even more valuable, ideas.

Key words: Beethoven's thirty-two piano sonatas, M. V. Lidsky, interpretation, phrasing, articulation, volume dynamics, tempo, agogics

For citation: Begovich D. B. (2025). Beethoven's Thirty-two Piano Sonatas in the Mirror of Mikhail Lidsky's Performance Interpretation. Siberian Art History Journal, 4(4), 24-34.

Знаменательный профессиональный подвиг совершил московский пианист Михаил Лидский. На фирме мелодия записаны в его интерпретации 32 сонаты Людвига ван Бетховена. Аудиозапись осуществлена Елизаветой Михайловой и Андреем Семёновым в течение 2019-23 годов фирмой «Мелодия» («Мелодия» MEL CO 1307).

Охватить весь бетховенский цикл решались не многие пианисты: А. Шнабель, В. Кемпф, А. Брендель, М. Гринберг, Т. Николаева, А. Шифф, Д. Баренбойм, К. Appau, В. Ашкенази, П. Лаул, Р. Бухбиндер, В. Холоденко, С. Гудье. Каждый исполнитель подходил к этой циклопической задаче, исходя из личных обстоятельств, и воплощал различные концепции. Так: «... героического Бетховена лучше всего играет Эмиль Гилельс, неистового и в то же время надмирного — Святослав Рихтер, экстатично-нервного — Глен Гульд, а повенски жизнерадостно-приветливого и даже пародирующего своих современников — Артур Шнабель» (Xitruk, Temchenko, 2023, 153). «Своего», весьма разнообразного и многогранного Бетховена представил Михаил Лидский. «Я осознал и почувствовал — говорит пианист — особую важность для меня работы именно над сонатами Бетховена. Это в известной мере определило мою исполнительскую судьбу» (Isxakova, 2023, 202).

Чтобы сделать подробный анализ исполнений, необходимо кропотливое изучение огромного пласта не только аудиозаписи Михаила Лидского, но и большого числа выдающихся трактовок, сделанных в течение более чем ста лет

существования звукозаписи. Понимая недостижимость такой цели, попытаемся высказать хотя бы наиболее общие впечатления от интерпретационной работы столичного маэстро.

В области фортепианного исполнительства стиль Бетховена имеет несколько характерных черт, которые могут стать зоной достаточно свободных интерпретационных вариантов (Maksimov, 2003). Это, во-первых, лигатура, во-вторых, характерная расстановка акцентов, часто затрагивающих слабые метрические доли, в-третьих, мера форте и пиано, излишек контраста между которыми воспринимается как грубость, но недостаток — как угроза утраты конфликтной бетховенской драматургии. Это выбор темпов и градаций агогики, вскрывающих огромный ресурс эмоциональной выразительности. К осмыслинию данных средств выразительности пианист подходит с большой осознанностью, формируя уникальное прочтение каждой сонаты в отдельности.

Раскрытие Лидским образного содержания сонат Бетховена нельзя описать в виде четкой прагматической схемы. Образная составляющая, с одной стороны, раскрывает традиционно-привычные замыслы. В этом отношении, например, первая часть Лунной сонаты наполнена философски глубинным содержанием. Особой проникновенностью отличается проведение второй темы во второй части Третьей сонаты. Игристым жизнерадостным началом (подобным оперным героям Моцарта) и пламенностью Con fuoco — искрится финал

Восемнадцатой сонаты. Преисполнена драматическим накалом третья часть Двадцать третьей, большой эмоциональной выразительностью, подобной живой человеческой речи, наполнена первая часть Шестнадцатой сонаты.

Существуют примеры соединения воедино различных граней внутренних переживаний, раскрывающих характерную бетховенскую противоречивость. Примером может послужить вторая часть Третьей сонаты, первая часть Двадцать девятой, воплощающие различные состояния: от яркого драматизма до тонкой нежной лиричности. Проявилась данная двойственность и в богатом разворачивании различных оттенков чувствования — от выраженного эмоционального накала до тонкого просветленного лиризма (в рамках четвертой вариации третьей части Тридцатой сонаты).

С другой стороны, Лидским протаптываются пути новых направлений. К примеру, Пятнадцатая соната уходит от привычной плавности и лиричности в сторону активизации, выполненной за счет большей темповой стремительности и ясного артикулирования. Непривычно активной, часто бурлящей предстает вторая часть Двадцать седьмой сонаты.

Описанное образное богатство, помимо некой привычно романтизированной линии, прослеживающейся в поздних сонатах Бетховена, раскрывается и через стилистически преломляемые барочные черты, комментируемые самим пианистом: «... такие сонаты, как Тридцатая и Тридцать первая, не только фактурно, но и структурно достаточно близки и к сюитам Генделя и к токкатам Баха» (Iskhakova, 2023, 208). Впрочем, о неких ретроспективных связях можно говорить, касаясь не только поздних сонат.

Столь сложные образно-эмоциональные состояния сочинений воплощаются Лидским с одной очень важной константой: одновременное восприятие звучания и нотного текста

обнаруживает стремление пианиста к предельной точности воспроизведения нотной записи (зарегистрированной, например, в коллекционном издании Henry Litolff Verlag. Braunschweig, 1907, ed. C. Schutze-Biesantz). Точное выполнение всех авторских указаний касается, в том числе, и педали (речитатив первой части сонаты № 17, тт. 235–237 в первой части сонаты № 23 и др.).

Конечно, поставленная цель по-своему амбициозна. Одновременно пианист заранее отсекает от себя соблазн оригинальных поисков, хорошо различимых в творчестве, например, Глена Гульда или Михаила Плетнева. Однако, поиски эти, несомненно, ведутся, но всегда сопрягаются с авторским нотным текстом.

Принципиальным условием интерпретационного стиля Лидского является неукоснительное соблюдение всех довольно многочисленных повторов крупных (экспозиции) или мелких (периоды) разделов. Сама традиция повторов тянется от эпохи Барокко и имеет сложную художественно-эстетическую этимологию. В настоящее время точные повторы, обозначенные в партитурах Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта и Бетховена, часто опускаются исполнителями, делая восприятие формы более мобильным и процессуально обоснованным. Однако, остается вопрос: все перечисленные композиторы были гениальными музыкальными драматургами — зачем им нужны были эти точные повторы, ничего существенного не дающие развитию музыкальных событий?

Точные повторы не несут самостоятельной драматургической нагрузки и даже противоречат процессуальной устремленности формы. Они характерны только для музыки XVII-начала XIX веков и были бы комическим элементом, например, в театральной постановке или в живописном полотне.

Откуда же столь безудержное стремление таких гениальных музыкальных стратегов, как Гайдн, Моцарт, Бетховен, даже Шуберт, повторять

не только массивные экспозиции, но даже еще более массивные разработочно-репризные разделы?

По нашему мнению, традиция коренится в исторически обусловленных обстоятельствах бытования музыкального искусства. Ведь симфонии, сонаты, инструментальные концерты и даже пятиактные оперы создавались обычно для одного сезона, нередко для однократного исполнения. Композиторы чувствовали эфемерность ускользающих для слушателей звуковых образов и повторения были средством продления эстетического переживания, которое для композитора выглядело полным, но для аудитории слишком мимолетным. Таким образом, повторы и сейчас — в век стремительного течения времени — выполняют функцию усиления гедонистических свойств музыки.

Решение Лидского исполнять все репризы, обозначенные Бетховеном — имеет, таким образом, благородную миссию — расширять область эстетического постижения классических произведений. Другое дело, что в определенной степени страдает острота драматургического развертывания содержательного замысла. Но примирить две разнонаправленные тенденции невозможно. Это лишь вопрос личной творческой веры и художественной убежденности.

Таким образом, в распоряжение слушателей поступает исполнительская трактовка, наиболее аутентичная бетховенскому видению своих сочинений. Это особенно ценно для совершенствования учебного процесса, начиная со школьного репертуара и вплоть до высот мастерства, обретаемого в стенах консерваторий и институтов искусств. Можно всегда свериться как бы с эталонной трактовкой и далее ставить себе индивидуальные творческие задачи.

Отдельно рассмотрим вопросы фразировки и артикуляции (Barenboim, 1969; Devuczkij, 1997; Imxaniczkij, 2014). Бетховену, как и его предшественникам, свойственна короткая лигатура,

напоминающая скрипичную. Это исключает воплощение фразировочных процессов большой длины (скажем, целостных четырехтактов, шеститактов и восьмитактов). Как следствие, трудно выстроить такой важный фактор развития, как масштабно-тематические структуры, которые имеют в своей основе как раз масштабный контраст построений (1 1 4; 2 4 2 2 1 1 и др.).

С короткой лигатурой связано, видимо, то обстоятельство, что барочные композиторы и венские классики владели струнными инструментами и ощущали течение музыкальной мысли через характерные струнно-смычковые движения. Второе обстоятельство могло быть обусловлено клавесинной традицией (по крайней мере, у Гайдна и Моцарта). Звуки клавесина, ровные по тембру и громкости, не располагают к длинным фразам. Фортепиано бетховенской поры также было далеко от сегодняшнего совершенства и не всегда позволяло воплощать широкую вокальную кантилену. Недаром фрагменты с широкой кантиленной лигатурой появляются у Бетховена только в наступившем XIX веке.

Таким образом, складываются две традиции бетховенской лигатуры: точно следовать ей и, наоборот, укрупнять отдельные построения, добиваясь большей вокализации фортепианного звучания (например, в отдельных редакциях Артура Шнабеля) (Medvedeva, 2023).

Лидский в своих интерпретациях скрупулезно выполняет именно авторские лиги. В большинстве случаев, между короткими мотивами (если только они не разделены паузами) слышны едва заметные цезуры, что отнюдь не делает звучание рыхлым. В микроцеzuрировании есть свой исполнительский шарм, создается зона детального внимания к фразировочным процессам (чем короче фраза — тем рельефнее отражается ее внутренняя организация), которая естественным образом влияет на восприятие темпоритма: «М. Лидский выбирает своего рода макродвижение — укрупнение масштаба,

соответствующим образом влияющее на пульсацию, дыхание, шаг времени. В трактовке артиста время как будто расширяет границы, оно не столько физиологически удобное, но более общее, космическое, разреженное» (Vasilenko, Orlova, 2025, 106).

Лидскому помогает и то, что подготовленный слушатель, обогащенный историческим опытом, сам может достроить в своем сознании широкие фразы, ведущие его к формированию масштабно-тематических структур, силу которых Бетховен, несомненно ощущал (по крайней мере, на интуитивном уровне).

Примером этому может служить первая часть Первой сонаты, где артикуляционно-фразировочные лиги всегда сопровождаются снятием руки и добавлением времени, что еще более разграничивает отдельные мотивы друг от друга. Определенной закономерности в использовании более свободных исполнительских намерений и точного следования тексту выявить не удалось. Два этих начала могут сосуществовать как в рамках одной сонаты, так и в рамках конкретной части. Так, в побочной партии сонаты цельные по смыслу двутакты (аналогичные первым двум фразам главной партии) Бетховен делит на однотакты:

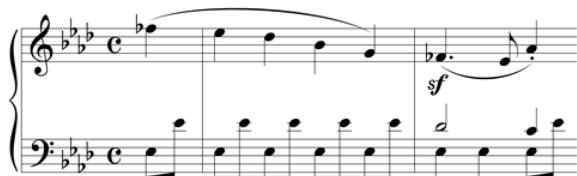


Рис. 1 Л. Бетховен. Первая соната.
1 часть. Побочная партия.

Разделение достигается не только лигами, но и *sforzando* на сильных долях. Лидский строго сохраняет бетховенский замысел, даже углубляя межмотивные цезуры, а степень *sforzando* столь отчетливая, что создается особый темброво-громкостной паттерн, становящийся характерной деталью всей первой части.

Драматургическое развертывание сонатной формы становится ареной не

только конфликтного противодействия партий, но и яростной борьбы жестких ямбических и хореических структур с мягкими амфибрахическими. Если рассматривать побочную как фразированно противопоставленную преобладающему хорею главной, то этот процесс как раз и обеспечивается целостной двухтактной трактовкой ее (в этом случае) амфибрахических фраз. Однако, в аутентичной интерпретации Лидского короткие мотивы побочной сами становятся источником жестокого внутреннего противоборства: тусклые ниспадающие безопорные тиры мелодии натыкаются на непреклонные хореические взлеты, инспирированные мощными *sforzando*.

Заключительная партия становится ареной прямого и бескомпромиссного конфликта хореически-ямбических и амфибрахических мотивов, приводящих в экспозиции к неожиданной победе мягкого амфибрахия, но в репризе демонстрирующих сокрушительное поражение последнего (несмотря на бурные «протесты» секвенцируемых амфибрахических фраз).

Если бы Бетховен следовал моцартовской традиции, в репризе он мог бы (в отсутствие коды) закончить часть таким же образом, как и экспозицию (только, разумеется, в основной тональности). Однако, композитор идет другим путем, строя генеральную кульминацию части на чистых амфибрахических мотивах: словно бы мягкий амфибрахий издает свой последний стон, зачеркиваемый безжалостным спондеическим каскадом завершающей аккордовой тиры.

Лигатура, обеспечивающая данное концепционное решение, должна выглядеть следующим образом:



Рис. 2 Л. Бетховен. Первая соната. 1 часть, экспозиция. Требуемая драматургией фразировка.

Именно тогда кричащие амфибрахические мотивы окончания первой части и «зачеркивающая» их спондеическая фраза становятся драматургически понятными и логически безупречными.



Рис. 3 Л. Бетховен. Первая соната. 1 часть, окончание репризы. Оригинал Бетховена.

Артур Шнабель в своей редакции укрупняет лиги, строя нерасчленимые четырехтакты, что противоречит не только авторской лигатуре, но и бескомпромиссной бетховенской схватке: шнабелевские целостные четырехтакты превращаются в безликие многоопорные фразы:



Рис. 4. Л. Бетховен. Первая соната. 1 часть. Редакция Артура Шнабеля.

В результате подобного редактирования трагическое для амфибрахической фразировки преобразование конца части у Шнабеля теряет какое-либо логическое обоснование.

Нужно сказать, что и бетховенская нотная запись с ее «ультракороткой» лигатурой, к сожалению, имеет криптографическую составляющую, правильно отредактировать которую можно только, если руководствоваться широким концепционным видением фразировочной драматургии.



Рис. 5. Л. Бетховен. Первая соната. 1 часть, заключительная партия в экспозиции. Оригинал Бетховена.

Доверяя всецело дробной лигатуре Бетховена, Лидский вынужден сгладить описанные нами важные драматургические линии. Остается надеяться, что слушатели, скорее всего, не успеют заметить неизбежно возникающие микроцезуры, и на интуитивном уровне почувствуют страстные психологические откровения композитора вполне правильно.

Отдельно коснемся исполнительского артикулирования, которое у Лидского предстает как важный процесс осмысливания каждой ноты в отдельности. При этом траектории интерпретации (имеется ввиду точное следование тексту) будут отличаться, в зависимости от итогового результата. К примеру, исходя из воплощения желаемого характера, Лидский сглаживает staccato в правой руке во второй части Третьей сонаты. Традиции барочной музыки в отношении дробной фразировки различны и в отношении артикуляционных решений пианиста, часто использующего раздельный штрих (Braudo, 1961). Так трактуется партия левой руки в третьей и четвертой частях сонаты № 2. Несвязная артикуляция non legato (на восьмых), возможно, мыслится как преддверие авторских указаний на стаккатированных триолях, появляющихся чуть позже в finale. Та же идея просматривается и в Двадцатой сонате. В теме главной партии первой части (при отсутствии авторских лиг) и во второй части Лидский играет партию сопровождения non legato.

Проявляются барочные традиции и в особом тuhe. Так исполнена главная партия в первой части сонаты № 18, построенная на звонком «clavecinном» штрихе, противопоставленном более мягкому звучанию побочной.

Отметим, что в целом, столь рельефное отношение к мелодике, а следственно и к фразировке, в каждом произведении может давать разные результаты. Так, в поздних сонатах детальное выявление каждой мелодико-фразировочной линии, из-за плотного фактурного наполнения, рискует привести к потере целостности формы. То же самое происходит с излишней рельефностью и расчлененностью каждого мотива. Смысловая и динамическая перенасыщенность ткани усложняет восприятие содержательно и тематически наполненной музыки (финал Двадцать девятой сонаты, вторая часть Тридцать второй сонаты).

Перейдем к характеристике динамики (Sokolov, 1983), градации которой пианист стремится сохранить весьма точно. В фортепианной музыке Бетховена громкостная палитра весьма подвижна. Конtrасты *p* и *f*, *crescendo* и *diminuendo* выписаны подробно и становятся решающими в отображении драматического строя большинства бетховенских сонат.

Особую роль играют многочисленные акценты (в виде *sf*), часто выставляемые в непривычных местах (на слабых долях и для коротких длительностей). Меру акцентуации нотный текст отразить не в силах — каждый исполнитель выбирает ее индивидуально. У Лидского акценты ярки и определены, что особенно важно для передачи сложных семантически окрашенных идей.

Одно из таких мест — тема вариаций *Andante* из Десятой сонаты (оп. 14, №2). Тема написана в простой репризной двухчастной форме и, на первый взгляд, кажется очень органичной и уравновешенной.

a	b	coda
$\alpha \quad \alpha_1$	$\beta \quad \alpha_2$	γ
4 + 4	4 + 4	4

Таблица 1

Экспозиционный период квадратный, повторного строения, модулирующий из C-dur в доминантовый G-dur. Середина β развивает серию проходящих оборотов, которые составляют тематическое ядро первого периода. Репризное предложение излагает материал α октавой выше и теперь держится основной тональности. Это типовая модель формы, подчеркнутая квадратными структурами (4+4 4+4) и наличием тематической симметрии ($\alpha - \alpha_2$). Непонятно только, зачем Бетховену потребовалась четырехтактная кода, ломающая привычные нормы?

В поисках ответа на этот сакральный вопрос, начинаем понимать, что не всё в этой теме так благополучно, как видится *a priori*. Жесткое *staccato* баса, сопровождаемое паузами, придает звучанию хорала верхних голосов характер настороженности, даже затаенной агрессии. Модуляция в G-dur переводит изложение из «респектабельного» низкого регистра в средний. Здесь впервые появляются акценты, подчеркивающие зоны модулирования: соль мажорный секстаккорд и соль мажорный квартсекстаккорд. Модуляция в классической музыке — всегда зона тонального конфликта. Середина β пытается восстановить утраченную стабильность, возвращая исходный C-dur, однако, здесь он очень неустойчивый, так как растворяется в отклонениях (F-dur, d-moll).

В репризном предложении α2 C-dur, наконец, полностью отвоевывает свои права, но исходная «благородная» tessitura не восстановлена. То есть, герой вернулся в свою среду обитания, но оказался не в доме, а как бы «на крыше дома». Теперь становится понятной роль коды, которая восстанавливает исходную tessitura, но на пути герою приходится преодолевать препятствия с ощущением страдания. Эти нотки драматизма Бетховен воплощает с помощью серии *sforzando*, расположенных на слабых долях такта (словно, болезненно прихрамывая). Разрешения цепочки

доминантсептаккордов приходится на слабые доли такта, сопровождаясь заведомо «неправильным» голосоведением (все септимы движутся вверх!).

Такая необычная акцентуация вкупе с ненормативным голосоведением является отражением сложного напряженного повествования и берет начало в акцентировании неустойчивых соль мажорных созвучий модулирующей зоны а1.

Именно в подобных семантически важных местах напряженно звучащая акцентировка Лидского оказывается необходимой. Ее жесткость оправдана эмоциональным и психологическим контекстом бетховенского *Andante*.

Помимо вышесказанного, в динамико-громкостной интерпретации пианиста прослеживается идея особой полифонической детализации, которая часто проявляется в громкостном равенстве мелодического голоса и сопровождения (что вновь указывает на барочные черты). Конечно, есть варианты классического динамического решения гомофонно-гармонического склада (вторая часть сонаты № 19, в которой звонкие удары правой руки будто бы парят над левой), однако многие примеры говорят об обратном. Это первые части сонаты № 20, № 17 (т. 41-51) и т.д.

Весьма строго Михаил Лидский выполняет темпово-агогические указания автора, вплоть до самых детальных. Это позволяет отражать внутреннюю психологическую мотивацию бетховенских образов в адекватном виде (Arkad`ev, 2012). При этом темпо-агогические параметры часто выполняют различные функции. В одних случаях за счет перманентного ускорения они выявляют и подчеркивают цельные крупномасштабные линии развития, являясь как бы фактором объединяющим (вторая часть сонаты № 30). Так в третьей части сонаты № 14 наблюдаем пример живого развертывания процесса с множеством ярких *accellerando*. В третьей части сонаты № 30 (шестая вариация) темп предстает в виде

чувственной стихии. Функцию особой сдерживающей силы берет на себя в первой части Семнадцатой сонаты (с т. 99 и далее). В большинстве случаев музыканты играют этот раздел в более сквозном движении. В других случаях темпо-агогические критерии используются как фактор внутреннего развития. Помимо того, что Лидский пользуется традиционными приемами агогики для показа границ формы (фразы, предложения, мотива и т.д.), в рамках мелкомасштабных построений у него можно наблюдать проявление внутренней импульсивности. Так, в качестве живой, «неровной» линии предстает сопровождение (партия левой руки) в первом предложении и разработке первой части сонаты № 1, в первой части сонаты № 2, в главной партии первой части сонаты № 18, второй части сонаты № 27.

Более подробно рассмотрим первую часть Тридцать второй сонаты (оп. 111).

Начальный раздел *Maestoso* играется крупным мазком в темпе примерно 50 четвертей в минуту. Основному разделу Бетховен приписывает темповое указание *Allegro con brio e appassionato*, но Лидский начинает его в умеренном движении (примерно 100 четвертей в минуту), что позволяет произносить императивную басовую тему в патетическом ключе. В дальнейшем темп разгоняется до 140-ка четвертей, отражая наконец бетховенское *con brio*. (Например, Глен Гульд играет *Allegro* сразу в предельно быстром темпе, доводя его до 180 четвертей в минуту, при этом полностью теряется характер *appassionato* основного тематизма.) Сложная драматургическая картина части у Лидского создается многократным сопряжением патетически приподнятых фраз, активных пассажных элементов и философски погруженных отстраняющих мест, все вместе формирующих весомую содержательную концепцию последнего бетховенского шедевра.

В только что рассмотренной Тридцать второй сонате *Arietta* словно пестрит точными повторами маленьких разделов формы и доскональное их выполнение

делает эту часть в два раза длиннее первой. У Лидского это соотношение составляет 9 с половиной минут против 17-ти с половиной (кстати, в грамзаписи Глена Гульда диспропорция еще выше: 7 к 15-ти!). Вообще говоря, для Бетховена, идеально ощущающего временные соотношения, столь значительные масштабные перекосы выглядят несколько вызывающе — видимо, гедонистическое чувство наслаждения последними страницами своего фортепианного наследия решительно возобладало над архитектоническим и в этом отношении пианист помогает композитору.

В заключение хотелось бы сказать, что несмотря на весь субъективизм исполнительского искусства, оценка прочтения произведения осуществляется, исходя из ряда определенных критериев, которые так или иначе будут определять принадлежность как к истинному стилевому исполнению, так и к несоответствующему эпохальным и стилевым традициям воспроизведению.

Большой труд Михаила Лидского будет оцениваться многими музыкантами и, разумеется, среди специалистов возникнут различные, в том числе, критические точки зрения.

Фортепианное творчество Бетховена неохватно. Его трудно обозреть не только с общехудожественной стороны. Задача осложняется стремительной эволюцией бетховенского стиля от опуса 2 до опуса 111. Исполнительские традиции также неоднозначны. Путь от Ференца Листа до

Святослава Рихтера и современных пианистов — чрезвычайно извилист.

Анализ исполнительских интерпретаций всегда сложен ввиду многомерной дифференцированности восприятия конкретных рецензентов. На каждого из них неизгладимую печать накладывают собственный исполнительско-педагогический опыт, школа, уникальный общехудожественный тезаурус. Мое прослушивание и изучение такого огромного пласта музыки, как тридцать две сонаты Бетховена, проводилось в хронологическом порядке. Знакомство с первыми опусами побуждало к критическим оценкам, некоторым замечаниям, претензии на открытие полемического диалога. Однако, уже после знакомства с записью всех сонат, возвращение к первым опусам обнаружило удивительную вещь. Первоначально отмечаемые недостатки стали теперь органичной частью Бетховенской концепции. Произошла гармонизация и обогащение моего личного тезауруса, которые серьезно расширили мой слуховой кругозор и невольно повлияли на ход рецензирования.

В этой связи, интеграционно оценивая исполнение Михаила Лидского, скажем, что у пианиста есть надежный «спасательный жилет», способный предохранить от самой коварной критики — это неукоснительное следование мельчайшим деталям авторского нотного текста. Поэтому, предъявляя некоторые претензии пианисту, всегда будем склонны осуждать самого Бетховена.

Библиографический список

1. Аркадьев М. А. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее»: время, метр, нотный текст, артикуляция [Текст] / М. А. Аркадьев. – Саарбрюкен: Lambert, 2012. – 408 с.
2. Баренбойм Л. А. Теория артикуляции И. А. Браудо и её значение для исполнительской и педагогической практики [Текст] / Л. А. Баренбойм // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – 1969. – Вып. 5. – С. 85–89.
3. Браудо И. А. Артикуляция [Текст] / И. А. Браудо; ред. Х. С. Кушнарёв. – Ленинград: Музгиз, 1961. – 198 с.

4. Василенко И. А. О проявлениях диалектики фортепианных сонат Бетховена в прочтении Михаила Лидского [Текст] / И. А. Василенко, Т. С. Орлова // Искусствоведение. – 2025. – № 2. – С. 101–111.
5. Девуцкий В. Э. Теория музыкальной фразировки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / В. Э. Девуцкий; Гос. ин-т искусствознания. – Москва, 1997. – 27 с.
6. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании [Текст] : учеб. пособие для высших учебных заведений / М. И. Имханицкий. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 231 с.
7. Исхакова С. З. «Музыкальное приношение» Л. ван Бетховену от Михаила Лидского: траектории интерпретации и смысла [Текст] / С. З. Исхакова // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 53 (4). – [Электронный ресурс]. – URL: <https://musicscholar.ru/index.php/PMN/article/view/1489> (дата обращения: 10.05.2025).
8. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. И. Максимов; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2003. – 21 с.
9. Медведева Е. В. Изучение особенностей редакций фортепианных сонат Бетховена в процессе музыкально-исполнительской подготовки студентов [Текст] / Е. В. Медведева // Учёные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2023. – № 1 (65). – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-osobennostey-redaktsiy-fortepiannih-sonat-bethovena-v-prosesse-muzykalno-ispolnitelskoy-podgotovki-studentov> (дата обращения: 15.04.2025).
10. Соколов А. С. Громкостная динамика как предмет анализа [Текст] / А. С. Соколов // Проблемы музыкальной науки: сборник статей. – Москва: Советский композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 107–137.
11. Хитрук А. Ф. Исполнительские парадоксы. Музыкальные шедевры прошлого в зеркале фортепианных интерпретаций XX века [Текст] / А. Ф. Хитрук, И. Е. Темченко. – Москва: Арт-транзит, 2023. – 284 с.

References

1. Arkadiev M. A. (2012). Fundamental problems of musical rhythm and the “unsounded”: Time, meter, musical notation, articulation. Saarbrücken: Lambert, 408.
2. Barenboim L. A. (1969). I. A. Braudo’s theory of articulation and its significance for performance and pedagogical practice. Issues of Musical Performance Art, 5, 85–89.
3. Braudo I. A. (1961). Articulation (ed. Kh. S. Kushnarev). Leningrad: Muzgiz, 198.
4. Vasilenko I. A., Orlova T. S. (2025). Manifestations of the dialectics of Beethoven’s piano sonatas in the interpretation of Mikhail Lidsky. Art Studies, (2), 101–111.
5. Devutsky V. E. (1997). Theory of musical phrasing (Doctoral dissertation abstract). Moscow: State Institute for Art Studies, 27.
6. Imkhanitsky M. I. (2014). New perspectives on articulation and strokes in musical intonation: A textbook for higher education institutions. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 231.
7. Iskhakova S. Z. (2023). A musical offering to L. van Beethoven from Mikhail Lidsky: Trajectories of interpretation and meaning. Problems of Musical Science, 53(4). [Electronic source] Available at: <https://musicscholar.ru/index.php/PMN/article/view/1489> (Accessed: 10.05.2025).
8. Maksimov E. I. (2003). Piano works of L. Beethoven in the context of musical criticism and performance trends of the late 18th – first third of the 19th century (PhD dissertation abstract). Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 21.

9. Medvedeva E. V. (2023). Studying the features of editions of Beethoven's piano sonatas in the process of students' musical performance training. Scientific Notes. Electronic Journal of Kursk State University, 1(65). [Electronic source] Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-osobennostey-redaktsiy-fortepiannyyh-sonat-beethoven-a-v-protsesse-muzykalno-ispolnitelskoy-podgotovki-studentov> (Accessed: 15.04.2025).
10. Sokolov A. S. (1983). Dynamics of loudness as an object of analysis. In Problems of Musical Science (Issue 5, pp. 107–137). Moscow: Sovetsky Kompozitor.
11. Khitruk A. F., Temchenko I. E. (2023). Performance paradoxes: Musical masterpieces of the past in the mirror of 20th-century piano interpretations. Moscow: Art-Transit, 284.