

УДК 78.082.2:781.6

*И. А. Дурнева*

## **Поздние фортепианные сонаты Л. Бетховена: к вопросу о постижении и исполнительском воплощении идейно-художественных концепций и основных параметров стиля**

*Статья посвящена позднему периоду фортепианного творчества Л. Бетховена с характерными для него образами и средствами композиторского письма. Исследуя основные параметры стиля, автор соединяет аналитический подход с исполнительскими задачами, предлагая средства воплощения идейно-художественных концепций поздних фортепианных сонат.*

**Ключевые слова:** Бетховен; поздний период творчества; соната; исполнитель; звучание.

Для современных пианистов Бетховен остается таким же значимым, горячо любимым и часто исполняемым композитором, как 50, 100 и 200 лет назад. Актуальность его произведений и их научно-теоретического осмысления с годами не угасает, а лишь возрастает, что не удивительно: вечный бетховенский тезис «Человек и Судьба», драматизм жизненных коллизий, выраженный в звуках и заключенный в формах его сонат, симфоний, квартетов, находит неизменный отклик в сердцах людей, независимо от эпохи, в которой они живут. Если же говорить об исполнительских задачах, которые ставит перед музыкантом всякое творение Бетховена, то это — чрезвычайно высокая планка для каждого исполнителя, в момент звукового воплощения произведения соединяющего правильно про-

читанную в нотах идею композитора и собственный талант.

Настоящая работа посвящена значительной части бетховенского наследия — его поздним фортепианным сонатам. Объектом исследования являются сонаты № 27, № 28, № 31, № 32. Научная проблематика статьи связана с определением некоторых аспектов стиля поздних сонат Бетховена и выявлением связи их интеллектуальной составляющей с практическими исполнительскими задачами. Новизна данной темы заключается именно в соединении теоретического подхода (в целом, вполне традиционного в отношении изучения наследия Бетховена) с исполнительскими и, отчасти, интерпретаторскими задачами.

Учитывая необъятность обозначенной темы, в рамках данной статьи воз-

можно остановиться лишь на общем анализе концептуальных изменений, произошедших в поздних фортепианных произведениях композитора, которые неизбежно повлияли и на средства их выражающие. Безусловно, все эти изменения должны найти отражение и в исполнительском процессе. Именно поэтому обозначенная в статье проблема, столь неисчерпаемая и всегда актуальная для педагога-пианиста, включает как историко-теоретический, так и практический (то есть исполнительский) аспекты.

Значительная часть посвященной Бетховену литературы касается вопросов проблематики его творчества, художественных концепций, стиля, жанра, претворения принципов симфонизма в композиторском наследии. В целом, исследователями не раз поднималась проблема стиливого своеобразия поздних сонат Бетховена: ценные наблюдения содержатся в работах А. Кудряшова («Поздний стиль Бетховена и содержательные особенности его последних фортепианных сонат»), И. Лаврентьевой («Поздние сонаты Бетховена»), А. Михайлова («Поздние сонаты Бетховена»), Г. Ермаковой («К вопросу о конфликте в фортепианных сонатах Бетховена»), О. Холодной («О значении позднего творчества Бетховена в формировании музыканта»). Но лишь в статьях Г. Нейгауза — «О последних сонатах Бетховена» и «О работе над 28 сонатой Бетховена» — обозначаются проблемы, касающиеся самого процесса исполнения поздних сонат. Они помогают исполнителю идти нелегкой стезей тщательного отбора технических средств, формирования правильных интеллектуальных представлений о форме и содержании поздних сонат, поиска глубинных связей между различными явлениями, которые, в результате, позволяют найти самый достоверный и короткий путь от нотного текста к сердцу слушателя.

Цель настоящей статьи — показать основные исполнительские задачи и предложить пути их решения в поздних сонатах Бетховена, образцах зрелого

стиля композитора — в связи с характерным для них образным миром, стиливым своеобразием и оригинальным музыкальным языком.

В исследовательском поле основного вопроса, заявленного в теме статьи, присутствует множество проблем: о степени познаваемости произведения исполнителем, о формировании представлений об идейно-художественной концепции сочинения и способах ее реализации, о проникновении в глубины композиторского замысла и постижении особенностей стиля, наконец, о национальной выраженности исполнительской интерпретации [9]. До какой степени познаваемо произведение, будь то ранняя или поздняя соната Бетховена или любого другого композитора прошлых эпох? Дело в том, что исполнитель может лишь догадываться о целостном замысле композитора, расшифровывая язык его нотных знаков, семантику музыкальных формул, но никогда его сознание не будет абсолютно адекватным сознанию автора. Творец избирает свои средства выражения, написания, а исполнитель — средства воплощения, исполнения. Таким образом, только интеллектуальная деятельность исполнителя может обеспечить ему должную глубину понимания.

Каковы же «инструменты» постижения композиторского замысла? Здесь нам предстоит ответить на три вопроса:

1. Вопрос методологического характера: *как постичь?*

2. Вопрос, определяющий границы информационного поля: *что постичь?* (В данном случае стиль позднего Бетховена).

3. Вопрос практический: *как выразить постигнутое?*

Касательно первого вопроса отметим, что каждый исполнитель волен находить свои собственные средства постижения музыкального материала, однако при этом он обязан использовать аналитический подход — иначе рискует уйти в своих творческих исканиях от стилистической правильности, «грамотности» прочтения авторского текста.

Для исполнителей существенным подспорьем в этом вопросе становятся теоретические концепции и исследования музыковедов, предлагающие большое разнообразие методов, из которых каждый музыкант может выбрать наиболее подходящие именно ему. В современной музыковедческой литературе вопросы содержания музыки и ее постижения — передовая область исследований. Свои концепции предлагают В. Холопова, М. Арановский, М. Бонфельд, а В. Москаленко даже разрабатывает подробный алгоритм «поиска» и расшифровки композиторских идей («композиционных» и «семантических») [6].

Прежде чем мы рассмотрим интересующий нас второй вопрос, заметим, что по нему также опубликован ряд исследований, касающихся особенностей практической работы пианиста, направленной на достижения конкретных исполнительских задач. Назовем наиболее значимые, на наш взгляд: М. Кремлев «Фортепианные сонаты Бетховена» [4], Г. Нейгауз «О последних сонатах Бетховена» [7].

Третий вопрос, касающийся способности исполнителя выразить постигнутое, подразумевает умение музыканта охватить форму сочинения в целом, а также увидеть глубину образно-драматургических, интонационно-тематических, ритмических и фактурных процессов, организованных в целостную художественную систему. Именно этот вопрос наиболее актуален для пианиста-педагога, но наименее освещен в исследовательской литературе. Пианист, играющий сонату Бетховена, должен видеть в ней диалектическое единство частей и целого. Соната — это грандиозная звуковая фреска, все фрагменты которой существуют одновременно в нотном тексте и разворачиваются в каждой единице звучащего времени. Переходя от звучащего к прозвучавшему и словно бы «наматываясь на ленту» нашей памяти, части сонаты образуют целостную звуковую картину.

Нам представляется следующая модель «жизни» произведения: запи-

санное с помощью нотных знаков оно является отражением звучащей в представлении композитора абсолютной музыкальной идеи и является ее знаковым выражением. В этом случае нотная запись, условно говоря, вторична по отношению к авторскому замыслу, но она же стремится (и способна) сохранить все его основные параметры. Исполнение — это следующая фаза бытия произведения, подразумевающая преломление идеи композитора, прорастание ее в чужом сознании, подготовленном и адекватном ее восприятию.

Произведения Бетховена, относящиеся к позднему периоду творчества, достигают таких высот духа, что подходят к высшим границам философии искусства, оставляя далеко позади наше понимание и восприятие. Они становятся почти «божественными», а значит до конца непознаваемыми и неразгаданными. Но, подобно высшему разуму, они с любовью «смотрят» на нас со своих высот, обращены к нам — исполнителям, слушателям, интерпретаторам... А значит, мы можем прикасаться к ним нашей мыслью, чувствами, а кому это дано в профессиональном плане — и пальцами, руками пианиста, притрагивающегося к клавишам рояля. Тайны творчества неисповедимы и противятся разгадке. Мы можем лишь предлагать наше видение тех или иных процессов и путей, которыми шел гений Бетховена.

Обозначим некоторые, на наш взгляд, важнейшие параметры позднего бетховенского стиля. Рассматривая это в своем роде уникальное явление, мы формируем информационную составляющую процесса работы исполнителя. Изменения, происходящие в стиле Бетховена, имеют как объективные, так и субъективные предпосылки. Это перемены, произошедшие в сознании композитора и повлекшие за собой изменение концепционных условий достижения идеала, а также непрерывно меняющийся мир вокруг него.

Стиль позднего Бетховена, вышедший из венского классицизма, «перерос» классическую эстетику. В нем пе-

реплелись самые различные тенденции. С одной стороны, очевидна преемственная связь с Бахом и ранним венским классицизмом. В своих поисках Бетховен не разрывает традиции, восходящие к выдающимся художникам прошлого, переосмысливая по-новому их достижения. С другой стороны, многие его черты предвосхищают композиторов-романтиков и даже импрессионистов. Бетховен использует такие принципы развития и такие формы, которые станут закономерными для композиторов-романтиков (тенденция к слиянию цикла в одночастность, зарождение монотематичности, использование вариационного принципа развития, сюжетность последних циклов, предвосхищающая программность романтиков). Причина этого состоит в том, что объектом творчества Бетховена становятся внутренний мир человека, глубины и высоты человеческой души. Г. Ермакова указывает на связь такого пристального внимания к внутреннему миру человека с изменениями драматургических принципов: протяженные состояния, возрастание лирического начала, использование вариационных и полифонических форм. «Развитость и процессуальность природы состояний для их воплощения требуют чрезмерно больших для одной части масштабов формы (музыкальное время воплощения становится аналогом реального времени переживания)» [3, с. 18]. Драматические образы приобрели лирико-психологические черты, смягчились (I ч. сонаты Op. 90), некоторые лирические эпизоды уже предвосхищают Шумана (Г. П. сонаты № 30). При всем единстве позднего бетховенского стиля, он представляет собой сложный сплав: например, в одних темах сосуществуют черты, отсылающие к Моцарту и Шуберту одновременно (III ч. сонаты Op. 109, Г. П. I ч. сонаты Op. 110).

Касаясь вопроса романтизма, как одной из черт мышления позднего Бетховена, Г. Ермакова отмечает диалектическую противоположность установок Бетховена собственно романтическим: «Характернейшим признаком роман-

тических концепций является констатация недостижимости идеала. Бетховен же, напротив, утверждает именно достижимость идеала в любых, даже самых трагических концепционных условиях» [3, с. 29]. Превозмогая страдания, выходя из границ собственного «я», он ощущает себя частью всеобщего, частью бесконечной жизни и в этом находит полное разрешение конфликта и достижение идеала (финалы 30, 31, 32 сонат). Именно это преодоление мучительных противоречий всего прежнего пути и есть приятие жизни как таковой, соединение с миром.

Поздние сонаты создавались в годы реакции, которая наступила после Венского конгресса. Потрясения, произошедшие в стране, наслонились на внутреннюю трагедию Бетховена, тяжело переносившего глухоту и чувство одиночества. Гражданственные идеи по-прежнему остаются ведущими в его творчестве, о чем свидетельствуют «разговорные тетради» и произведения того времени. Но героизм его носит уже отпечаток прожитых лет: на смену звонкой победоносности приходит мудрость, умеющая обобщать. Это — новое в стиле Бетховена. Р. Роллан различает следующие вехи, «отмечающие три главные эпохи в его творчестве — ясное утро молодого гения, соперничающего с художниками, блеск которых не затмил его юности; полдень торжествующей зрелости, когда он во всей полноте владеет симфонической мощью; сумерки жизни: он сосредотачивается и размышляет, обогащенный опытом, победами и даже поражениями; их терпким благоуханным медом насыщает он свои мечты...» [8, с. 4].

Изменения в стиле Бетховена — это эволюционный процесс, который происходит в течение многих лет. Так, на смену монументальной «Аппассионате» приходит камерность форм, сокращается количество частей, их масштаб (двухчастные 22-я, 24-я, 27-я, 32-я сонаты). Возникают новые образы и средства их воплощения, отраженные в типе драматургии, использовании соответ-

ствующих приемов развития, форм и способов фактурной реализации. Именно в последний период Бетховен снижал столько незаслуженных упреков в «неблагозвучности» и «крайностях» в звучании, однако на тот момент своими достижениями он уже завоевал право высказываться так, как считал нужным, право «открывать в музыке новые царства» (Р. Роллан).

Обратим внимание на центральную идею бетховенского творчества — идею «двух принципов», о которой имеется запись в разговорных тетрадах Бетховена — один из них композитор называл «молящим», а другой — «противящимся» (например, вступление I ч. 8 сонаты). Этот важный бетховенский принцип проявляет себя вплоть до сонаты № 32, как на уровне мотивного синтаксиса, так и больших отрезков формы (соната № 27 — первая тема, соната № 31 — первая и вторая части). С подачи самого композитора этот принцип принято называть «Человек и Судьба». Но с годами герой Бетховена изменился. Победа над страданием и тьмой дается уже не через утверждение жизнерадостного, героического начала, а через движение духа и мысли. В связи с этим, меняется содержательная сторона поздних сонат. Прежде всего, следует отметить возросшую роль философского начала и тонкую психологичность в передаче различных состояний. Это проявляется даже в естественном для человека их чередовании. «Может быть, ни у кого из великих композиторов, — считает Г. Нейгауз, — не чувствуется с такой силой и ясностью, что совершенство и логика формы обусловлены совершенством <...> правдой психических процессов, лежащих в основе произведения ...» [7, с. 6–7]. Две ипостаси — Человек действующий и Человек созерцающий — это своеобразное преломление бетховенских «двух принципов», в основе которых лежит идея греческого стоицизма и христианской благодати. Это подтверждают слова Бетховена, записанные в Шестой разговорной тетради в январе 1820 года: «Моя твердость и

непоколебимость будут замечены. Со-крат и Иисус служили мне образцами» [1, с. 386].

Постижение «двух принципов» Бетховена должно внести большую точность в представления исполнителя о сложной интонационной логике бетховенского мышления. Несмотря на сложность драматических коллизий при сочетании «двух принципов» и процессуальность их взаимодействия, музыка воплощает и подтверждает известное высказывание Д. Дидро, относящееся к театральной драматургии, но вполне правомерное и в приложении к музыкальным процессам: «Прекрасно лишь единое, и первое событие определяет окраску всего произведения» [2, с. 385]. Поэтому объясним тот факт, что музыкальный слух настраивается на внутреннее видение реально еще не созданного произведения. Вот что писал об этом сам Бетховен: «Так как сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всем его объеме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде» [1, с. 315]. Так, с первых тактов произведения эмблемно звучат интонационные «зерна», определяющие дальнейшие пути его развития: в сонатах № 5, № 8, № 27, симфонии № 5. Эта поляризация была остро видна также в раннем и среднем периоде творчества: она определяет бетховенские образы, создавая напряжение, подобное напряжению растянутой пружины, или напряжению сочетания черного и белого цветов, между которыми лежит незаполненное пространство.

Если говорить о переломе, произошедшем в стиле Бетховена, то соната № 27, в некоторой степени является «пограничной». Здесь, в очередной раз, мы сталкиваемся с идеей «двух принципов», восходящей к диалектическому закону единства и борьбы противоположностей (который активно претворялся в музыкальной драматургии еще со времен Моцарта — соната *c-moll*, фантазия *c-moll*). Такова чуткость твор-



цов к вездесущему принципу диалектического устройства мира, видение в любом явлении его обратной стороны. Как часто приходится слышать грубо упрощенное исполнение таких тем! Внутренний контраст не раскрывается в простом динамическом сопоставлении *f—p*, в этом очевидно скрыто нечто большее. Хочется вспомнить знаменитый рассказ Я. Зака, игравшего в молодые годы одну из поздних сонат Бетховена Г. Нейгаузу. Вместо замечаний он услышал: «Вы не читали Канта?!». С какими вершинами человеческой мысли соприкасается эта музыка в своем содержании! Поляризация доходит здесь до крайности выражения. Это определяет драматургию I части сонаты № 27. II же часть бесконфликтна. Это — прообраз созерцательности и слияния с миром, свойственных поздним сонатам: простой напев, пейзажность «журчащих» шестнадцатых в побочной партии и тихий гимн природе в заключительной. Те же образы будут развиваться на других стилевых «витках спирали» в сонатах № 28, № 29, № 30, № 31, № 32.

Композиционно соната № 27 с ее драматизмом в I части и созерцательностью во II части кажется «младшей сестрой» сонаты № 32, также двухчастной. Полифония, с её законами, ее отстраненностью от чувственного восприятия, пока себя не проявляет: многоголосие здесь — хоровое, единодушное и в ритме, и в интонации словословия. Эмоциональные ощущения исполнителя в данной музыке должны быть сродни ощущениям человека, пережившего взлеты и падения, страх и боль, слабость и протест.

Феномен позднего Бетховена — это парадоксальность его стиля, когда возможны неожиданные повороты привычных элементов, их необычное сочетание между собой и с элементами, ранее не существовавшими в этих пределах. Такова, например, I часть сонаты № 28, Op. 101, которая, по словам А. Кудряшова, представляет собой сочетание классической сонатной формы с «интимнейшей чувстви-

тельностью исполнения, медленным, «сновидческим» темпом, размытостью тематических границ, пророчеством о шенберговском феномене «парящей тональности» — отсутствием заявленного главного *A-dur* вплоть до репризного проведения заключительной партии, создающей ощущение долгожданного «приземления», тоническую опору (т. 77), ложной репризой (такты 55–57), невесомо-«бестелесными», казалось бы антибетховенскими, импульсивными, «наоборот» в разреженном регистровом пространстве, синкопами заключительной партии» [5, с. 195].

Там же А. Кудряшов пишет, что «парадоксальное ощущение времени, в котором прошлое и будущее уравниваются в правах перед лицом неумолимо истощающего настоящего, приводит к новой, последней фазе отношения человека с миром, — переходу в восприятии явлений наблюдаемой действительности от субординационно-иерархических связей к их «мирной» координации: здесь оказывается, что сходство важнее различия и что организация скорее возникает в результате консенсуса равных, нежели при подчиненности иерархически вышестоящим принципам или силам», а поэтому «чувство насыщенного событиями действия уступает место состоянию или ситуации проникновенного восприятия» [5, с. 196–197]. Этому соответствует преобладание в сонатно-симфоническом цикле центробежного принципа (оппозиционность частей) над принципами центростремительными (тематическое единство). Этот принцип иллюстрируют сонаты № 27 и № 32. Отсюда закономерен и новый способ развития — вариационность и стремление к равноправному синтезу различных компонентов целого, и вокальность мелодического мышления (Ариозо сонаты № 31, Ариетта сонаты № 32, I часть сонаты № 28). И еще одна черта, отличающая произведения позднего Бетховена — это обращение к природе, как к объективному божественному началу, растворение в ней (этот путь начался уже в «Авроре» и дальше через

сонаты № 28 и № 30 кульминирует в сонате № 32).

Наблюдается две, казалось бы, противоречивые тенденции в сонатах позднего периода: свобода и импровизационность форм, с одной стороны, и возросшая роль полифонического, конструктивного начала, с другой. Опираясь на опыт Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна, Бетховен наполняет полифонию новым образным содержанием и использует ее внутри сонатной формы. В раннем и среднем периоде творчества полифония Бетховена базировалась на гармонической основе с применением индивидуализированных форм гармонической фигурации. Постепенно компонентами полифонии становятся самостоятельные мелодические голоса, новым является использование ее как средства нарастания драматической напряженности. Полифонические приемы наделены определенными драматургическими качествами и появляются в разных частях сонатно-симфонического цикла. Так, например, главная тема I части сонаты № 32 представляет собой тему фугато, fuga сонаты № 31 является частью контрастно-составной формы. Бетховен вводит фугу также в вариации сонаты № 30. Размах бетховенских фуг симфоничен. Они живут не самостоятельной жизнью, как фуги Баха, они связаны с предыдущим и последующим развитием. Кроме того, выбор формы фуги обусловлен необходимостью доказательства одного ведущего тезиса (тема), важного в идейном отношении. Темы фуг, как идеи, рождаются в результате «проживания» предшествующего им отрезка музыкальной жизни. Развитие фуг выстроено по эмоциональной нарастающей, энергия накапливается (как в сонате № 31), и тогда полифония отступает — рациональное уходит под напором энергии чувств.

Пять последних сонат предельно различны по форме и замыслу, но каждая из них индивидуальна и совершенна. Импровизационные эпизоды, декламация, монологические высказывания требуют от пианиста помимо профессиональных умений определенного слухового

и жизненного опыта. Здесь хотелось бы упомянуть о таком необходимом качестве игры как стереофоничность. Ведь стиль изложения бетховенских сонат выходит за пределы чисто фортепианной звучности — в звучание симфоническое, а, значит, «партитурное». Исполнителю полезно определить и даже написать в нотах инструментовку, чтобы видеть, подобно дирижеру, места «*tutti*» и «сольные голоса» отдельных инструментов. Если регистр меняется с верхнего на средний, — это не просто перенос руки, это мгновение, в которое нужно удержать в памяти звучание верхнего регистра при сопоставлении с нижним, чувствовать в нем паузу, как это происходит у дирижера. Ощущение меры агогики, образность мышления и яркость подачи, а также особенное слышание фактуры, при котором звучащая материя должна иметь такое качество как объем, — все это будет способствовать созданию близкой к замыслу исполнительской модели. Выстраивая форму, нужно также помнить о гибкости динамики и темпа (непостоянство темпа, его возможное сжатие в различных ситуациях). Удачным примером отвечающей бетховенским замыслам агогики может служить исполнение М. Юдиной сонаты № 28: темп финала колеблется от 116-и в первых тактах до 76-и к началу фуги, а при переходе от фуги к репризе делается ускорение до 120-ти, после чего темп становится относительно стабильным — четверть равна 116-и по метроному Мельцеля.

Завершая классический этап музыкального искусства, творчество Бетховена не замыкает его, а процессуально переводит в бесконечность будущего музыки.

Общеизвестно, что там, где кончаются слова, начинается музыка, а значит, открывается поле звуковой материи, где информационная составляющая и, заявленный нами как основной, аналитический метод познания музыки утрачивают свою гегемонию. Здесь начинается внутренняя творческая подготовка. И всплывает ряд чисто исполнитель-

ских проблем: проблема аутентичности звучания, проблема звучания рояля вообще, а также расстановка музыкальных приоритетов, сделанная самим исполнителем (выбор палитры эмоций, расстановка логических акцентов, баланс между различными музыкальными сферами и умение, подобно режиссеру, выстроить действие в музыке). И поскольку существует великое разнообразие вариантов пропорций и соотношений в создании исполнительской концепции, постольку нам интересны исполнения и великих пианистов, и тех, кто сегодня только учится играть. Ведь тонкости индивидуального прочтения и множественность его вариантов правомочны настолько, насколько они не нарушают «объективные меры образа» (Л. Мазель).

Удивительной многосоставностью отличается процесс постижения, предшествующий исполнению. В широком спектре способов и методов познания музыкального произведения мы выделяем интеллектуальный и эмоциональный, как предшествующие акту

исполнения, а также итоговый — исполнительский, соединяющий в себе вышеперечисленные аспекты с законами исполнительского мастерства. Исследовательский путь, связанный с осознанием причин, влияющих на изменение стиля Бетховена, формирует в представлении исполнителя такую модель исполняемого произведения, которая наибольшим образом отражает замысел композитора. С одной стороны, наблюдая, делая выводы, а с другой, любя, чувствуя, проживая эту музыку, исполнитель идет к ее познанию, «сливается» с ней, подкрепляя свои результаты тем непреходящим качеством, которое должно отшлифовываться каждодневным трудом пианиста — исполнительским мастерством. Таковы, на наш взгляд, ключи, открывающие двери истинного искусства. И тогда музыкальное произведение, проходя через умелые руки и горячее сердце исполнителя, звучит и торжествует. В этом и заключается высший смысл Музыки.

---

1. Бетховен Л. Письма, 1817–1822 годы. — М.: Музыка, 1986. — 635 с.

2. Дидро Д. О драматической поэзии / Д. Дидро // Дидро Д. Собр. соч. — Т. 5 : [в пер. Р. Линцер, Э. Гуревич]. — М.–Л.: Academia, 1936. — С. 368–475.

3. Ермакова Г. Поздние сонаты Бетховена (Принципы воплощения конфликта) / Г. Ермакова. — К.: Муз. Украина, 1973. — 47 с.

4. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. Кремлев. — М.: Музгиз, 1953. — 272 с.

5. Кудряшов А. Теория музыкального содержания / А. Кудряшов. — Краснодар: Издательство «Лань», 2006. — 425 с.

6. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / В. Москаленко. — К.: ТОВ «Типографія «Клякса», 2013. — 272 с.

7. Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена / Г. Нейгауз // Сов. муз., 1963. — №4. — С. 6–7.

8. Роллан Р. Вступление к пяти последним квартетам / Р. Роллан // Сов. муз., 1951. — №9. — С. 68–77.

9. Чайка Е. В. Концерт Бетховена op. 58 G-dur в контексте традиций исполнительства в Украине / Е. В. Чайка // Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского. — № 103. — К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2012 — С. 129–138.

*The article is devoted to the later piano Beethoven's sonatas with his characteristic images and the means of composing. Among the comprehension of musical work method the author pays his attention to the intellectual, emotional and performing aspects. The performer should go the way from recognising the reasons of the Beethoven's style changes to the sounding (phonation) pattern forming, showing the intention of the author.*

**Key words:** Beethoven; a later period of works; sonata; performer; sounding.



