



УДК 7.01

DOI 10.52575/2712-746X-2023-48-4-839-849

## Семантика трагического в фортепианной музыке Л. Бетховена

<sup>1</sup> Ткач Н.В., <sup>2</sup> Аотгенхуар

<sup>1</sup> Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, Россия, Луганская Народная Республика, 291001, г. Луганск, Красная площадь, 7  
[tkach.nataliia2014@yandex.ru](mailto:tkach.nataliia2014@yandex.ru)

<sup>2</sup> Белгородский государственный национальный исследовательский университет, Россия, 308009, Белгород, ул. Победы, 85

**Аннотация.** Понимание «механизмов» выражения трагического мироощущения в музыке необходимо для определения семиотической трансформации музыкальной культуры. Семиотический анализ бетховенской сонаты показал, что целостная структура музыкального произведения и ее отдельные элементы транслируют семантику и символику трагического мироощущения. В исследовании выявлено несколько уровней музыкальной поэтики в индивидуальном стиле композитора: 1) семантический – как анализ значений, а порой и содержания элементов музыкального языка с предоставлением им дополнительной семантики, специфической в каждом отдельном случае; 2) эстетический – как селекция средств выразительности и комплекция компонентов содержания, обусловленных трагическим миропереживанием: особая фортепианная фактура, динамика и другие авторские ремарки; 3) символический – как придание элементам музыкального произведения значений, моделирующих трагическое миропереживание. Сделан вывод о том, что главным принципом воплощения трагического мироощущения в произведениях Бетховена стал принцип гармонического контраста образных жанровых, гармонических, ритмических, мелодических структур.

**Ключевые слова:** семантика, фортепиано, программность, трагическое, миропереживание

**Для цитирования:** Ткач Н.В., Аотгенхуар. 2023. Семантика трагического в фортепианной музыке Л. Бетховена. *НОМОТНЕТКА: Философия. Социология. Право*, 48(4): 839–849. DOI: 10.52575/2712-746X-2023-48-4-839-849

---

## Semantics of the Tragic in L. Beethoven's Piano Music

<sup>1</sup> Nataliia V. Tkach, <sup>2</sup> Aotgenhuar

<sup>1</sup> Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts,  
7 Red Sq., Lugansk 291001, Luhansk People's Republic, Russian Federation  
[tkach.nataliia2014@yandex.ru](mailto:tkach.nataliia2014@yandex.ru)

<sup>2</sup> Belgorod State National Research University,  
85 Pobedy St, Belgorod 308015, Russian Federation

**Abstract.** Understanding the “mechanisms” of expressing a tragic worldview in music is necessary to determine the semiotic transformation of musical culture. The semiotic analysis of the Beethoven sonata showed that the integral structure of the musical work and its individual elements convey the semantics and symbolism of the tragic worldview. The study revealed several levels of musical poetics in the individual style of the composer: 1) semantic – as an analysis of the meanings and sometimes the content of the elements of a musical language with the provision of additional semantics specific to each individual case; 2) aesthetic – as a selection of means of expression and a complete set of content components due to tragic world experience: a special piano texture, dynamics and other author's remarks; 3) symbolic – as giving the elements of a musical composition of meanings that model tragic world experience. It is



concluded that the main principle of the embodiment of the tragic worldview in Beethoven's works is the principle of harmonic contrast of figurative genre, harmonic, rhythmic, melodic structures.

**Keywords:** semantics, piano, programming, tragic, world experience

**For citation:** Tkach N.V., Aotgenhuar. 2023. Semantics of the Tragic in L. Beethoven's Piano Music. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*, 48(4): 839–849. DOI: 10.52575/2712-746X-2023-48-4-839-849

## Введение

При отсутствии единой точки зрения на понятие музыкальной семиотики её толкование до сих пор является дискуссионным как относительно содержания, так и относительно сфер проявлений и механизмов функционирования. Музыкальная семиотика все чаще привлекает внимание исследователей, расширяя границы анализа музыкального произведения и композиторского стиля. В современной российской эстетике основы семиотического анализа музыки были заложены в 1970-х годах В.В. Медушевским и М.Ш. Бонфельдом [Медушевский, 1976; Бонфельд, 2007], а в настоящее время активно развиваются целым рядом авторов, в частности Л.О. Акопяном, М.Г. Арановским, С.С. Гончаренко, Г.В. Денисенко, И.С. Стогний и др. [Акопян, 1995; Арановский, 1998; Гончаренко, 1993; Денисенко, 2012; Стогний, 2013]. Проблемы музыкальной поэтики предоставляют возможность раскрыть стилистические предпочтения и причины селекции средств выразительности. Семиотический анализ музыки касается жанрово-стилевого, образно-эмоционального и других аспектов и приобретает значение определенной иерархии духовно-эстетических ценностей, отраженных в музыкальном содержании. Общим «механизмом» функционирования этих норм в стиле композитора является система актуализированных символов, содержащая иерархию значений элементов содержания его произведений и соответствующих средств художественной выразительности.

Особенно ценен семиотический анализ музыки для анализа её общекультурного содержания, которое фиксируется в основных эстетических категориях. В частности, трагическое мироощущение является константой художественного сознания, хотя и меняет свои конкретные формы выражения в искусстве разных эпох. Трагическое определяется как «философско-эстетическая категория, характеризующая губительные и невыносимые стороны жизни, неразрешимые противоречия действительности, представленные в искусстве в виде неразрешимого конфликта. Столкновение между человеком и миром, личностью и обществом, героем и роком выражается в борьбе сильных страстей и великих характеров»<sup>1</sup>. Очень ярко категория трагического раскрылась в музыкальной культуре романтиков. Особое выражение принципы романтизма получили в музыке, где переход от классицизма к романтизму наиболее четко просматривается в творчестве и в особенностях личности Л. Бетховена. Во времена композитора совершенствуется фортепиано, рояль, инструмент с динамической градацией (*forte*, *piano*). Это расширило возможности создавать более масштабные сочинения концертного стиля.

32 сонаты – огромный шаг в развитии фортепианной музыкальной культуры, творческая лаборатория, в которой выковывался стиль художника. Л. Бетховен был первым композитором, сделавшим фортепиано ведущим сольным инструментом. Б.В. Асафьев писал: «Сонаты Бетховена в целом – это вся жизнь человека. Кажется, нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения, нет душевных конфликтов, которые не преломились бы здесь» [Асафьев, 1971, с. 159]. О сущностной связи трагического мироощущения с музыкой А.Ф. Лосев пишет следующим образом: «Трагедия произошла из ощущения бесформенной, хаотической качественности бытия, поселяющей в душе тот же диссонанс, принципиальный и существенный. Но если иметь в

<sup>1</sup> Любимова Т.Б. Трагическое // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / ред. В. С. Степин. М., Мысль, 2010. С. 85.

виду какой-нибудь конкретный прецедент трагического мироощущения, то из всех искусств, а также из всего человеческого творчества и всех достижений таковым ближе всего является музыка и дух ее» [Лосев, 1989, с. 317].

Таким образом, актуальной и мало исследованной остается проблема сущностной связи трагического мироощущения с мировоззрением романтизма в целом и частности в его личностных воплощениях, одним из которых является творчество Бетховена.

Следует отметить, что в современной российской эстетике и музыковедении творчество Бетховена рассматривается явно недостаточно. Наиболее содержательной теоретической работой на русском языке, обращающейся к сонатам Бетховена, является книга Ю. Кремлева «Фортепианные сонаты Бетховена» [Кремлев, 1970]. Эта работа носит в большей степени научно-популярный характер и не обращается к чисто теоретическим проблемам (формообразованию, средствам выразительности, возможностям различной интерпретации и т.д.). В первую очередь, его работа касается вопросов образно-эмоциональной характеристики содержания сонат. Также существует ряд работ о сонатах Бетховена немецких авторов. Ярким примером является работа Карла Райнеке «Die Beethovenschen Klaviersonaten-Briefe an eine Freundin» [Reinecke, 1912], однако он преимущественно занимался вопросами исполнительской интерпретации, не уделяя внимания теоретическому анализу.

В 2023 году вышло второе, исправленное и дополненное издание антологии «Л. Ван Бетховен: pro et contra», посвященное российской рецепции личности и творчества Бетховена<sup>1</sup>. В ней в разделе «Бетховен в постсоветское время» представлены, помимо прочих, три статьи Л.В. Кириллиной, ведущего специалиста по Бетховену в России: «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков», «Самосознание эпохи и музыкальная практика», «Бетховен и “Религия искусства”». Она является автором 2-томной научной биографии Бетховена и ряда специальных статей о его творчестве [Кириллина, 2009; 2014; 2021].

Проблематика трагического у Бетховена в них почти не затрагивается. В статье С.С. Гончаренко «К вопросу о двойном финале в Квартете № 13 Бетховена» [Гончаренко, 2014] применен структурно-семиотический подход. Автор этой статьи исходит из своей концепции «зеркальная симметрия в музыке» [Гончаренко, 1993]. Принцип такой «зеркальной симметрии» она находит и у Бетховена, причем именно как основу выражения трагического мироощущения. Автор статьи пишет: «Цепь вариантов на неизменный звуко-высотный комплекс далее разворачивается в доследование двойных фуг, причем фуги располагаются в порядке обратном первоначальному экспонированию. Зеркальная симметрия укрепляет центростремительные силы всей композиции. Метод создания контраста на основе единого “тематического контура”, который ярко проявился в 9-й симфонии, в данном случае “выведен” на поверхность структуры» [Гончаренко, 2014, с. 56].

В данном исследовании будет рассмотрен принцип «гармонического контраста» в фортепианных сонатах Бетховена как основа выражения его трагического мироощущения.

Целью данной работы является семантический анализ структуры сонат Л. Бетховена, на примере которых будут выявлены приемы воплощения трагического переживания с опорой на уже существующие исследования семантических сонат Бетховена.

### Особенности фортепианных сонат Бетховена

По своему значению в творчестве Бетховена фортепианные сонаты занимают такое же место, как «Хорошо темперированный клавир» у И.С. Баха. Хотя сонаты Л. Бетховена и можно назвать «творческой лабораторией композитора», но ни одна из них не содержит недостатков, характерных для искусства импровизационного («лабораторного») состава.

---

<sup>1</sup> Л. ван Бетховен: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. и доп. Сост., вступ. статья, коммент. Г. В. Ковалевского. СПб.: РХГА, 2023. 800 с.



Именно жанр сонаты, опережавший по развитию все остальные, утвердил творческую индивидуальность композитора и преодолел зависимость от клавирного стиля XVIII века.

В творчестве многих композиторов выделяется определенное направление, которое отражает наиболее смелые их замыслы и поиски и одновременно подготавливает слушателя к восприятию выразительных особенностей стиля композитора в целом. Основным носителем мыслей и чувств, главных художественных направлений и поисков для Л.В. Бетховена были его фортепианные сонаты. Учитывая виртуозное владение Бетховена инструментом, представляется естественным, что именно в жанре фортепианной сонаты композитор выразил наиболее тонкие черты своего мировоззрения [Kinderman, 2009].

Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, новая ритмика, новые тембровые эффекты и т.д. впервые проявились именно в фортепианной музыке, впоследствии воплотившись в других произведениях композитора. Бетховен много работал над проблемами фортепианной виртуозности. В поисках своеобразного звукового образа он все время вырабатывал собственный оригинальный фортепианный стиль. Ощущение широкого пространства, достигаемое сопоставлением дальних регистров, массивные аккорды, многослойная, густая фактура, тембровые приемы, использование эффектов педали – это лишь некоторые из новаторских черт фортепианного стиля Бетховена. Благодаря масштабности творчества композитора соната для фортепиано стала похожей на симфонию для фортепиано [Кириллина, 2014].

Путь от первой до последней из 32 сонат Бетховена представляет целую эпоху мировой музыкальной фортепианной музыки [Альшванг, 1966, с. 88]. Этот путь может быть условно распределен на три периода в соответствии с изменениями композиторского стиля: ранний период, 1792–1802 гг. (сонаты оп. 2 – оп. 49); средний период, 1802–1812 гг. (сонаты оп. 53 – оп. 90); поздний период, 1812–1827 гг. (5 последних сонат оп. 101 – оп. 111) Периодизация творческого пути Бетховена в его фортепианных сонатах совпадает с общепринятым делением его жизненных периодов. Соответственно, глубокие различия в произведениях, созданных на разных жизненных этапах вызваны изменениями в мышлении композитора. Этим объясняются и трансформации в трактовке сонатного цикла, манере письма, характере музыкальных образов [Кириллина, 2014; 2021].

Особенно важную роль в выражении романтического трагизма у Бетховена играют сонаты, созданные в первый период творчества Бетховена. Из семнадцати больших сонат почти каждая является носителем индивидуальных, своеобразных особенностей и черт. При их детальном разборе становится очевидным, что новые задачи в сонатах композитор решал раньше, чем в симфонических произведениях и ансамблях. Бетховен широко разработал принцип сонатности, основанный на противопоставлении и развитии контрастирующих тем, а также противоречивых элементов в середине отдельных тем. Бетховенские сонаты отличаются масштабами построения: основной тематический материал подвергается интенсивному развитию, углубляется связь между разделами формы, обостряются противоречия между контрастными эпизодами, темами. Особую роль приобретают звуковые коды. Они призваны утвердить результат развития основных образов произведения.

### **Структурный анализ сонат**

Три сонаты оп. 2, изданные в 1796 году и посвященные И. Гайдну – не первый опыт Бетховена в области создания фортепианных сонат, ведь несколько сонат уже были написаны композитором во время пребывания в Бонне. Рассматривая ранние произведения Бетховена, иногда говорят об их относительной несамостоятельности, о приближении их к традиции предшественников [Харлап, 1971], особенно заметно влияние В.А. Моцарта, Й. Гайдна, а также И.С. Баха. Бесспорно, черты такого сходства мы находим в применении устоявшихся особенностей клавирной фактуры [Харлап, 1971], в квадратности по-

строений, четко формально отделенных периодах, общем стиле и использовании определенных музыкальных идей ушедшей эпохи. Однако уже в первых сонатах ор. 2 мы находим много новаторских, своеобразных черт Л. В. Бетховена [Кириллина, 2014].

В первой сонате ор. 2-f moll между главной партией (ГП) и началом первой части (ПП) устанавливаются новые для того времени отношения. ПП является отражением главной. Однако обе представляют собой использование принципа единства и связи тематических элементов при их контрастном сопоставлении. Уже в этих первых сонатах новое значение приобретают мелизмы, типичные для музыки конца XVIII века. Многие элементы первой части сонаты № 3 заимствованы Бетховеном из его юношеского фортепианного квартета до мажор, созданного в 1758 году. Скерцо же из этой сонаты, напротив, стало прообразом первого симфонического скерцо композитора. Тем не менее эта соната показывает значительный прогресс фортепианного творчества Бетховена. Часть критиков она отталкивала многочисленными токкатными элементами, принадлежащими к виртуозным приемам. Однако очевидным является развитие определенной линии пианизма Бетховена, что затем было блестяще воплощено в Сонате C dur ор. 53 № 21 «Аврора».

Токкатность Бетховена не была формальным приемом, но находилась в гармоничном сочетании с кругом образов: с интонациями фанфар, маршей и т.п. [Харлап, 1971, с. 373]. В ранних опусах частым является колебание между использованием 4- и 3-х частных циклов, что впоследствии приведет к сжатию цикла и появлению ранних сонат [Donald, 1976, p. 55]. Соната № 3 состоит из 4 частей: 1. Allegro con brio (C dur) – сонатная форма. 2. Adagio (E dur) – рондоподобная форма. 3. Scherzo (C dur) – простая трехчастная репризная форма. 4. Аллегро Ассаи (C dur) – Рондо. Первая часть сонаты (Allegro con brio) привлекает внимание своей масштабностью. Богатство эмоций находит свое выражение в разнообразии тематического склада. Начало ГП с ее чеканным ритмом звучит затаенно. Тема ГП состоит из двух мотивов, которые в дальнейшем будут отделяться и приобретать индивидуальное развитие [Donald, 1976, p. 59]. ГП имеет форму периода с расширенным вторым предложением за счет имитаций темы нижним голосом. Первое предложение состоит из двух секвентных фраз по 2 такта (тональная секв. № 1) – 2 + 2. Второе – 4 такта (1 + 1 + 2) + 4 (1 + 1 + 2) завершается полным кадансом, приводящим к новому периоду – второй главной партии.

ГП2 вступает в свои права с 13-го такта – внезапным грохотом фанфар до-мажорного трезвучия. Фанфары – в виде арпеджио и ломаных октав. В тактах 15–16 они образуют нисходящую тональную секвенцию (№ 2) из 8 звеньев, которая во втором предложении обернется на модулирующую секвенцию (т. 19 – секвенционирование, № 2). Ярким и как будто реальным является этот образ трубного зова [Bloomberg, 2007, p. 11]. Разомкнутый период из двух предложений 4 + 4 построен по принципу переменной повторяемости. Не останавливаясь, ГП2 переходит в стремительное движение ритмического фона шестнадцатыми нижнего голоса. Так появляется связующая партия (С.П). Модуляция как таковая в ней отсутствует, но через 5 тактов нисходящим пассажем она останавливается на доминанте, которая благодаря этому вызывает ощущение устойчивости. Согласно принципам классицизма, композитор относится к ней, как к модуляции. Поэтому после генеральной паузы, согласно явлению тональности «мажоро-минора», начинается первая из двух побочных партий (ПП1) (т. 27–45) в тональности минорной доминанты к основной тональности – g moll.

Новая тема (т. 27–39) возникает нежными интонациями просьбы: краски минорных трезвучий, широкие построения (вместо коротких двухтактов ГП) [Kinderman, 2009, p. 66]. ПП1 состоит из двух периодов 12 + 8. Первый период – из двух предложений по 6 тактов (2+2+2). Нижний голос в тактах 29–32 образует нисходящую модулирующую секвенцию (секв. № 3). Второе предложение повторяет первое, начинаясь в тональности d moll. Оба предложения проходят серию отклонений (см. доп Б), выполняемых постепенным движением баса от «g» к «Gis». Каденция второго предложения приводит к новому



периоду в минор(т. 39-46). Ласковые интонации, сменяющиеся бегом шестнадцатых и акцентами, заставляют вспомнить о ГП и показывают, что Бетховен далек от следования простой механической антитезе [Kinderman, 2009, p. 69]. Структура периода – два предложения 4 + 4 (2 + 2). Каденция второго предложения (т. 45–46) модулирует в G dur и приводит к ПП2.

Мелодия ПП2 с чертами dolce целиком построена на движении по звукам аккордов, украшенных вспомогательными хроматизмами. Имеет форму периода из двух предложений 8 + 6, которые целиком выстроены на чередовании. Первое – 2+2 + 4 (т. 47–54) начинается тему в нижнем голосе, ее имитирует нижний. Второе – 2+2+2 (т. 55–60) продолжается предыдущей темой, которая теперь начинается в нижнем голосе, а затем имитируется верхним. Последние 2 такта – гармонический сдвиг в C dur – приводят к заключительной партии (ЗП). ЗП (т. 61–77) имеет форму 16-тактного периода из двух предложений (8 + 8), строящихся по 2 такта. Начинает свое движение в C dur, но уже через 2 такта меняется на G dur. Последние 2 такта первого предложения (т. 67–68) 1 + 1 строятся на точном повторении. Второе предложение 4 + 4 (т. 69–77) начинается как последовательность нисходящих аккордов в синкопированном ритме. Аккорды ведут свое происхождение из мотива «b» ГП1 [Donald, p. 55] и развиваются с помощью тональной секвенции (№ 4). Характерным моментом является появление во второй фразе увеличенного трезвучия до шестой ступени (т. 74), которая, приобретая свое разрешение, создает ощущение прерванной каденции [Harding, 1901, p. 39].

Вторая фраза строится из 4-х тактов 1+1+1+1. Переход на коду подчеркивается использованием в т. 76 эффекта ритмического торможения, когда после бега 16-х, спуска на синкопах и трехкратных восходящих арпеджио верхнего голоса – октавы до-ре-соль, разделенные паузами, воспринимаются подобно энергии, разбившейся о неизвестное препятствие. Кода в форме периода из двух предложений 4 + 10 (второе – с дополнением в 6 тактов). Первое заставляет вспомнить о ГП1 и является как бы ее отражением в расширенном ритме. Через 4 такта мотив «с» превращается в модулирующую секвенцию (№ 5) из 4 звеньев (т. 82–83), которая начинает модуляцию в G dur. После ритмичного торможения – снова возглас фанфарами ломаных октав и окончательное утверждение доминантной тональности. Так образовалась *трагическая экспозиция: с одной стороны – воинственная, героическая фанфарность, с другой – лирическая мягкость и нежность*. Обычные признаки бетховенского трагического героя здесь очевидны.

Небольшая по объему разработка открывается темой коды и быстро переходит в с moll с помощью моделирующей секвенции (№ 6) с размером звена – 2 такта. Второе звено секвенции – отклонение в f moll (т. 92–94). Следующее звено отделяет элемент темы «с» и образует собственную восходящую секвенцию (№ 5 – т. 95–96). За два такта она прерывается взрывом нового элемента сонаты – ломаных арпеджио (с т. 97) на D7 до Es dur, которые прекрасно передают *образ тревоги и смущения*. Этот эпизод из 12 тактов содержит энгармоническую модуляцию в тактах 103–104, которая приводит к фальшивой репризе в D dur [Shedlock, 1905, p. 31]. Это подчеркнуто басом, который поднимается по полутонам от B1 до Cis. Кажущаяся реприза (т. 109–129) начинается как точное повторение ГП1 в D dur. В т. 113–124 она превращается в две модулирующие секвенции. Первая (№ 7) – с длиной звена в 4 такта является развитием мотивов «a» и «b» по 2 + 2 такта. Пройдя гармонические G dur и C dur, третье звено секвенции завершается в f-moll. Следующая 4-тактная сборка имеет структуру 1 + 1 + 2 и включает в себя 2 звена секвенции (№ 8 – т. 125–126), с длиной звена в 1 такт [Shedlock, 1905, p. 37]. Используя в т. 128 энгармонизм ступеней III=IIIb f moll и G-dur, построение переходит в 10-тактный предикт к репризе на доминантной гармонии (т. 129–138).

Предикт имеет структуру периода из двух предложений 6 + 4. Первое построено на переключках темы ГП1 между Альтовым и теноровым голосами. Его структура 2 + 2 + 2 строится на принципе повторения. Второе предложение – нисходящая секвенция (№ 7')

мотива «а» из 7 звеньев, приводящего к репризе. Реприза динамическая, измененная за счет элементов разработки. Подобное стремление к преодолению механистичности репризы типично для Бетховена и не раз проявляется в других сонатах. В тактах 139–146 – ГП1 с новыми элементами в нижних голосах. ГП2 заменена новым развитием элемента «б» (т. 147–154) и имеет форму периода 4 + 4. Предложение построено за счет двух секвенций. Первая (секв. № 8) имеет три звена по 2 такта с отклонениями в C dur и F dur при третьем проведении меняет голоса местами и в т. 152, что должен был привести в D dur, обнаруживает свою доминантную функцию и отделяет секвенцию (№ 9). Эта секвенция приводит в G-dur (т. 153) и уже в следующем такте делает отклонения в F-dur. Такт 154 открывает раздел сонаты, который является точным повторением тем экспозиции с соответствующими для классического периода изменениями тональных планов: связующая партия – C dur, ПП1 – c-moll, ПП2 – G-dur.

Заключительная партия репризы в такте 218 прерывается сложной трехчастной кодой. Кода открывается ярким аккордом шестой пониженной ступени – ля-бемоль мажорным трезвучием. Это еще один из ярких примеров применения явления «мажоро-минора». Аккорд переходит в нисходящее ломаное арпеджио длиной в 4 такта и прерывается 10-тактовым эллипсисом из череды уменьшенных септаккордов в виде прямых арпеджио. Первая часть коды завершается импровизационного типа каденцией (т. 232). Длинный аккорд с фермой сменяется двумя секвенциями. Первая (№ 10) взлетает вверх, кульминацию этого движения подчеркнута новой фермой. Вторая (№ 7') поворачивается вниз, сужается к повторяющимся мотивам и в конце концов оказывается просто трелью. Трель выводит к очередной ферме, а далее – нисходящий пассаж ведет ко второму разделу коды, напоминающему новую репризу (т. 232 и далее).

Первые 4 такта повторяют ГП1. Следующие 12 тактов – новое развитие мотива «б» за счет буквального повторения и трех различных секвенций. После генеральной паузы начинается третий раздел коды (т. 249–258) – победные фанфары из аккордов и ломаных октав, которые уже неоднократно встречались. Этот раздел утверждает торжественное настроение сонаты. Главной мелодией этой части сонаты, ее движущей силой можно считать тему ГП1. Украшенная второй в терцию, ее вполне можно считать вокальной, инструментальная ее природа обличается лишь группой шестнадцатых и стаккато штрихом восьмых. Учитывая эти особенности, можно было бы полностью причислить подобную мелодию к разделу итальянского bell canto с их многочисленной мелизматикой и предпочтением разнообразных штрихов. Тем не менее, поданная в окружении многочисленных мелодических линий очевидно инструментального происхождения, она и сама окончательно утверждает соответствующий характер.

Основа мелодии, как уже упоминалось, – два мотива: «а» в диапазоне терции с горизонтальным типом движения, что в любых преобразованиях сохраняет свой вид; и «б», претерпевающая разнообразные изменения. В мотиве «а» половинная продолжительность контрастирует с группой шестнадцатых legato, которая напоминает трель, завершающуюся восьмыми staccato. Мотив «б» – два ярких аккорда доминантной гармонии изложены четвертными нотами. Основным средством развития становится повторность, секвенция и имитация. Мелодическая линия ГП2 движется преимущественно плавно по звукам аккордов и постепенно. В широком диапазоне двух октав она то стремительно взлетает вверх, то тяжело падает вниз. Мелодия связующей партии строится на вариантном повторении. Особенного характера ей придает восходящая трель на слабой доле, которая затем спадает вниз тридцать вторыми или секстолями, превращаясь в маленькую секвенцию из двух звеньев. В целом это напоминает пение маленькой птички – образ, к которому Бетховен еще не раз будет обращаться в своем творчестве (напр., в Сонате № 23 – «Авроре»). В мелодии ПП1 преобладает волнообразное движение.

Группетто, форшлаг, прыжок на сексту, нисходящая м2 с последующим 4-кратным повторением VII ступени гармонического минора – все это придает мелодии *печальный*,



*вопросительный характер.* Следующие 4 такта воспринимаются как ответ и сочетают в себе разнообразные виды движения: волнообразность и плавность, а также заполнение прыжков. Мелодическая линия ПП2 строится на подъеме по звукам аккордов в виде ломаного арпеджио, украшенного вспомогательным хроматизмом и плавного спуска вниз. В последнем построении (т. 56–59) тема обогащается мордентом, который будто призван, компенсировать недостаток ноты на сильной судьбе. Заключительная партия, строящаяся на материале главной, закрывает экспозицию и основной круг мелодических линий первой части сонаты. Основным строем всех частей сонаты является мажор, главной тональностью – до мажор, который издавна считается самой светлой тональностью и лучше всего соответствует торжественному, концертному характеру сонаты. Именно она является ведущей тональностью части, которая, однако, чаще всего делит свое господство с тональностью доминанты – соль мажором. Тем большее значение при этом приобретают отклонения и модуляции как средство развития и изменения образа.

Так, разработка и первый раздел коды схожи по принципу построения на интонационной игре разноцветных гармоний. Опираясь на волнообразные арпеджио, эти разделы создают впечатление свободного импровизационного характера и ощущения интермедийности. Во всех остальных главах сонаты легко прослеживается типичный для классической эпохи принцип четкого чередования устойчивости с неустойчивостью примерно в равном отношении. Воплощается это за счет взаимодействия тонической и доминантной гармоний.

Особое выразительное значение в музыке Бетховена приобретает метро-ритм. Основные длительности, используемые в данной части сонаты, тесно связаны по характеру тем. Так, чеканный ритм ГП1 сразу заставляет прислушиваться, а пауза длительностью в полутакт привносит элемент ожидания. Стремительность ГП2 и ее торжественность всецело связаны с бегом 16-х верхнего голоса и фанфарными интонациями 8-х нижнего голоса. Укрупнение длительностей к движению восьмыми в побочных партиях подчеркивает кантиленную их природу и лиризм. Наряду с типичными ритмическими группами половинок, четвертей, восьмых и шестнадцатых, встречаются отдельные группы тридцать вторых (т. 21, 232), секстолей в связующей партии (т. 24), а также триолей в ГП1 (т. 8) и ЗП (т.73–75).

Одним из наиболее характерных элементов ритмики Бетховена является использование синкопы. Уже с 5-го такта в виде паузы на сильной доле в нижнем голосе вступает в права этот аспект музыки композитора. В следующих тактах темы впечатление от синкоп усиливается динамическим подчеркиванием слабой доли. Пауза на слабой доле появляется во второй ПП (т. 56–59) и репризе (т. 153–154). Первая сложная синкопа, продолжающаяся 2 такта, встречается в Нижнем голосе ГП1 (т. 11–13) и ведет к появлению ГП2 (т. 13). ГП2 в свою очередь также завершается использованием внутритактовой синкопы, готовя связующую партию (т. 20). Сложные синкопы встречаются на грани построений ПП1 (т. 31–32 и 37–38). Также очень характерным является использование синкопирующего ритма аккомпанемента при развитии мотива «b», например, в ЗП (т. 69–76). Более сложным становится этот элемент в разработке (т. 115–28), где сочетание внутритактовых синкоп нижнего голоса с межтактовыми верхнего образует причудливую игру ритма и метра. Подобный прием будет использован в коде (т. 237–240).

Для Бетховена как представителя классического направления характерным является гомофонно-гармонический состав музыкального мышления. В данной сонате он представлен разнообразными видами фактуры. ГП1 сочетает в себе элементы «педали» в первом такте с аккордовой фактурой во втором. Далее происходит усложнение фактуры за счет вступления новых голосов, которые в тактах 12 и 20 образуют удержанные звуки в гармонии. Связующая партия развивается на фоне типичной для классического периода аккордовой фигурации, а заканчивается нисходящим пассажем гаммо-подобных октав. Первая ПП – на фоне новой аккордовой фигурации в т. 39 заменяется трехголосной фак-



турой гитарнага изложения. ПП2 полна имитаций и выдержанных аккордов аккомпанемента. ЗП вносит новые фактурные элементы в виде аккордовой фактуры и октавных унисонов. В разработке (т. 97–108) и коде (т. 222–231) верхний голос движется аккордовыми фигурациями на органном пункте. Подобный прием использован в разделе на доминантном предикте (т. 129–139) в четырехголосном изложении.

Музыка Бетховена – это музыка контрастов образных, жанровых, гармонических, ритмических, мелодических, а также динамических. Именно в резких (*subito*) контрастах *pp* и *ff* и *sf* можно усматривать ключ к пониманию бетховенских идей. Например, таинственное *pp* может прерываться резким *sf* нового элемента (с т. 97). Подъем баса по полутонам и постоянное *sf* аккордов вызывают ожидание дальнейшего увеличения напряжения, которое, несмотря на доминантную гармонию тактов 107–108, превращается в неожиданное *calando*, готовящее появление фальшивой репризы. Важным является сопоставление упоминаемого элемента с эллипсисом (т. 222–231) в динамическом аспекте. Несмотря на сходство фактурных и мелодических элементов, динамика обличает совершенно противоположные смыслы этих построений. Резкое *sf* разработки в коде представляет *pp*. В дальнейшем развитии коды динамика вполне соответствует апофеозному характеру музыки. И часть сонаты ор. 2 № 3 имеет концертный характер. Это подтверждается комплексным анализом средств выразительности: темп-*Allegro con brio*; большое количество токатных элементов; блестящие пассажи; яркая аккордовая и октавная техника; наличие виртуозной каденции в конце репризы. Особенности формы: две ПП, две ГП; наличие большой сложной коды: использование многоточия.

Главные средства развития мелодической линии: использование секвенций; повторность; мотивная разработка. Яркая черта сонаты – наличие явлений «мажоро-минора»: трезвучие VI ступени в *C dur*; переход в тональность *g moll* с *C dur*. Особенности метро ритма: использование большого количества синкоп; наличие особых групп ритмического деления: триоли, секстоли. Отличительной чертой бетховенской мелодики является широкое использование мелизмов в качестве мотивно-значимых элементов. В данной части сонаты они представлены: форшлагами; группетто; мордентами; трелями. Чаще всего композитор использует их в лирических разделах, в данном случае – в побочных партиях.

Значимым средством выразительности музыки Бетховена является контрастность динамических оттенков: сопоставление *ff* и *pp*; использование неожиданного каландо; большое количество *sf*, заостряющих трагическое звучание композиции.

### Выводы

Таким образом, семиотический анализ бетховенской сонаты показал, что целостная структура музыкального произведения и ее отдельные элементы транслируют семантику и символику трагического мироощущения в рамках его романтической специфики. В процессе анализа семантики трагического выявлено несколько уровней музыкальной поэтики в индивидуальном стиле композитора: 1) семантический – как анализ значений, а порой и содержания элементов музыкального языка с предоставлением им дополнительной семантики, специфической в каждом отдельном случае; 2) эстетический – как селекция средств выразительности и комплектация компонентов содержания, обусловленных трагическим миропереживанием: особая фортепианная фактура, динамика и другие авторские ремарки; 3) символический – как придание элементам музыкального произведения значений, моделирующих трагическое миропереживание.

В результате анализа интонационных структур отдельных произведений Бетховена сделан вывод о том, что главным принципом воплощения трагического мироощущения в них стал принцип гармонического контраста образных жанровых, гармонических, ритмических, мелодических структур. Семиотический анализ музыки можно считать одним из важнейших эстетических методов, который следует применять при исследовании музыкальных произведений, в частности их экзистенциально-психологического содержания.



## Список литературы

- Акопян Л.О. 1995. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., Практика. 256 с.
- Альшванг А. 1966. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., Музыка, 630 с.
- Арановский М.Г. 1998. Музыкальный текст: Структура и свойства. М., Композитор. 341 с.
- Асафьев Б.В. 1971. Музыкальная форма как процесс. Л., Музыка, 207 с.
- Бонфельд М.Ш. 2007. Семантика музыкальной речи. Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., URSS: 82–120.
- Гончаренко С.С. 1993. Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск. 234 с.
- Гончаренко С.С. 2014. К вопросу о двойном финале в Квартете № 13 Бетховена. *Вестник музыкальной науки*, 2(4): 52–60.
- Денисенко Г.В. 2012. Семиотические аспекты исследований музыкальной культуры. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 1-2: 242–247.
- Кириллина Л.В. 2009. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х томах. М., Московская консерватория.
- Кириллина Л.В. 2021. Бетховен: выражаемое и невыразимое. *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания*, 1(11): 43–50.
- Кириллина Л.В. 2010. Поздний стиль Бетховена: художник и эпоха. Культура, эпоха и стиль. В кн.: Классическое искусство Запада. Сб. статей в честь 70-летнего юбилея М.И. Свицкерской. М., Галарт: 146–173.
- Кремлев Ю. 1970. Фортепианные сонаты Бетховена. Изд. 2-е М., Советский композитор, 335 с.
- Лосев А.Ф. 1995. Форма. Стиль. Выражение. М., Мысль: 5–320.
- Медушевский В.В. 1976. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., Музыка. 256 с.
- Стогний И.С. 2013. Коннотативные свойства музыкального текста. М., РАМ им. Гнесиных. 224 с.
- Харлап М.Г. 1971. Ритмика Бетховена. В кн.: Бетховен. М., Музыка: 370–421.
- Bloomberg C. 2007. Beethoven's Piano Sonatas: An Analysis of Compositional Trends from 1795–1822 – WC: Advisor School of Music College of Liberal Arts, 44 p.
- Donald F. 1976. Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Analysis L.: The Associated board of the Royal Schools of Music, 298 p.
- Harding H.A. 1901. Analysis of form in Beethoven sonatas. L., Novello, 87 p.
- Kinderman W. 2009. Beethoveen. NY., Oxford press, 414 p.
- Reinecke Carl. 1912 Die Beethovenschen Klaviersonaten. Briefe an eine Freundin, Leipzig, 126 p.
- Shedlock J.S. 1905 Beethoven. L., G.Bell & Sons, 60 p.

## References

- Akopyan L.O. 1995. Analysis of the deep structure of a musical text. M., Publ. Praktika. 256 p. (in Russian).
- Alshwang A. 1966. Ludwig van Beethoven. An essay on the life and work. M., Publ. Music, 630 p. (in Russian).
- Aranovsky M.G. 1998. Musical text: Structure and properties. M., Publ. Composer. 341 p. (in Russian).
- Asafyev B.V. 1971. Musical form as a process. L., Publ. Music, 207 p. (in Russian).
- Bonfeld M.S. 2007. The semantics of musical speech. *Music as a form of intellectual activity* : [collection of articles]. M. Publ. URSS: 82–120.
- Goncharenko S.S. 1993. Mirror symmetry in music. Novosibirsk. 234 p. (in Russian).
- Goncharenko S.S. 2014. On the question of the double finale in Beethoven's Quartet No. 13. *The Bulletin of Musical Science*, 2(4): 52–60.
- Denisenko G.V. 2012. Semiotic aspects of musical culture research. *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*, 1-2: 242–247.
- Kirillina L.V. 2009. Beethoven. Life and creativity. In 2 volumes. M., Moscow Conservatory.
- Kirillina L.V. 2021. Beethoven: the expressible and the inexpressible. *Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history*, 1(11): 43–50.
- Kirillina L.V. 2010. Beethoven's Late Style: the Artist and the Epoch. Culture, epoch and style. Classical art of the West. Collection of articles in honor of the 70th anniversary of M. I. Sviderskaya. M., Publ. Galart: 146–173 (in Russian).
- Kremlev Yu. 1970. Beethoven's Piano Sonatas. 2nd Editionю M., Publ. Soviet Composer, 335 p. (in Russian).



- Losev A.F. 1995. Form. Style. Expression. M., Publ. Thought: 5–320 (in Russian).  
Medushevsky V.V. 1976. On the patterns and means of the artistic effect of music. M., Publ. Music, 256 p. (in Russian).  
Stogniy I.S. 2013. Connotative properties of a musical text. M., Publ. Gnesin RAM. 224 p. (in Russian).  
Kharlap M.G. 1971. Beethoven's rhythmic. In: *Beethoven. Collection of art.* M., Publ. Music: 370–421. (in Russian).  
Bloomberg C. 2007. Beethoven's Piano Sonatas: An Analysis of Compositional Trends from 1795–1822: Advisor School of Music College of Liberal Arts, 44 p.  
Donald F. 1976. Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Analysis L.: The Associated board of the Royal Schools of Music. 298 p.  
Harding H.A. 1901. Analysis of form in Beethoven sonatas. L., Publ. Novello. 87 p.  
Kinderman W. 2009. Beethoveen. NY., Publ. Oxford press. 414 p.  
Reinecke Carl. 1912. Die Beethovenschen Klaviersonaten – Briefe an eine Freundin, Leipzig. 126 p.  
Shedlock J.S. 1905. Beethoven. L., Publ. G.Bell & Sons. 60 p.

**Конфликт интересов:** о потенциальном конфликте интересов не сообщалось.

**Conflict of interest:** no potential conflict of interest has been reported.

Поступила в редакцию 18.07.2023

Поступила после рецензирования 18.10.2023

Принята к публикации 30.08.2023

Received July 18, 2023

Revised October 18, 2023

Accepted August 30, 2023

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

**Ткач Наталия Валентиновна**, старший преподаватель Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск, Луганская Народная Республика, Россия.

**Аотгенхуар**, аспирант кафедры философии и теологии, Белгородский государственный национальный исследовательский университет, г. Белгород, Россия.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

**Nataliia V. Tkach**, Senior Lecturer at the Matusovsky Lugansk State Academy of Culture and Arts, Lugansk, Luhansk People's Republic, Russia.

**Aotgenhuar**, graduate student at the Department of Philosophy and Theology, Belgorod State National Research University, Belgorod, Russia.