

**Zherzdyev O. V. Works of Ludwig van Beethoven for plucked-stringed instruments: originals or versions?** Article is devoted to the complex of issues related with the attitude to Beethoven plucked-stringed instruments. On the basis of available data revealed both direct (in the form of products for plucked-stringed instruments) and indirect (implementation features plucked-stringed sound in the genre and texture) features appeal to Beethoven's "image" plucked-stringed instruments (mandolin, guitar). Characterized mandolin works of the composer, comparing them and performing instrumental versions of interpretation. Separately considered a landmark series "33 Variations on a Waltz by Diabelli A." where though piano texture "shine" in a number of variations of the characteristic features of the "guitar" associated with both the "third" layer origins, and with the academic work of the period of the end of the first third XVIII–XIX centuries as the turn of the historical styles – classicism and romanticism.

**Key words:** plucked-stringed instrumentalism, L. van Beethoven and plucked-stringed instruments, mandolin, guitar, "guitar" in Beethoven's piano texture.

УДК 78.071.1 : 786

*Наталья Рябуха*

## **ЗВУКООБРАЗ КАК КОНЦЕПТ В ПОЗДНЕМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА**

*«...Бетховен... этот огромный  
миф звуков в образе человека»  
«Сонатная форма служила вуалью,  
сквозь которую он глядел в царство звуков»  
Р. Вагнер [7, с. 56–57]*

Изучение фортепианного наследия Л. Бетховена уже давно получило широкий научный резонанс как теоретическая проблема в различных аспектах, касающихся анализа и интерпретации классической музыки, истории и теории исполнительства [10; 14; 15; 16; 19; 26]. Разнообразные подходы к вопросам интерпретации фортепианных произведений композитора способствуют решению проблемы адекватности понимания авторского текста, выявлению скрытых художе-

ственно-акустических возможностей инструментального воплощения, от которых зависит исполнительская стилистика и интонирование современного интерпретатора музыки величайшего немецкого гения.

Поскольку позднее фортепианное творчество Л. Бетховена связано с периодом уходящего классицизма и предстоящего романтизма, возникает проблема осмысления противоречия между двумя исполнительскими культурами, имеющими разные концептуальные установки на природу фортепианного звука, и шире – *звукового образа мира*. Однако у Бетховена, как известно, поэтика противоречия подразумевает не только диалектическое единство объективной действительности и внутреннего мира человека, но и внутреннее предчувствие нарождающейся эпохи музыкального романтизма с *новым звукоощущением инструмента (фортепиано)*, а вместе с ним – и звукообразного мышления. Распознать концептуальную идею изменившегося мира звуков и образа человека в позднем фортепианном творчестве Бетховена позволяет категория звукообраз, дающая выход на звуко-музыкальные характеристики художественного сознания эпохи, которые свертываются в смысловые концепты – звукообразы. Они действуют как концепты, отражающие изменившийся духовный и психологический мир человека.

**Цель** данной статьи – выявить инструментальную специфику позднего фортепианного стиля Л. Бетховена в аспекте теории звукообраза как интонационно-образного концепта в композиторском творчестве конца XVIII – первой трети XIX ст. **Объектом** исследования является звукообраз как смысловая модель мира в музыкальном творчестве. **Предмет**, раскрывающий актуальность заявленной темы, составляет инструментально-звуковой идеал в позднем фортепианном творчестве Л. Бетховена.

Звукообраз как когнитивная категория связана с фундаментальными свойствами музыкального мышления и творчества. Как музыкальная универсалия звукообраз объединяет особенности интонационно-образного содержания, структурно-семантические и стилевые характеристики музыкального текста с темброво-акустическими, выразительными возможностями инструмента и техникой звукоизвлечения, направленные на озвучивание смысловой модели мира. На основе этого в музыкальной культуре складываются тембровые архетипы музыкальных инструментов, формирующие определенный инструментальный стиль.

Предложенная концепция объединяет ведущие современные искусствоведческие разработки, в которых звукообраз трактуется в нескольких направлениях: 1) в свете интонационной теории Б. Асафьева и его продолжателей – «*интонационно-образная модель*», «*художественно-интонационный образ*» (А. Сохор) [28]; 2) в контексте психологии музыкального восприятия – «*субъективный звуковой образ*» (Е. Назайкинский) [23], «*аудиальный понятийный образ*» (В. Кульбижеков) [17]; 3) в контексте методологии семантического анализа инструментальной лексики клавирных текстов, разработанной Л. Шаймухаметовой и учеными Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмаилова – «*знаки-образы музыкальных инструментов*» (А. Асфандьярова) [3], «*акустический образ музыкальных инструментов*» (И. Алексеева [2], К.Мореин [22], А. Мингажев [21]); 4) как синестетический феномен (А. Бульчева) [6]; 5) как исполнительская категория – «*звуковой образ инструмента*» (М. Друскин [13], Л. Гаккель [9], А. Малинковская [18], О. Щербатова [32]), «*художественно-акустический образ инструмента*» (А. Тимошенко) [29], «*образ инструмента*» (И. Башарова) [4], «*клавишно-инструментальный образ*» (Н. Смирнова) [27]; 6) «*целостный звуковой портрет*», отражающий модель мира, принятую в той или иной культуре, согласно музыкально-культурологическим исследованиям Дж. Михайлова, Е. Васильченко [8].

В данной статье в качестве базового для разрабатываемой теории принято следующее определение: *звукообраз – это интонационно-образный концепт, формирующийся на почве исторически сложившихся традиций инструментальной культуры, который в конкретном композиторском стиле выявляет связь музыкального творчества с окружающей действительностью – звуковым образом мира.*

Позднее творчество Бетховена (1816–1827) относится к так называемому «третьему стилю» композитора<sup>1</sup>, в котором, сохраняя верность классическим идеалам, проявляются новаторские средства их воплощения, предвосхищающие романтическое мышление. Из фортепианных сочинений к этому периоду относятся пять последних

---

<sup>1</sup> Согласно общепринятой «теории о трех стилях Бетховена» В. Ленца, получившей широкое развитие в трудах музыковедов последующих поколений.

сонат – A-dur op. 101 (1815–1816), B-dur op. 106 (1818–1819), E-dur op. 109 (1820–1821), As-dur op. 110 (1821), c-moll op. 111 (1822), в которых формируется новый тип «лирической камерной сонаты-фантазии» [26, с. 45], «33 вариации на вальс Диабелли» (op. 120, 1823), Багатели (op. 119, 1822; op. 126, 1824). Также черты нового мышления прослеживаются в Девятой симфонии, «Торжественной мессе» и пяти последних квартетах. Бетховенский героический пафос обретает в позднем творчестве философское звучание через движение мысли к самоуглубленности и возвышенности духа.

Поздний Бетховен – это, прежде всего, рождение нового более сложного мироощущения человека переломной эпохи. В художественном мире композитора поздних лет жизни отражается переход от героико-драматического начала к лирическому самосознанию – «рефлексивному мирозерцанию» (Л. Шаповалова) [31], ведущего к пересмотру трактовки сонатной драматургии и формированию нового звукового идеала. Отношение к звуку во многом предвосхищает романтический пианизм, а именно: в расширении динамических оттенков (от *pp* до *ff*), в стремлении к выразительно певучей и, вместе с этим, красочно-колористической трактовке фортепианного звучания. Звуковой образ фортепиано у позднего Бетховена противоречит моцартовскому идеалу – артикуляционно ясному и рельефно-аффектированному интонированию, метроритмически выверенной классицистской стилистике и технике «умеренной игры».

Как композитор-инструменталист Бетховен отчетливо ощущал акустические характеристики каждого инструмента, в особенности фортепиано – его «клавишно-инструментальный образ» (термин Н. Смирновой). Известно, что звукообраз раннего фортепиано в некоторой степени был связан с художественно-акустическими возможностями своих предшественников – клавесина, клавикорда, органа, а также с импровизационной практикой клавирного исполнительства XVI–XVIII ст. Развитие механики венских фортепиано (Штейна, Штрейхера), идущее по пути отказа от клавесинного принципа «нажатия-щипка», направлено на сближение ударного звукоизвлечения со звучанием человеческого голоса, инструментов струнной и духовой групп, а также органом. Однако легкость клавиатуры и меньшая певучесть звука все еще ограничивали выразительные возможности,

чем и обуславливали специфику фактурной организации клавирных текстов. Так, использовались приемы мелодического, ритмического и артикуляционного *орнаментования*, *фактурной* (уплотнение гармонической ткани, увеличение контрапунктических голосов или их разрежение и уменьшение), *тембровой динамики* с элементами техник *диминуирования* (от лат. *diminuire* – сокращать, уменьшать) и *колорирования* (от итал. *color* – краска, окрашивать), а также типизированные *фактурные формулы* (барабанные, «маркизовы» и «альбертиевы» басы). Сила бетховенского внутреннего слуха вызывала необходимость усовершенствования инструмента Штейнером по просьбе самого Бетховена, что привело к разнообразию приемов и средств выразительности, обогативших звуковой облик инструмента. Как считал М. Друскин, «фортепиано вытесняет своих предшественников не потому, что их замысел требовал каких-то коррективов, но потому, что новая исполнительская и творческая практика выдвигала иные требования к инструменту» [12, с. 27].

Бетховен – «создатель широчайших звуковых полотен» (С. Фейнберг) [30, с. 22], который стремился к расширению границ клавирного исполнительства. Если в ранних сонатах еще весьма ощущается влияние гайдновско-моцартовских приемов изложения (использование аккордовых тонов в теме, умеренная громкость и деликатная певучесть звука, все подчинено конструктивности и функциональной логике), то в зрелый и поздний периоды творчества Бетховен «порвал с предшествующей традицией, культивировавшей чистоту и четкость звучания, грацию и тонкость отделки» [11, с. 32]. Пианизм Бетховена, отличавшийся «менее нежной» игрой с несколько грубым тоном [5, с. 80], «широтой и размахом мужественной энергии», извлечением мощного форте с нарастающей силой «могучих потоков и лавин звучностей», олицетворяет образ «виртуоза-творца» [1, с. 125]. Фортепиано обретает значение *оркестрового инструмента* с небывалой звучностью и акустическим великолепием, позволяющим выражать грандиозные замыслы.

Главная стихия для Бетховена – инструментально-тембровая природа мышления, поскольку, как считает Л. Кириллина, инструмент «это то, что расширяет власть человека над природой и преобразовывает мир» [15, с. 174]. Небывалой силой звучности, гранди-

ознностью замысла, обусловленного безграничностью воображения композитора, отличается одна из поздних сонат, которую, согласно отзывам Б. Асафьева и А. Серова, можно считать «симфонией для фортепиано» op. 106 (B-dur, 1818 г.). В ней проявилась вся сила бетховенского духа – сила рук, виртуозность, стержневой темп, решимость на мгновенные динамические, темповые, ритмические переломы. Звукообразная специфика Сонаты op. 106 обусловлена масштабностью симфонического мышления, ведущего к семантической трансформации клавирного текста в quasi-оркестровую партитуру. Так, многоплановость фортепианной фактуры, имитирующей оркестровую звучность, приемы дублирования партий (в терцию, сексту, октаву) и тембровой регистровки, предвосхищает характерный для романтизма прием изложения «в три руки», открытый С. Тальбергом. Как и в более ранних сонатах, здесь присутствуют инструментальные звукообразы струнно-щипковых, духовых, ударных инструментов, которые демонстрируют многообразие вариантного прочтения фортепианного изложения. Среди самых распространенных оркестровых звукообразов можно выделить следующие: «золотой ход валторны» (терция, квинта, секста), сигнальные интонации (квартовые ходы), «ленточное голосоведение» quasi-флейт [21], а также шрихи и способы артикуляционного звукоизвлечения (pizzicato, detache, tremolo), характерные для скрипки и виолончели.

Наряду с акустическими образами в инструментальной лексикографии бетховенского текста присутствуют также «мигрирующие интонационные формулы» (термин Л. Шаймухаметовой), закрепленные в музыкальной практике XVII – XVIII вв. К ним относятся семантические фигуры (лексемы), связанные с интонационной выразительностью речи, пластическими образами движений, звуками природы, военными и охотничьими фанфарами, пастушьими наигрышами, ритмами скачек. Сюжетная образность, выросшая из интонационной лексики инструментального стиля Бетховена, обуславливает художественное единство сонатного цикла, которое предвосхищает эволюцию творческих исканий композиторов-романтиков.

При всей монументальной объемности оркестровых приемов письма с характерной темброво-регистровой инструментовкой фортепианной фактуры Бетховен в поздние годы стремится к проник-

новению песенности (пения на фортепиано) и лиризма, к пространственности звучания с довольно частым использованием педали, гибкости ритмики, которую необходимо чувствовать. Ослабленный слух композитора вынуждал все больше опираться на внутреннее ощущение, фантазию, «воображаемый звук фортепиано» [25, с. 71]. Так, в Сонате op. 110 (As-dur, 1821 г.) пространственными эффектами (широким объемом звукового диапазона, смешиванием при помощи педали отдельных регистров, усилением рельефности элементов фактуры), переливами вьющихся арпеджио, журчащим фоном, окрашенным тональными и тембровыми красками передается образ бескрайних ландшафтов горной местности, ущелий и долин, по которым когда-то бродил Бетховен. Звуковой образ природы передается скорее не изобразительными приемами, а через психологию переживания. Именно в «храме природы» композитор ощущал успокоение и умиротворение, «внутреннее эхо истинной радости» [5, с. 117], которое выразилось в песенной природе тематизма, лирико-созерцательном тоне высказывания.

Богатство инструментального воплощения выразилось также и в семантике образов движений. В связи с установлением закономерностей восприятия, ассоциирования и звукового воплощения *в структурно-семантическом инварианте сонатного цикла* образы движения ассоциировались уже не с жанрово-танцевальной или мимической выразительностью интонационного «жеста» (т. е. с аффектами), а с характером становления музыкальной мысли. По мнению Л. Кириллиной, у Бетховена в темповых обозначениях закодировано «главенствующее чувство», которое открывает путь к содержанию [15, с. 120]. Так, в Сонате op. 106 (B-dur, 1818) воплощены четыре основных образа движения: энергетически активное *allegro*; прихотливое *скерцо*; страстно-сдержанное *adagio*; импровизационное *largo* с последующим фугированным *allegro risoluto*. Образ движения трактуется у Бетховена не просто как интонационно-звуковое воплощение абстрактного движения, а как логико-функциональное, организующее начало развития музыкальной мысли, носитель звукообразных ассоциаций. Поэтому звукообразы движений являлись неизменным свойством музыкальной сущности бетховенского мышления и характерны для музыкальной традиции эпохи.

Философско-религиозная настроенность на завершающем жизненном этапе с печатью отвлеченности к окружающим событиям, а также необходимость композитора жить внутренней слуховой памятью и воображением порождают *поворот художественного сознания* в сторону созерцательности, ретроспективности. Очень точно отразил в своем высказывании С. Фейнберг особенность звукообразного мышления позднего Бетховена: «Ощупь заменяла ему слух. Его пальцы были не только зрячими – они слышали. Эта музыка была обращена к внутреннему слуху. Звуковые образы горели высоким, ярким пламенем в акустическом мраке его внутренней мастерской» [30, с. 32]. Э. Т. Гофман, как и Р. Вагнер, видя в Бетховенском прозрении последних лет жизни стремление к внутреннему мирозерцанию, называл его «духовидцем». Изменившийся образ сознания в мышлении позднего Бетховена преломляется в *духовно-чувственной образности*, пронизанной полнотой единства одухотворенной энергии лирического чувства и философско-созерцательной глубины мысли.

На примере Сонаты op. 111 исследователи усматривают своеобразную программу, связанную с претворением темы смерти с последующим состоянием самопогружения, духовного преображения и восхождения к величайшей тайне бытия. Так, **I часть** (Maestoso. Allegro con brio ed appassionato) – «монолог, обращенный к самому себе», в котором логика сонатной структуры соответствует двум образным сферам: сопротивлению и покорности, по выражению Э. Эррио [33, с. 268].

В небольшой интродукции, напоминающей вступление к «Патетической сонате», сопоставление двух сфер выражено через темы-образы: *тема-возглас*, которая пронизана нисходящими трагическими интонациями в духе баховских фантазий, переходящими в вихреобразный порыв, и *тема забвения*, типичная для позднего Бетховена и оттеняющая своей ритмической остигатностью, устойчивостью гармонической вертикали. Из бездны крещендирующих трелей в басу, создающих ощущение надвигающейся трагической развязки, в сферу философско-драматического монолога врзается тема главной партии. Её действенная энергия и ритмическая упругость, соответствующая бетховенской логике сонатного мышления, обогащается полифоническим (фугированным) развитием и романтическим

принципом мелодизированных пассажей, опевающих тематическое ядро. Лаконичная побочная партия «разрезает» драматический тонус нисходящими интонациями мольбы и обращает образ забвения в сконцентрированный романтический порыв с мечтательным отголоском (*Adagio*) в высоком регистре. После краткой эмоциональной передышки, как предварительный вывод, на фоне гармонии уменьшенного септаккорда громогласно вступает заключительная партия, в основе которой лежит первоначальный мотив главной партии, возвращающий энергетический импульс первоначального образа.

В первых тактах разработки сконцентрировано синтезируются элементы главной и заключительной партий, которые обобщает фугато. Тема фугато, напоминающая мотив креста в духе баховских традиций, и элементы заключительной партии вступают в полифоническое взаимодействие. «Мышление фугой» у позднего Бетховена создает ощущение преодоления духом материи, его крепость и внутреннюю силу. Динамика разработки рассчитана так, чтобы создать эффект приближения рокового момента – от *sempre piano* до *fortissimo* к началу репризы.

Звучание главной партии в репризе (с-moll) усиливается за счет октавных удвоений, а общий тонус достигает наивысшей точки напряжения благодаря концентрации в высоком регистре. Интенсивность развития постепенно рассеивается в череде проведений побочной партии (C-dur), в которой романтический облик самоотрицается и трансформируется в образ предсмертной агонии благодаря нарастающей динамике восходящих секвенций. Кульминацию в заключительной партии (с-moll) завершают резко акцентированный восходящий пассаж и иссякающее аккордовое остинато, символизирующее постепенную остановку пульсации.

Особое драматургическое значение имеет «кода-реквием» [19, с. 53]. Хоральный склад, мерная поступь восходящего мелодического рисунка олицетворяют резкую смену образа существования героя – вознесение души умершего. Троекратное повторение мажорного секстаккорда в последних тактах на фоне низких «вибрирующих» арпеджио напоминает баховский принцип завершения минорных прелюдий одноименным мажором. После трагической развязки сонатного *allegro* в коде предвосхищается образное содержание последующего финала.

**II часть Arietta** (Adagio molto, semplice cantabile) – высочайший образец духовной лирики позднего Бетховена. Тему ариетты – *звукообраз души* – В. Маргулис точно ассоциирует с «музыкальным воплощением души, освободившейся от своей земной оболочки» [19, с. 53]. При этом избранная Бетховеном вариационная форма позволяет варьировано изобразить движение души к очищению от всего чувственного, земного и вознесению в вечность, где царит покой и гармония.

Первоначально звукообраз души звучит на фоне сдержанного движения хоральной фактуры в широком расположении. Форма выдержана в виде классического двухчастного периода. Тем самым Бетховен как религиозный человек приводит в соответствие принципы классического мышления с барочной стилистикой. Первые три вариации соответствуют принципам развития строгой классической формы, которая обогащается фактурными, мелодико-интонационными и метроритмическими видоизменениями. Однако уже с первой вариации тема сразу утрачивает хоральность, а отсутствию гармонического движения говорит о надвременном характере энергии. Сравнение вариантов главной темы в последующих вариациях явно обнаруживает близость к шумановской многомерной фактуре с полифонической проработкой ажурных аккордовых фигураций (1 вариация), и к шубертовской хрупкости и прозрачности мелодического рисунка (2 вариация), и к шопеновским мелодизированным пассажам с колористической красочностью гармонии, излучающей таинственное сияние. Вследствие поступательного дробления метроритмической структуры в первых трех вариациях (от 9/16 и 6/16 к 12/32) становится все заметнее укрупнение ритмической пульсации, которое приводит к обратному эффекту – «ритмической замедленности» движения [16, с. 320], символизируя протяженность между земной и Божественной реальностью.

В 4-й вариации звукообраз души, утрачивая индивидуальные признаки, «тонет» в глубинном пространстве нижнего регистра, озвучивающем таинственную бездну тьмы. Тремолирующий шелест остигатной фигуры в басу на *pp*, аккордовые вкрапления с последующими мелодизированными пассажами (*leggiermente*) и переходом изложения фактуры в верхний регистр развивают *идею восхождения души от мрака к божественному свету*. Создаваемый Бетховеном звукообраз

*вечно замедленного течения времени* относится к «тайноводительственной» т. е. «ведущий к тайне» сфере «мистагогической гармонии» (термин В. Медушевского [20, с. 42]). Таких примеров в истории музыки немало (например, у Н. Метнера), однако воплощение тайны мира у Бетховена во многом превосходит современное творчество (например, медитативную лирику Д. Шостаковича, А. Шнитке, В. Сильвестрова). Дальнейшим прорывом в другую реальность знаменуется импровизационным эпизодом (каденцией), в котором блуждающие интонации «темы души» (В. Маргулис) сопровождаются таинственным светоносным звучанием остигатной трели в высоком регистре. В заключительной вариации «звучащий свет» темы души озаряется восходящими мотивами и трелями в запредельно высоком регистре на фоне «истаивающих» фигураций.

Внутренний конфликт как процесс становления и самораскрытия драматизма встречи двух миров – человеческого и Божественного, ярко воплощается в поздних фортепианных сонатах, особенно в оп. 111. Поэтому Бетховен к концу жизни все чаще прибегал к использованию неклассических сонатных форм, в которых fuga становится выражением особого состояния духа, настроенного на высоту. В Сонате оп. 111 он избирает двухчастный цикл, обе части которого трактованы не в духе антиномий – противоречия жизни и смерти, а как духовное рождение бессмертной души в Вечности. Как справедливо указывает В. Маргулис, концепция этой сонаты созвучна христианскому пониманию жизни души между смертью и её новым рождением [19, с. 68]. Поэтому идея угасания, вознесения и очищения от жизненных впечатлений и опыта, вплоть до полного забвения, которой пронизана вся драматургия сонаты, ассоциируется с бетховенским «духовидением», устремлением к «*потустороннему звучащему свету*» (Н. Найко) [24], возносящемуся над временным бытием.

**Выводы.** Бетховен относится к художникам, способным возноситься над временем, слышать и выражать *внутреннее звучание мира* во всем многообразии форм и красок жизненной энергии. Ценой огромных усилий, ему удалось сконцентрировать интонационно-смысловое богатство, достичь глубины и цельности фортепианного звучания. Бетховен, как и многие выдающиеся композиторы (такие как В. Моцарт, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Римский-Корсаков

и др.), обладая «даром эйдетического слухового воображения» (выражение Е. Назайкинского), исходил из онтологического понимания фортепианного звука как «звучащего смысла». В музыкальном звуке как звучащем эйдосе раскрывается *видимый и слышимый бетховенский мир*. Это выражение *внутреннего Логоса сознания* – как «Слово Молчания» (ассоциация с Ариеттой из 32 сонаты). Благодаря этому *способу звукового восприятия мира* происходит встреча внутреннего с внешним, звучащего с незвучащим, этоса (звука) и логоса (смысла).

Логика мысли и сила духа Бетховена определила изменение инструментально-звукового идеала, оформившегося в поздних творениях. При этом освоение новых горизонтов звуковой эстетики фортепиано связано с богатством и многомерностью интонационной драматургии, преобладанием философско-ораторского пафоса и лирико-психологической созерцательности над принципами драмы. Бетховенская инструментальная лексика обусловлена трактовкой фортепиано как оркестрового и темброво-колористического инструмента. В связи с тяготением в поздние годы к *монодраматургической концепции сонатного цикла* с характерными принципами моноличности (высказыванием от «первого лица»), вариантно-вариационного и фугированного развития, обнаруживают себя черты импровизационного искусства (инструментального речитатива в духе баховских фантазий), сочетающиеся с романтической «интонационной аурой» песенных тем и «пастельными» звучаниями, воплощающими едва уловимые оттенки настроения.

Темброво-колористическая трактовка фортепианного звука однозначно вызывает параллели с романтическим звуковым идеалом. При этом освоение выразительных средств совершенствующегося инструмента в творчестве Бетховена способствовало расширению выразительных возможностей фортепиано, звукообраз которого в поздние годы жизни композитора стал выражением голоса автора в романтической картине мира.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства [Текст] : в 3-х ч. Ч. 1 и 2 / А. Алексеев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.

2. Алексеева И. Роль инструментальной лексики в формировании текста барокко [Текст] / И. Алексеева // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — № 1 (10). — С. 93–97.
3. Асфандьярова А. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна [Текст] / А. Асфандьярова // Проблемы музыкальной науки. — 2007. — № 1 (1). — С. 100–114.
4. Башарова И. Образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной [Текст] / И. Башарова // Вестник Башкирского университета. — Уфа, 2008. — № 3. — С. 595–598;
5. Бродски Ф. Если бы Бетховен вел дневник [Текст] ; пер. М. Погани-Берталан / Ф. Бродски. — Будапешт : Изд-во Корвина, 1966. — 275 с.
6. Булычева А. Звуковые образы готики [Текст] / А. Булычева. — М. : Квадратон, 2011. — 160 с.
7. Вагнер Р. Бетховен [Текст] / Р. Вагнер ; пер. и пред. В. Коломийцова. — М.—СПб. : Изд. С. и Н. Кусевицких, Рос. муз. изд-во, 1911. — 145 с.
8. Васильченко Е. Звук в системе культуры мировых цивилизаций [Текст] / Е. Васильченко. — М. : РУДН, 2013. — 234 с.
9. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века [Текст] : очерки / Л. Гаккель. — М. : Сов. композитор, 1976. — 296 с.
10. Гольденвейзер А. Тридцать две сонаты Бетховена [Текст] : исполнительские комментарии / А. Гольденвейзер ; сост., ред, автор ст. Д. Благой. — М. : Музыка, 1966. — 288 с.
11. Друскин М. Зарубежная музыка первой половины XIX века [Текст] / М. Друскин. — М. : Сов. композитор, 1967. — 108 с.
12. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков [Текст] / М. Друскин. — Л. : Гос. муз. изд-во, 1960. — 282 с.
13. Друскин М. Новая фортепианная музыка [Текст] / М. Друскин. — Л. : Тритон, 1928. — 112 с.
14. Єрмакова Г. Пізні фортепіанні сонати Бетховена: Принцип втілення конфлікту [Текст] / Г. Єрмакова. — К. : Муз. Україна, 1973. — 48 с.
15. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Часть I : Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. — 189 с.

16. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена [Текст] / Ю. Кремлев. — Изд. 2-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 334 с.
17. Кульбижеков В. Рациональные основания музыкального творчества: Механизмы мысленного эксперимента в классической западноевропейской музыке Нового времени [Текст] / В. Кульбижеков. — М. : ЛИБРОКОМ, 2013, — 200 с.
18. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования [Текст] : учеб. пособ. / А. Малинковская. — М. : ВЛАДОС, 2005. — 381 с.
19. Маргулис В. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена [Текст] / В. Маргулис. — М. : Музыка, 1991. — 79 с.
20. Медушевский В. Интонационная форма музыки [Текст] : исследование / В. Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.
21. Мингажев А. Признаки quasi-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена [Текст] / А. Мингажев // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — № 2 (9). — С. 171–174.
22. Мореин К. Лексикография акустических образов музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти [Текст] / К. Мореин // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — № 2 (9). — С. 165–170.
23. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
24. Найко Н. Звучащий свет мистагогической гармонии [Электронный ресурс] / Н. Найко. — Режим доступа : <http://2011/gnesinstudy.ru/aploads/naiko2k11.pdf>.
25. Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена [Текст] / Г. Нейгауз // Сов. музыка. — 1963. — № 4. — С. 67–72.
26. Николаева Н. Бетховен и романтизм [Текст] / Н. Николаева // Советская музыка. — 1960. — № 12. — С. 44–56.
27. Смирнова Н. Клавишно-инструментальные образы Моцарта [Электронный ресурс] / Н. Смирнова. — Режим доступа : [http://21israel-music.com/Mozart\\_Klavier.htm](http://21israel-music.com/Mozart_Klavier.htm).
28. Сохор А. Музыка [Текст] / А. Сохор // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. ; гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — Стб. 731.
29. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, ком-

позиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – Муз. искусство / А. Тимошенко. — СПб., 2004. — 254 с.

30. Фейнберг С. Бетховен, Соната ор. 106 (исполнительский комментарий) [Текст] / С. Фейнберг // Вопросы фортепианного исполнительства : сб. ст. — М. : Гос. муз. изд-во, 1968. — Вып. 2. — С. 22–58.

31. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова : моногр. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

32. Щербатова О. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – Муз. искусство / О. Щербатова ; Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2012. — 23 с.

33. Эррио Э. Жизнь Бетховена [Текст] ; перев. с фр. Г. Эдельмана / Э. Эррио. — М. : Музыка, 1968. — 360 с.

**Рябуха Н. А. Звукообраз как концепт в позднем фортепианном творчестве Л. Бетховена.** Анализируется позднее фортепианное творчество Л. Бетховена как воплощение индивидуально-стилевой и инструментально-звуковой специфики интонируемого мироощущения начала XIX в. Раскрывается звукообраз фортепиано как интонационно-образный концепт, объединяющий исторически сложившиеся традиции инструментальной культуры со звуковым идеалом, отражающим изменившийся духовный и психологический мир композитора в поздний период творчества. На основе предложенной концепции инструментального звукообраза, обобщаются стилиевые характеристики музыкального текста с темброво-акустическими, выразительными возможностями инструмента и особенностями звукоизвлечения, направленными на озвучивание смысловой модели мира.

**Ключевые слова:** звукообраз, звуковой образ мира, семантика звука, фортепиано, композиторское мышление.

**Рябуха Н. О. Звукообраз як концепт у пізній фортепіанній творчості Л. Бетховена.** Аналізується пізня фортепіанна творчість Л. Бетховена як втілення індивідуально-стильової та інструментально-звукової специфіки інтонованого світовідчуження на початку XIX ст. Розкривається звукообраз фортепіано як інтонаційно-образний концепт, що поєднує історичні тради-

ції інструментальної культури із звуковим ідеалом, який відобразив змінний духовний і психологічний світ композитора у пізній період творчості. На основі запропонованої концепції інструментального звукообразу, узагальнюються стильові характеристики музичного тексту з темброво-акустичними, виразними можливостями інструменту й особливостями звуковидобування, спрямованими на озвучення смислової моделі світу.

**Ключові слова:** звукообраз, звуковий образ світу семантика звуку, фортепіано, композиторське мислення.

**Ryabukha N. A. Sound-images as a concept in the later piano works by L. Beethoven.** Analyzed later piano works of L. Beethoven as the embodiment of individual style and instrumental sound specifics intoned attitude beginning of the nineteenth century. Piano sound-images is disclosed as tonally-shaped concept that combines historical traditions instrumental culture with sound ideal in the later works of Beethoven, reflecting the changed spiritual and psychological world of the composer. Based on the proposed concept of instrumental sound images, summarizes the characteristics of the musical style text-acoustic timbre, expressive possibilities of sound production tools and features aimed at scoring a semantic model of the world.

**Key words:** sound-images, sound image of the world, the semantics of sound, fortepiano, composers thinking.

УДК 787.1 : 786.2 : 78.071.2

*Ольга Сидоренко*

## **КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА Л. БЕТХОВЕНА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОЧТЕНИЯХ**

*Я горячо люблю камерное музицирование.  
Оно дает большую радость не только слушателям,  
но прежде всего самим участникам.*

(Л. Ойстрах)

Исследованию исполнительских стилей и самому понятию «музыкальный стиль» посвящено к настоящему времени немало работ, среди которых труды М. Михайлова [12], О. Катрич [6], К. Мартинсена [10], [11], М. Лобановой [9] и других. Однако определение ис-