



С.З. ИСХАКОВА

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-9096-3916*

**«Музыкальное приношение»
Л. ван Бетховену от Михаила Лидского:
траектории интерпретации и смысла**

Интервью с выдающимся пианистом, профессором Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Михаилом Викторовичем Лидским состоялось в связи с выходом записи тридцати двух сонат Л. ван Бетховена, недавно сделанной им на фирме «Мелодия» (MEL CO 1307). В центре внимания находится широкий круг вопросов, связанных как с исполнительской интерпретацией бетховенского текста, так и со смежными проблемами звукоизвлечения, артикуляции, агогики и др. М.В. Лидский разворачивает перед читателем свои взгляды на воспитание молодых пианистов, важность формирования правильного подхода в работе с нотным текстом (в том числе, уртекстом), значение подбора соответствующих эпохе выразительных средств, предпринимаемого педагогом в учебной аудитории. Известный пианист раскрывает в беседе понимание своего назначения как представителя великой русской фортепианной школы, а также определяет круг профессиональных ориентиров.

Ключевые слова: М.В. Лидский, русская фортепианная школа, Бетховен, 32 сонаты Бетховена.

Для цитирования / For citation: Исхакова С.З. «Музыкальное приношение» Л. ван Бетховену от Михаила Лидского: траектории интерпретации и смысла // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 201–211. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.201-211. EDN: PKUKKA.

SAIDA Z. ISKHAKOVA

*Zagir Ismagilov's Ufa State Institute of Arts, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-9096-3916*

**"Musical Offering" to L. van Beethoven by Mikhail Lidsky:
Trajectories of Interpretation and Meaning**

An interview with Mikhail Lidsky, an outstanding pianist and professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Mikhail Viktorovich Lidsky was interviewed in connection with the release of his recording of L. van Beethoven's thirty-two sonatas (Melodiya MEL CO 1307). The focus is on a wide range of issues related both to interpretation of Beethoven's text and to related problems of piano sound, articulation, agogic, etc. M.V. Lidsky unfolds his views on the education of young pianists, stressing the importance of an adequate approach to working with musical text

(e. g. Urtext), and the significance of the selection of expressive means appropriate to the epoch. The famous pianist reveals in the conversation his understanding of his purpose as a representative of the great Russian piano school, as well as defines the range of professional reference points.

Keywords: M.V. Lidsky, Russian piano school, Beethoven, Beethoven's 32 sonatas

Поводом для интервью стал огромный исполнительский труд, практически творческий подвиг, осуществлённый выдающимся пианистом нашего времени, профессором Московской государственной консерватории им П.И. Чайковского Михаилом Викторовичем Лидским: за четыре последних года им был записан величайший памятник музыкальной культуры – Тридцать две сонаты Л. ван Бетховена.

Имя Михаила Лидского широко известно всему фортепианному миру. Новизна и своеобразие подхода к исполнению любых произведений, глубина поиска своего Слова в искусстве характеризует этого прекрасного музыканта с самых ранних его выступлений. Вслушиваясь в то, как Михаил Викторович преподносит бетховенское высказывание, мы получаем не просто новую интерпретацию имеющегося музыкального содержания, заложенного композитором. В каком-то смысле мы слышим в его игре переинтерпретацию самого нотного текста. Возникает ощущение, что эта музыка словно сочинена самим пианистом, причем процесс написания осуществляется здесь и сейчас, наподобие импровизируемых прямо на сцене барочных фантазий. Завещанное миру фортепианное наследие Бетховена в каком-то смысле уже превратилось в музейный экспонат. И только звуковое воплощение, достойное пера великого не-

мецкого композитора, может сделать эту музыку по-настоящему живой. Думается, что исполнительская версия, которую представил на суд слушателей Михаил Лидский циклом сонат Бетховена, позволит нам вновь оживить для себя шедевр бессмертного Гения.

– **На протяжении своей исполнительской жизни Вы сыграли множество сонат, созданных композиторами XVIII-XX веков. Почему возникла идея воплотить в звуке сонатный мегацикл именно Бетховена, а, например, не Моцарта, Шуберта или Прокофьева, к крупным формам которых Вы неоднократно обращались?**

– Еще в молодости, когда мне был, кажется, 21 год, я осознал и почувствовал особую важность для меня работы именно над сонатами Бетховена. Это в известной мере определило мою судьбу. Полный цикл сонат впервые сыграл в концертах в 2006 г., в 37 лет. С тех пор играл много раз – если не ошибаюсь, всего двенадцать. В различных городах, дважды в Москве (последний раз – в 2019-21 гг.). Теперь вот запись...

– **К 32 сонатам Вы добавили менее известные пьесы Бетховена: *Andante favori* WoO 57 и Фантазию op. 77. Чем было вызвано это решение?**

– Необходимостью заполнить лакуны в концертных программах. Мне было важно соблюсти бетховенское распределе-



ние сонат по опусам, «сверхциклам» (выражение Ф.М. Гершковича)¹: из-за этого программы получались разного объема. Да и стилистически к «Авроре» и «Аппассионате» ближе Анданте, нежели сонаты ор. 49, написанные гораздо раньше. К Фантазии ор. 77 и сонатам ор. 78, 79, 81а и 90 это относится в еще большей мере: тогда Бетховен обратился к жанру фортепианной сонаты после перерыва – Фантазия дает, как мне представляется, существенное дополнение к корпусу сонат...

– **Вы упомянули «сверхциклы» сонат. Чем именно они для Вас важны?**

– Как мне представляется, логика «сверхцикла» дает много ценного для интерпретации. Единство «сверхцикла», как я понимаю, касается не только формального, структурного аспекта, на который указывал Гершкович², но и целого ряда других. В частности, речь может идти о преобладающем характере фортепианной фактуры «сверхцикла», общности той или иной трактовки жанра сонаты (например, ор. 2, 14, 27, 49). В «сверхциклах» налицо и общность тематических идей.

Например, через весь опус 31 проводятся пресловутый ритм Судьбы, ход по звукам трезвучия (главные партии I ч. 16-й сонаты и I ч. 17-й, побочная партия I ч. 18-й сонаты, а также аккомпанементы Адажио из 16-й и рефрена главной партии 17-й, контрапункт к теме Скерцо 18-й...),

не менее характерный ход в диапазоне сексты (как правило, это квартсекстаккорд, в некоторых случаях с проходящим между терцией и примой: 16-я соната, I ч., ядро побочной партии – и практически совпадающее с ним ядро рефрена финала 17-й, а также ядро темы Адажио из 16-й сонаты и Менуэта 18-й, рефрен финала 16-й сонаты на доминантовом басу; модификация в виде квинтсекстаккорда – многое в главной партии I ч. 17-й сонаты, начало 18-й, ядро рефрена финала ее же...). Перечень далеко не полон, разумеется: музыковедам карты в руки. И я бы мог, конечно, его продолжить, но для этого требуется писать статью – возможно, не одну. Следить за трансформацией таких тематических идей (своего рода иероглифов³, как выражался С.Е. Фейнберг⁴), их «жизнью», чрезвычайно увлекательно и поучительно, и это наводит на соответствующие интерпретаторские решения.

– **Хорошо известно, что бетховенское письмо значительно эволюционировало от ранних сонат к поздним (поскольку создание этого мегацикла растянулось на долгие 26 лет). Изменяется ли Ваша трактовка нотного текста вместе с эволюцией мегацикла?**

– Другими словами, изменяется бетховенский стиль: от раннего к позднему... Изменения стиля неизбежно сказываются на трактовке. В ранних сонатах, если

¹ «Сверхцикл» – понятие, введенное Ф.М. Гершковичем в отношении бетховенских сонат одного опуса. «Если играть с целью добраться до сердцевины мысли Бетховена, – писал Гершкович, – то есть показать ее так, чтобы она вновь удивила нас новой гранью ее (заодно) необъятности и ясной тем не менее целостности, нельзя отрывать друг от друга: 1) 1 ю, 2 ю и 3 ю сонаты; 2) 5 ю, 6 ю и 7 ю; 3) 9 ю и 10 ю; 4) 13 ю и 14 ю; 5) 16 ю, 17 ю и 18 ю; 6) 19 ю и 20 ю. То есть те сонаты, которые объединены общим порядковым номером (Опус 2, Опус 10 и т. д.), представляют собой “сверхциклы”! Я прекрасно знаю, каким внешним моментам подчинялась нумерация сочинений Бетховена. Но их объединение под общий номер никогда не касалось чего-то чуждого их формальной сущности» [1, с. 335].

² Гершкович Филипп Моисеевич (1906–1989) – австрийский, румынский и российский композитор, педагог, музыковед, наследник и преемник «новой венской школы». Был неофициальным наставником представителей творческой молодежи 1960 х гг. от А. Волконского, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, Н. Каретникова, В. Сильвестрова, В. Суслина, Е. Фирсовой, Д. Смирнова, А. Вустина до О. Кагана, Н. Гутман, Э. Вирсаладзе, А. Любимова, В. Дашкевича, М. Пекарского, В. Сойфера, с благодарностью вспоминающих учителя.

³ Подробнее об этом см. в статье: Фомина Е. «Михаил Лидский исполнил в Воронеже Бетховена и рассказал, почему бетховенские темы напоминают иероглифы» [12].]

⁴ Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890–1962) – известный русский и советский пианист, музыкальный педагог и композитор.

сильно обобщать, преобладает «струнная», часто камерная звучность. В каждом «сверхцикле» свои закономерности; но в целом можно, пожалуй, говорить о преобладании квартета или малого оркестра. В сонатах среднего периода – ор. 31 и особенно ор. 53 и 57 – звучность заметно более насыщенная, тембрально богатая. В поздних сонатах фактура становится очень разнообразной: часто контрапунктической; есть и полнозвучие, есть и предельный лаконизм, аскетизм выражения. Разумеется, эти факторы влияют на артикуляцию, агонику, тембры, темпы...

– **На какую редакцию Вы ориентировались, изучая нотный текст великого немецкого классика, или работали главным образом с уртекстом?**

– Я рос на редакции Шнабеля⁵, но с возрастом все более убеждался в некотором ее субъективизме (прежде всего, в отношении штрихов). Как бы ни был велик Шнабель, сонаты Бетховена написал не он. Кстати, известно, что с учениками Шнабель проходил сонаты по другим изданиям: «Не люблю себе противоречить». На мой взгляд, такое отношение закономерно для истинного музыканта.

...Помню, я сидел в библиотеке Московской консерватории и карандашом размечал в редакции Шнабеля отличия от уртекста (еще до появления Интернета, разумеется). Затем изучал и другие редакции – Бюлова, Ламонда, Гольденвейзера (в особенности его комментарии, как и комментарии Черни, Эдвина Фишера), Шенкера, Казеллы...

– **Насколько, по Вашему мнению, важна работа исполнителя с уртекстом классической музыки и можно ли «допускать» к нему продвинутых студентов?**

– Первоосновой профессионализма музыканта-исполнителя является, как известно, грамотное, добросовестное прочтение текста. Этому необходимо учить всех студентов, да и школьников тоже. Другое дело, что текст и звучащая музыка соотносятся примерно так же, как географическая карта и реальная местность. Вот здесь может помочь хороший редактор. С его помощью, а также учась у больших мастеров, благо записи доступны, и под присмотром хорошего педагога ученик может и должен научиться глубже вчитываться в текст и посылно интерпретировать его. Я не говорю здесь о других важнейших вещах – прежде всего, образовании в целом.

– **Чем Вы руководствуетесь при выборе того или иного темпа? Следует ли метрономическим указаниям Бетховена (ориентировавшегося, как выяснилось, на нижнюю границу показателя прибора) или пытаетесь найти собственное ощущение необходимой скорости?**

– Темп – своего рода фокус звучания. Необходимы ясность фактуры и соразмерность элементов формы. И то и другое в большой мере субъективно, но, думаю, не вполне. Кроме того, темп в большой (если не решающей) мере зависит от структуры метроритма – тут тоже, как правило, возможны варианты прочтения: условно говоря, на сколько дирижировать, как именно считать. Тут многое упирается в стиль композитора, в его «архетипы»: например, специфику задействованных жанров. Большое значение имеют качества (возможности, склонности) исполнителя, и, наконец, данного инструмента в данном помещении (акустика)... В общем виде, дело обстоит примерно так.

⁵ Артур Шнабель (1882–1951) – выдающийся австрийский пианист, педагог и композитор, автор книги «My life and music» (1961), в русском переводе издана как «Ты никогда не будешь пианистом!» [14]. Он стал первым исполнителем, осуществившим запись всех фортепианных сонат Бетховена, ныне считающуюся классической. Изучению редакции бетховенских сонат, сделанной Шнабелем, посвящена работа: Смирнова М. «Работа над фортепианными сонатами Бетховена (на материале редакции Артура Шнабеля)» [11].



– Часто отмечают своеобразную «оркестровость» стиля бетховенских фортепианных сонат в Вашем исполнении. Прикладываете ли Вы для этого какие-то усилия, или это получается само собой благодаря реализации иных намерений?

– Фортепианная фактура часто оркестрально (бетховенская особенно) – пресловутые рубинштейновские сто инструментов⁶. Вариантов «инструментовки» тоже, как правило, немало почти для каждого случая. Я их ищу и пытаюсь реализовать.

– Обозначенные композитором повторы Вами всегда выполняются, при том исполнение «второй раз» всегда отличается от первоначального. Почему для Вас важно создавать обновленный исполнительский текст при повторении отзвучавшего?

– Я бы сказал, что не решаюсь ослупаться композитора. Хотя может быть, это и «пунктик»: не факт, что указанные повторения действительно замыслились как обязательные. Но появляется шанс при повторении сыграть получше...

– Вы признаете справедливость высказывания: «Музыка – это, прежде всего, штрихи»?

– Нет. Штрихи, артикуляция имеют очень большое значение, но это только одно из основных начал. Чтобы артикулировать, нужен предмет артикуляции... В музыкальном исполнительстве есть и другие параметры, иные из которых, пожалуй, более важны, чем артикуляция: поэтика, структура, ритм, тембр, динамика, агогика...

– Как Вы относитесь к «традиционной» или, лучше сказать, консервативной трактовке музыки Бетховена, принятой в большинстве музыкальных вузов?

– Здесь я склонен видеть недоразумение. Учебное заведение должно учить грамотному прочтению текста и его мало-мальски адекватной и неизбежно творческой (в силу условности записи текста и того, что, как известно, полная объективность смертному не доступна) реализации. У каждого, будь то артист, ученик или педагог, свое восприятие, свои способности, возможности, склонности... Иногда, в силу неблагоприятных данных ученика, компромисс между заложенным в гениальном тексте и возможностями конкретного исполнителя приобретает характер скромного и поверхностного заимствования у других артистов. Такие случаи не редки, и я отнюдь не вижу в них беды – скорее наоборот: пусть люди учатся по мере сил, стараются. Надо только отличать художественное от ученического, посредственного.

– Как Вы считаете, молодой пианист, находясь в стенах вуза, волен уже искать свой путь в исполнении классической музыки, или он до поры до времени должен следовать устоявшимся правилам и рекомендациям своего педагога и его коллег по кафедре?

– Считаю, что если ученик способен играть настоящие классические вещи, то он всегда должен стремиться подходить к ним как артист, а задача учителя и других старших коллег состоит в том, чтобы помочь неопытному артисту, делясь своим опытом и обращая внимание на упущенные детали текста. Результат зависит, прежде всего, от дарования ученика, а также от умения педагога. Правила – это из нескольких других сфер.

– Существует ряд записей бетховенских сонат, сделанных выдающимися пианистами прошлого, как отечествен-

⁶ М.В. Лидский отсылает к известному высказыванию великого пианиста и композитора Антона Григорьевича Рубинштейна, который однажды, указывая на рояль, воскликнул: «Вы думаете, что это один инструмент? Нет! Это сто инструментов!».

ными, так и зарубежными. Вы на кого-то из них ориентировались или, может быть, наоборот, отталкивались как от некоего негатива?

— Скорее учился, чем ориентировался. Искусство больших артистов — прежде всего, источник эстетических впечатлений и наслаждения. Но и колоссальный урок, разумеется. Шнабель, Гизекинг, Гилельс, Юдина, Нейгауз, Фейнберг, Гринберг, Рихтер, Бакгауз, Кемпф, Соломон, Аррау, Бенедетти Микеланджели, Ведерников... Перечисляя, всегда опасаясь упустить кого-то... Учился я не только у пианистов, играющих сонаты, конечно же. Из дирижеров, пожалуй, наибольшее влияние в прочтении Бетховена оказал на меня Клемперер⁷. Ранее — больше Фуртвенглер⁸...

— **Насколько для Вас в принципе важен слуховой опыт предшествующих трактовок: пытаетесь ли найти с ними некий консенсус или просто игнорируете прежний опыт?**

— Очень важен. Я же только что говорил о нем. Отвергать этот опыт было бы глупой самонадеянностью, проявлением невежества. Претворяется опыт по-разному, но так или иначе он необходим. Не знаю, в какой мере тут уместно говорить о консенсусе: скорее, я учусь — слуховой опыт мне не только не мешает в собственной работе, но, как правило, помогает, наводит на мысли, иногда парадоксально, вопреки услышанному. Великие мастера часто что-то «подсказывают» из того, что сам упустил.

Вообще, странное дело: меня с юности, можно сказать, преследует репутация

«диссидента» и чуть ли не разрушителя традиций (небезызвестный автор — ныне покойный, мир его праху, — даже в печати распространял от моего лица смехотворные псевдоцитаты на эту тему), при том, что я-то как раз стараюсь подходить к делу максимально основательно и осматрительно... Не говоря уже о том, что в чисто пианистическом отношении я самый что ни на есть традиционный русский пианист со стремлением к неперменной певучести звука, весовой игрой, низким подъемом пальцев и позиционной аппликатурой (в этом отношении я многое перенял от покойного В.К. Мержанова⁹, на кафедре которого работал пять лет).

Здесь, вероятно, требуется конкретный пример... Скажем, проблема темпов. Если говорить о Бетховене, то предпринято немало попыток решить эту проблему «на уровне слов» — теоретически: в частности, обстоятельное исследование Рудольфа Колиша¹⁰. Оно полно ценных сведений и метких наблюдений, с большинством из которых я, в целом, согласен (частности, пусть важные, сейчас не в счет). Полагаю, всякий добросовестный исполнитель должен изучить наследие крупных композиторов для того, чтобы составить свою типологию наподобие составленной Колишем применительно к музыке Бетховена. Типология как таковая, может быть, и не обязательна, но обязательно знание музыки, позволяющее мало-мальски понимать стиль композитора, легче ориентироваться. Колиш, проработав большой материал, ставит свои выводы столь высоко, что отрицает испол-

⁷ Отто Клемперер (1885–1973) — выдающийся немецкий дирижёр и композитор, на сегодняшний день считающийся непревзойденным истолкователем бетховенского творчества. Известен случай, когда один из английских критиков озаглавил свою рецензию на очередной концерт дирижера как «Людвиг ван Клемперер».

⁸ Вильгельм Фуртвенглер (1886–1954) — выдающийся немецкий дирижер и композитор, вошедший в историю, прежде всего, как непревзойденный интерпретатор великих творений немецкой классики.

⁹ Мержанов Виктор Карпович (1919–2012) — известный российский пианист и педагог, музыкально-общественный деятель, преподававший на кафедре специального фортепиано Московской консерватории с 1947 г. до последних дней жизни.

¹⁰ Рудольф Колиш (1896–1978) — австрийский и американский скрипач, участник квартетов Колиша и «Pro Arte». Речь идет о статье: Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music [15, 16].



нения артистов прошлого, идущие с этими выводами вразрез, – как традицию немецкого романтизма, противоречащую намерениям Бетховена. И вот тут я принципиально с Колишем не согласен. Я-то считаю, что истина художественная и истина научная суть вещи разные: на теоретическом уровне эта проблема не решается в принципе – вернее, ее решение неизбежно носит характер умозрительно-абстрактный: «гладко было на бумаге». Музыка сильнее слов о ней. Если научно установлено, что, к примеру, Адажио из 5-го концерта или «Лунной сонаты» написано *alla breve* и, следовательно, должно играть «на два», то хороший вкус все равно не позволяет отрицать гениальные исполнения этих произведений Э.Г. Гилельсом¹¹ в чрезвычайно медленных темпах. В то же время, априорное следование авторским метрономам в Сонате ор. 106 не убеждает меня даже в случае, когда за роялем великий артист – Шнабель или Гизекинг¹².

Музыка в форме реального звучания (в отличие от идеальной формы, в которой пребывает написанное композитором как таковое) – симбиоз нескольких начал, важнейшим из которых (условно говоря, на втором месте после музыкального произведения *per se*¹³) является феномен артиста-исполнителя с его талантом, мастерством, идеями, склонностями, возможностями. Он невычитаем. Иначе невозможно объяснить, почему композиторы сплошь и рядом играют свои вещи, строго говоря, не совсем так, как написали. Таких при-

меров полно в записях Рахманинова, Шостаковича, даже Стравинского – со всеми его заклинаниями о «верном исполнении». Что же, они противоречат собственным намерениям? Нет, просто композитор и исполнитель – разные артистические сущности, даже когда они сосуществуют в одном и том же человеке. Более того: даже когда один и тот же человек выступает в роли солиста и дирижера, будь то Прокофьев или тот же Рахманинов, стили в каждом случае совпадают лишь отчасти, по моим наблюдениям.

Ждать от артиста того, что ему не присуще, что не органично для него – все равно, что ожидать урожай бананов на ржаном поле. Плюс множество привходящих факторов: инструмент, акустика (или звукорежиссура), субъективные факторы... – все это влияет на темпы и многое другое. Грамотное прочтение текста допускает множество вариантов (в частности, темповых). Критерия тут три, причем тесно взаимосвязанных: «действительно хороший вкус», как выражался Гилельс, талант, то есть общая совокупность данных исполнителя, определяющая его отклик на музыку, и профессионализм. Вообще: проблема «исполнитель и авторский текст», видимо, обречена существовать столько же, сколько и само музыкальное исполнительство. На работах Е.Я. Либермана¹⁴ и Г.Б. Гордона¹⁵, ей посвященных, я тоже многому учился. Вот это и есть традиция, как мне представляется.

¹¹ Гилельс Эмиль Григорьевич (1916–1985) – выдающийся советский пианист и педагог, профессор Московской консерватории (1938–1974).

¹² Вальтер Гизекинг (1895–1956) – выдающийся немецкий пианист, сыгравший в 1915 г. на концертах в Ганновере все сонаты Бетховена.

¹³ Как такового (лат.).

¹⁴ Либерман Евгений Яковлевич (1925–2003) – известный советский и российский пианист, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, автор многократно переиздававшейся монографии «Творческая работа пианиста с авторским текстом» [4] и развернутого исследования «Фортепианные сонаты Бетховена» [4–7].

¹⁵ Гордон Григорий Борисович (1936–2020) – известный советский и российский пианист, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, автор пяти книг, три из которых посвящены выдающемуся пианисту современности Эмилю Гилельсу. Здесь имеется в виду его статья «Исполнитель и авторский текст» [3].

Если же под традицией понимать бездумное воспроизведение чужих решений в духе «у нас это произведение играют так-то» (подобные высказывания мне приходилось слышать даже в Московской консерватории), то это годится разве что для малоспособного, бесперспективного в артистическом плане ученика, которого надо протащить через экзамен без скандала. Еще, вероятно, для конкурсов (впрочем, от них я давно далек). В нашем деле чужой опыт необходимо «переживать», претворять творчески. Иной раз даже общеупотребительные технические компромиссы, вроде октав в коде финала «Авроры» или секунд в финале Третьего концерта Прокофьева, не касающиеся, казалось бы, принципиальных вещей...

– **Вы играете сонаты Бетховена с молодых лет. Насколько изменилось Ваше отношение к этому композитору за эти годы и понимание его художественного текста?**

– Думаю, некое основное ощущение не менялось. Особое отношение – как к некоей правде на земле. Что-то тут есть для меня особо значительное. Конкретизировать трудно – это некое ощущение или, если угодно, вера. Но, думаю, у этого моего убеждения есть и объективные основания: даже Софроницкий¹⁶ – гений из гениев, но провозвестник, прежде всего, совсем другой музыки – однажды обмолвился, что из всей музыки больше всего любит сонаты Бетховена. По-моему, это показательно.

Если говорить о том, что изменилось, то, пожалуй, восприятие позднего стиля.

Я рос на книгах Нейгауза¹⁷, да и без них в воздухе носились все эти «предсказания» в бетховенских последних опусах: мол, это уже почти романтики – Шуман, Лист, Шопен, Чайковский... Положим, это так, но ведь не меньше в позднем Бетховене – и в сонатах, и в квартетах – ретроспекции. Еще Шуман, помнится, пытался разъяснить это в одном из писем Листу: для меня убедиться в этом было важно и, в известной мере, плодотворно. В самом деле, такие сонаты, как Тридцатая и Тридцать первая, не только фактурно, но и структурно достаточно близки к сюитам Генделя и токкатам Баха. И в тематизме немало от барокко: главная партия 1-й части Тридцать первой сонаты написана в ритме сарабанды, при всем «sanft»¹⁸. Как и тема для вариаций в 3-й части Тридцатой...

А в остальном – просто углубление в бездны... Конкретизация, уточнение. Пожалуй, в целом можно говорить об отходе от романтических тенденций в сторону большей строгости.

– **Насчет стилистической ретроспекции у Бетховена, и не только позднего, полностью согласна. Обе сонаты op. 27 не случайно, на мой взгляд, названы *quasi una fantasia*. Во времена Бетховена это была своего рода подсказка, отсылающая к барокко. Поэтому естественно отсутствие сонатной формы в первых частях цикла, и чисто вивальдиевское повторение отдельных предложений периода в первой из этих сонат. Подозреваю, что и знаменитая 1-я часть «Лунной» явилась неким художественным ответом Бетховена на До-мажорную прелюдию**

¹⁶ Софроницкий Владимир Владимирович (1901–1961), выдающийся русский советский пианист и педагог, профессор Ленинградской (с 1936 года) и Московской консерватории (с 1942 года), прославился интерпретацией произведений композиторов-романтиков (Шумана, Рахманинова, Скрябина).

¹⁷ Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964) – выдающийся советский пианист и педагог, профессор Московской консерватории, воспитавший целую плеяду крупнейших музыкантов XX века, среди которых Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Тихон Хренников и др. Автор книг «Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога» (первое издание – 1959 год) [9]; «Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям» [10].

¹⁸ Ремарка в начале сонаты «con amabilità (sanft)» – ласково, любезно (мягко).



из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Если я права, то и указание размера *alla breve* здесь не случайно (учитывая триольный ритм, Бетховену логичнее было бы записать на 12/8): такой же размер стоит в фуге этого же баховского цикла. В последнем случае размер *alla breve* у Баха, конечно, не указывал на двойное ускорение в счете, отсылая к намного более ранней традиции – табулатурной нотации для органа, которая записывалась зрительно в 4 раза скорее вокальной нотации. Поэтому и бетховенские восьмые могут отчасти рассматриваться как «табулатурно» записанные половинные длительности. Значит, не так уже неправ был Гилельс в своей трактовке темпа. В поздних же сонатах ретроспекция Бетховена следует еще дальше вглубь истории: там и большая органная композиция Д. Букстехуде (финал Тридцать первой сонаты) и даже традиции голосоведения в ричеркаре начала XVII в. (финал Двадцать девятой).

– Ну, а Черни – ученик Бетховена, многократно слушавший его игру, – пишет, что ввиду указания *alla breve* 1-ю часть «Лунной сонаты» следует исполнять в темпе спокойного *Andante*¹⁹. Вот и разбейтесь теперь с ним...

– Многие критики (пианисты или просто знатоки фортепианного искусства) отмечают, что Ваше исполнение вызывает ассоциацию с неторопливым течением речи или внутреннего размышления. Как Вам это удается?

– Стремление к осмысленной артикуляции, «правильной декламации» (выражение Гольденвейзера²⁰), ясности ритма (особенно в классических сонатах) – элементы профессионализма. Остальное проистекает, вероятно, из свойств личности и особенностей ее развития. В юности я был весьма бурного темперамента, но довольно быстро... умножил скорбь, едва начав умножать познания. Хотя и остаюсь, как мне кажется, человеком весьма эмоциональным...

ЛИТЕРАТУРА

1. Гершкович Ф.М. О музыке. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1991. 352 с.
2. Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966. 288 с.
3. Гордон Г.Б. Исполнитель и авторский текст // Волгоград – фортепиано – 2008. Волгоград, 2008. С. 158–182.
4. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом: учеб. пособие. М.: Планета музыки, 2020. 240 с.
5. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 1: Сонаты № 1–8. М.: Музыка, 2014. 88 с.
6. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 2: Сонаты № 9–15. М.: Музыка, 2015. 80 с.
7. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 3: Сонаты № 16–24. М.: Музыка, 2015. 103 с.
8. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4 вып. Вып. 4: Сонаты № 25–32. М.: Музыка. 80 с.

¹⁹ М.В. Лидский отсылает к работе: Черни К. «О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена» [13, с. 34]

²⁰ Гольденвейзер Александр Борисович (1875–1961), выдающийся русский и советский пианист, композитор, ученый и педагог. С 1906 г. профессор Московской консерватории. [См: 2].

9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 241 с.
10. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1983. 526 с.
11. Смирнова М. Работа над фортепианными сонатами Бетховена (на материале редакции Артура Шнабеля): учеб. пособие для средних и высших музыкальных учебных заведений. СПб.: Композитор, 2011. 180 с.
12. Фомина Е. Михаил Лидский исполнил в Воронеже Бетховена и рассказал, почему бетховенские темы напоминают иероглифы // URL: <https://culturavrn.ru/music/10507> (дата обращения: 10.11.2023).
13. Черни К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / перевод с нем. Д.Е. Зубова. СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. 128 с.
14. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом! М.: Классика-XXI, 1999. 332 с.
15. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music // *The Musical Quarterly*. 1993. Vol. 77. No. 1, pp. 90–131.
16. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music // *The Musical Quarterly*. 1993. Vol. 77. No. 2, pp. 268–342.

Об авторе:

Исхакова Саида Зауровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-9096-3916**, brigadir_narodny@mail.ru

REFERENCES

1. Gershkovich F.M. *O muzyke. Tom 1* [About Music. Volume 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 352 p.
2. Gol'denveyzer A.B. *Tridtsat' dve sonaty Betkhovena. Ispolnitel'skie kommentarii* [Beethoven's Thirty-Two Sonatas. Performer's comments]. Moscow: Muzyka, 1966. 288 p.
3. Gordon G.B. Ispolnitel' i avtorskiy tekst [The Performer and the Author's text]. *Volgograd – fortepiano – 2008* [Volgograd – Piano – 2008]. Volgograd, 2008, pp. 158–182.
4. Liberman E.Ya. *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom: uchebnoe posobie* [Creative Work of a Pianist with an Author's Text: textbook]. Moscow: Planeta muzyki, 2020. 240 p.
5. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 1: Sonaty № 1–8* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 1: Sonatas No. 1–8]. Moscow: Muzyka, 2014. 88 p.
6. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 2: Sonaty № 9–15* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 2: Sonatas No. 9–15]. Moscow: Muzyka, 2015. 80 p.
7. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 3: Sonaty № 16–24* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 3: Sonatas No. 16–24]. Moscow: Muzyka, 2015. 103 p.
8. Liberman E.Ya. *Fortepiannye sonaty Betkhovena. V 4 vypuskakh. Vypusk 4: Sonaty № 25–32* [Beethoven's Piano Sonatas. In 4 issues. Issue 4: Sonatas No. 25–32]. Moscow: Muzyka. 80 p.
9. Neygauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga* [About the Art of Piano Playing. Notes from a teacher]. Moscow: Muzyka, 1988. 241 p.
10. Neygauz G.G. *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditelyam* [Reflections, Memories, Diaries. Selected Articles. Letters to Parents]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 526 p.



11. Smirnova M. *Rabota nad fortepiannymi sonatami Betkhovena (na materiale redaktsii Artura Shnabelya): uchebnoe posobie dlya srednikh i vysshikh muzykal'nykh uchebnykh zavedeniy* [Work on Beethoven's Piano Sonatas (based on the material edited by Arthur Schnabel): a textbook for secondary and higher musical educational institutions]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. 180 p.

12. Fomina E. *Mikhail Lidskiy ispolnil v Voronezhe Betkhovena i rasskazal, pochemu betkhovenskie temy napominayut ieroglify* [Mikhail Lidsky Performed Beethoven in Voronezh and Told Why Beethoven's Themes Resemble Hieroglyphs]. URL: <https://culturavrn.ru/music/10507> (10.11.2023).

13. Cherni K. *O vernom ispolnenii vsekh fortepiannykh sochineniy Betkhovena* [On the Faithful Performance of All Beethoven's Piano Works]. Translated from German by D.E. Zubov. St. Petersburg: Planeta muzyki; Lan', 2011. 128 p.

14. Shnabel' A. *Ty nikogda ne budesh' pianistom!* [You Will Never Be a Pianist!]. Moscow: Klassika-XXI, 1999. 332 p.

15. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*. 1993. Vol. 77. No. 1, pp. 90–131.

16. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*. 1993. Vol. 77. No. 2, pp. 268–342.

About the author:

Saida Z. Iskhakova, PhD (Arts), Associate professor at the Composition Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-9096-3916**, brigadir_narodny@mail.ru

