

7. Yakushevich, M.V. (2004) *Sintez v iskusstve Ispanii i yego pretvoreniye v tvorchestve F. Garsia Lorki i M. de Fal'i* [Synthesis in the art of Spain and its implementation in the works of F. Garcia Lorca and M. de Falla]. Abstract of Art History Cand. Diss. Novosibirsk.

8. Kazantseva, L.P. (2001) *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the theory of musical content]. Astrakhan: LLC “Astrakhangazprom”, CPI “Fakel”.

9. Kholopova, V.N. (2015) *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian academic music of the last third of the XX – beginning of the XXI centuries (genres and styles)]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TRhbZ> f (Accessed: 25.04.2026).

10. Kunitskaya, I.R. (1990) *Frantsuzskiye kompozitory XX veka: Oчерki* [French composers of the XX century: Essays]. Moscow: Soviet composer.

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-102-109

**В.А. Миронюк, М.С. Тимофеев**

**«АППАССИОНАТА» Л. ВАН БЕТХОВЕНА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ  
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПИАНИСТОВ (НА ПРИМЕРЕ ЗАПИСЕЙ С.Т. РИХТЕРА,  
Н.Л. ЛУГАНСКОГО, П.Р. ЛАУЛА)**

*В статье охарактеризованы интерпретации «Аппассионаты» Л. ван Бетховена, предпринятые отечественными исполнителями. Авторы проанализировали записи концертов представителей разных поколений и отечественных исполнительских школ: С.Т. Рихтера – всемирно известного советского пианиста, Н.Л. Луганского и П.Р. Лаула – современных музыкантов, представителей московской и петербургской школ. Анализ данных исполнений «Аппассионаты» Л. ван Бетховена продемонстрировал разнообразие подходов к сочинению в отечественной пианистической традиции – от эмоционального до интеллектуального.*

*Ключевые слова: «Аппассионата» Л. ван Бетховена, фортепиано, интерпретация, С.Т. Рихтер, Н.Л. Луганский, П.Р. Лаул.*

*Актуальность темы исследования.* Соната для фортепиано op. 57 f-moll («Аппассионата») – одна из самых часто исполняемых сонат Л. ван Бетховена. Свое почетное место в цикле, состоящем из тридцати двух произведений, она заняла благодаря ярко выраженному трагическому началу и высокому эмоциональному пафосу. Это сочинение по праву можно назвать одним из самых драматичных в творчестве композитора.

*Актуальность данного исследования обусловлена значением «Аппассионаты» Л. ван Бетховена в мировом фортепианном репертуаре, а также необходимостью осмысления ее исполнительских интерпретаций в отечественной пианистической традиции. Выявление подхода к этому произведению такого крупного музыканта как С.Т. Рихтер дает ключ к пониманию тех тенденций, которые впоследствии развивались в творчестве следующих поколений пианистов. Поскольку вопрос трактовки бетховенских сочинений остается важным и сегодня, анализ исполнений Н.Л. Луганского и П.Р. Лаула, представляющих московскую и петербургскую школы, позволяет обнаружить схожие и различные черты в современном прочтении сочинения.*

*Степень научной разработанности проблемы.* Соната op. 57 рассмотрена в трудах, посвященных фортепианным сонатам Л. ван Бетховена, – это работы

А.Б. Гольденвейзера [1], Е.Я. Либермана [2], Ю.А. Кремлева [3], выпущенные в советский период и затрагивающие вопросы композиции, образности и исполнительских трудностей. Современный взгляд на сочинение содержится в монографии Л.В. Кириллиной [4], охватывающей весь жизненный и творческий путь композитора, а также в новейшем исследовании по данной теме «Тридцать две сонаты Бетховена: опыт исполнительского и педагогического анализа» П.Р. Лаула [5] – петербургского пианиста, в репертуаре которого находится весь корпус из тридцати двух сонат великого венского композитора. При этом работы, посвященные исполнительским версиям «Аппассионаты», до сих пор не созданы.

*Цель, задачи и предмет исследования.* Цель данной статьи – выявление особенностей исполнительских интерпретаций «Сонаты op. 57 f-moll» («Аппассионаты») Л. ван Бетховена отечественными пианистами разных поколений и направлений. Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд взаимосвязанных задач: раскрыть композиционные и художественные особенности «Аппассионаты»; обозначить ключевые исполнительские сложности сочинения; проанализировать и сравнить записи исполнения произведения С.Т. Рихтером, советским музыкантом планетарного масштаба, Н.Л. Луганским, представителем московской пианистической школы, и П.Р. Лаулом, представителем петербургской традиции; определить художественные концепции интерпретаций «Аппассионаты», созданные С.Т. Рихтером, Н.Л. Луганским и П.Р. Лаулом. Предметом исследования являются интерпретации «Аппассионаты» Л. ван Бетховена, предпринятые в исполнении С.Т. Рихтера, Н.Л. Луганского и П.Р. Лаула.

*Научная новизна исследования* заключается в выявлении уникальных решений в интерпретации «Аппассионаты», а также в опыте анализа того, как менялось отношение отечественных пианистов разных поколений и исполнительских школ к одной из самых популярных и востребованных бетховенских сонат – «Сонате op. 57 f-moll». В рамках данного подхода исполнения С.Т. Рихтера, Н.Л. Луганского и П.Р. Лаула являются наиболее репрезентативными, так как дают представление об эволюции исполнительской мысли.

*Методология и методы исследования.* В статье используются следующие методы исследования: музыковедческий – в аспекте анализа композиции и образной содержательности «Аппассионаты» Л. ван Бетховена; исторический, дающий возможность исследовать эволюцию исполнительских подходов к сочинению; компаративный, позволяющий определить общие черты и отличия в трактовке сочинения отечественными музыкантами – С.Т. Рихтером, Н.Л. Луганским и П.Р. Лаулом.

*Источниковая / эмпирическая база исследования.* Настоящее исследование базируется на звукозаписях, доступных в архиве классической музыки classic-online; использованы звукозаписи исполнения «Аппассионаты» С.Т. Рихтером, Н.Л. Луганским, П.Р. Лаулом.

*Основная часть.* Сонаты для фортепиано Л. ван Бетховена, как отмечает Э. Фишер, побуждают к бесконечному поиску точных средств воплощения и глубокой душевной работе: «Маловероятно, чтобы смертный пианист полностью уподобился бессмертному Бетховену, то есть достиг такого же величия и таких же вершин. Невозможно пережить и все бетховенские ощущения как свои собственные. Но, согласно известному закону, выразить можно лишь то, что пережил сам, – пусть даже интуитивно. Исполнение бетховенских произведений требует полной самоотдачи, привлечения всего жизненного опыта» [6. С. 15]. Именно к сочинениям такого плана, как «Аппассионата», наиболее применимы слова Э. Фишера: этот опус должен провоцировать музыканта-исполнителя на колоссальный внутренний отклик.

Например, А.Г. Рубинштейн выразил мысль о том, что Л. ван Бетховен в каждой из своих сонат «недосягаемо велик» [7. С. 35]. На страницах его знаменитых «Лекций по истории фортепианной литературы» указано, что «Аппассионату» пианист только

сыграл, не комментируя из-за неимения большого количества времени для рассказа о каждом сочинении [7]. Однако отсутствие комментариев А.Г. Рубинштейна к «Аппассионате» дает емкий ответ на многие художественные вопросы и подчеркивает ее огромную энергетическую мощь и воздействие на слушателя.

«Соната ор. 57» была написана в 1804–1805 гг., в промежутке между третьей (1803) и четвертой симфониями (1806). Вместе с ней к вершинным произведениям для фортепиано, созданным вскоре после «Героической», относится глубоко ей контрастная соната ор. 53 «Аврора».

В это время в распоряжении Л. ван Бетховена был рояль, подаренный парижским фортепианным фабрикантом Себастьяном Эраром в 1803 году. Инструмент давал возможности «концертной яркости звучания и большей прочности механики» [4. С. 238]. Трактовка фортепиано в «Аппассионате» отражает высокий уровень требований к техническому исполнению: фактура изобилует виртуозными пассажами, массивами аккордовых построений, крайними динамическими сменами. Все эти средства работают на темпераментный драматургический характер сочинения.

Название, ставшее эмблемой сочинения и квинтэссенцией ее генеральной идеи, имеет многостороннее толкование: «В представлениях романтиков XIX века слово *appassionato* связывалось с понятием бурной и стихийной “страстности”, но Бетховен, воспитанный еще в традиции предыдущего столетия, ощущал его родство с латинским *passio* (глубокое страдание, страсти Христовы) и с греческим *pathos* (сильное возвышенное чувство, нередко связанное с мрачными переживаниями)» [4. С. 13]. Л.В. Кириллина, авторитетный исследователь в этой области, предлагает по этому поводу следующий вывод: «В сонате ор. 57 есть и то, и другое, и третье, так что нет причин оспаривать закрепившееся за ней название» [4. С. 13].

Р. Роллан, всегда точно проникавший в образный мир произведений Л. ван Бетховена, видел в «Аппассионате» «господство разума над разъяренными силами» и шум «кровавого моря» [8. С. 289]. Французский писатель отмечал внутреннюю духовную силу сонаты, заключенную в ее композиции: «Она исключительна также единственностью своей формы – этой глыбы, от которой молот циклопов не смог бы отделить ни зерна, этим постоянным напряжением, этой логической скрепленностью, этим атлетическим телом, без драпировок, без украшений, где все – одни мускулы, костяк, покрытый крепким и упругим мясом, без тени дородности» [8. С. 289]

Цикл составлен из трех частей: «*Allegro assai*», «*Andante con moto*», «*Allegro, ma non troppo*». Несмотря на классическую стройность и традиционность такой структуры, главная из исполнительских проблем кроется в соотношении частей. Темп первой части «*Allegro assai*» оживленнее, чем в третьей «*Allegro, ma non troppo*». Гармонически напряженная и ритмически заряженная на бесконечное движение музыка финала провоцирует исполнителя на чрезвычайную скорость темпа. Однако, если рассматривать контекст, в который помещена третья часть, то она не должна превосходить первую в этом отношении.

Для драматургии цикла вопрос характера движения частей очень важен. А.Б. Гольденвейзер выявляет те точки пересечения темпов, которые должны существовать между частями [1]. Например, темп второй части «*Andante con moto*», который не должен быть слишком медленным, по мнению исследователя, связан с первой: «Единство пульса должно быть сохранено между первой и второй частью. Темп второй части вытекает из второго мотива первой части, и, таким образом, половинная с точкой первой части равна четверти второй» [1. С. 173]. Далее А.Б. Гольденвейзер находит ритмическое соприкосновение уже между второй частью и финалом: «шестнадцатые финала равны тридцать вторым второй части» [1. С. 173]. Именно в этом будет заключен правильный характер движения. С филигранной точностью такие темповые соотношения, которые вывел А.Б. Гольденвейзер, содержатся

в исполнении Э. Гилельса: половинная с точкой первой части равна четверти второй, а тридцать вторые второй части равны шестнадцатым третьей.

Первая часть, написанная в сонатной форме, является самой сложной и многоплановой. Ее оригинальной чертой становится интонационная однородность тематизма: тема побочной партии является обращением мелодии главной. Первые четыре такта, открывающие цикл, – зерно, из которого потом вырастает весь рельефный материал сонаты.

Вторая часть – вариации – олицетворение возвышенного в творчестве Л. ван Бетховена. Жанр темы – хорал. В данном случае хорал становится воплощением идеи душевного равновесия и нравственного порядка, противовесом тех сюжетных перипетий, которые разворачивались в первой части. В теме второй части обнаруживается и благородство, и воодушевление, и глубокое умиротворение. Ее бестревожный образ основан на гармоничной согласованности аккордовых вертикалей и мерности ритма.

Финал возвращает к образам мятежной стихии, «срывая храмовую завесу обнаженным мечом “лязгающего” уменьшенного септаккорда» [4. С. 17]. Экспозиция, устроенная как сквозной поток, не повторяется, но затем повторяется разработка вместе с репризой – это исключительный случай в творчестве композитора. Возникает ощущение движения по спирали, роковой закольцованности – драматические события следуют одно за другим безостановочно.

Своим экспрессивным посылом «Аппассионата» продолжает линию «Сонаты ор. 31 №2 d-moll». «Сонату ор. 57» можно причислить к наиболее трагическим сочинениям Л. ван Бетховена, так как в ее развязке нет торжества позитивной силы. В финале воплощается действующий механизм, подчиняющий себе все живое.

*Интерпретация С.Т. Рихтера* раскрывает трагический пафос сочинения. Его трактовка связана с ощущением катастрофы. Это проявляется в крайних частях, где, по словам самого пианиста, «человек ... выступает не непосредственным участником событий, а, скорее, как наблюдатель, что вообще у Бетховена очень редкое явление» [9. С. 81].

Во второй части подчеркнуто благородное и возвышенное начало, в прочтении С.Т. Рихтера это идиллия: «Мне кажется, что все в этом сочинении происходит ночью. Вспоминаются слова Генриха Густавовича Нейгауза, сравнивавшего вторую часть “Аппассионаты” с горным озером. Это очень точное и тонкое сравнение: действительно, я ощущаю в ней как бы таинственное мерцание звезд, отражающихся в таком горном озере» [9. С. 81]

С.Т. Рихтер начинает первую часть отстраненно: в главной теме на первый план выходит объективное начало. Лаконичность и взвешенность достигнута четкостью ее главной ритмической фигуры – залигованной с шестнадцатой четверти и шестнадцатой. Пианист исполняет ее с предельной точностью в указанном динамическом нюансе – *pp*. Звучание инструмента у С.Т. Рихтера крайне мрачное, его пиано окрашено в темные оттенки: «все в этом сочинении происходит ночью» [9. С. 81]. Побочная партия у С.Т. Рихтера становится зоной успокоения для дальнейшего темпераментного разбега заключительной. В его руках в этой мелодии пробуждается песенность – выстраиваются фразы широкого дыхания.

Наблюдения Х. фон Леша и Ф. Бринкманна, представленные в статье «Темп в “Аппассионате” Бетховена в исполнениях от 1927 до 2006 года» [10], связаны с измерениями темпа произведения. Исследователи представляют интересный вывод о том, что запись, сделанная С.Т. Рихтером в 1960 году, значительно отличается в темповом отношении среди всех других рассмотренных ими: «К 1960 году она являлась самым медленным исполнением “Аппассионаты” вообще и даже побила в этом отношении его собственный рекорд предыдущего года» [10. С. 93]. Есть и другой любопытный факт: «“Аппассионате” Рихтера 1960 года свойственна самая большая

неравномерность темпа» [10. С. 93]. Очень важно, что колебания темпа происходят крайне постепенно, с небольшими потактовыми разницеми — в этом последовательность драматургии и монолитность рихтеровской трактовки.

Во второй части «Andante» С.Т. Рихтер рисует картину благородного спокойствия. Ритмическое наполнение части отличается идеальной стройностью, музыкант подчеркивает четкость пунктирного ритма в теме, что придает особенно величественный, торжественный характер. Здесь нам созвучны слова Э. Фишера: «Музыка второй части вначале сурова. Возможно, она навеяна представлениями о неприветливом виде острова, к которому стихия прибила путешественников. Его скалистые, жесткие очертания вблизи постепенно смягчаются, наполняются пышно цветущей зеленью» [6. С. 94]. В данном случае Э. Фишер опирается на связь «Аппассионаты» с сюжетом «Бури» Шекспира, столь ценимой Л. ван Бетховеном.

Та трактовка третьей части, которую предлагает С.Т. Рихтер, достаточно спорна из-за высокого темпа. Это отмечает П.Р. Лаул: «Финал часто играют преувеличенно скоро. Огромная потенциальная сила этого произведения теряет от преувеличенно быстрого темпа свою внутреннюю значительность и приобретает характер виртуозной пьесы “на резвость”» [5. С. 173]. При этом С.Т. Рихтер крайне убедителен в этом, финал не превращается в концертный номер. Чтобы аргументировать эту позицию, приведем слова его великого учителя, Г.Г. Нейгауза: «Я чувствую в его технике (обращении с роялем, вернее, симбиозе с ним), отвагу, элемент риска (риск — благородное дело, гласит пословица); нечто, напоминающее рыцаря на бранном поле» [11. С. 87] Использование предельных темпов в пользу демонстративной виртуозности не близко артистическому складу личности С.Т. Рихтера. Каждая деталь в его исполнении служит генеральной художественной идее — создать стихийный образ, являющийся средством показа трагической стороны «Аппассионаты».

Н.Л. Луганский интерпретирует «Аппассионату» в русле сложившихся академических традиций. Бережное обращение с текстом сочетается с живым, наполненным человечностью, эмоциональным отношением к нему, каким оно, например, является и у других крупных пианистов двадцатого столетия — В.В. Софроницкого, Л.Н. Оборина, Э.Г. Гилельса, М.И. Гринберг, а также С.Т. Рихтера. *Интерпретация П.Р. Лаула* показывает современный подход к произведению. Исполнения московского и петербургского пианистов мы будем рассматривать параллельно, чтобы явственно проследить их сходства и различия.

Полярное видение П.Р. Лаула заключено уже в звучании главной темы: характер движения ощутимо живее, ритм предельно заострен, вектор движения концентрически направлен — все это дает теме «нерв» [5. С. 398] и напряжение. Такое исполнение позволяет взглянуть на произведение совершенно с нового ракурса. Н.Л. Луганский выбирает не только более сдержанный темп, но и прикосновение — даже в нюансе *pp* рояль звучит густо и насыщенно. Внутри главной партии пианист создает контраст двух стихий между восходящим движением по звукам трезвучия в тт. 1–4 и нисходящим шквалом в тт. 13–14.

Ритмо-интонационная ячейка, появляющаяся в т. 10 в партии левой руки и пронизывающая связующие разделы и разработку, способствует большой агогической свободе исполнителя. Например, частым может быть привнесение в текст *ritenuto* или *accelerando* на границах разделов формы. П.Р. Лаул эту фигуру в басу (т. 10) характеризует как «мотив стука в дверь» [5. С. 398]. Музыкант отмечает, что мотив можно исполнять, делая ударение и на первую и на последнюю ноту. Решение, которое озвучивает пианист, логично: избегая тяжести в интонации, которая может быть приобретена ударением на последнюю ноту мотива, П.Р. Лаул сильно облегчает первые три ноты, достигая уравновешенного звучания. Н.Л. Луганский же мыслит главным звуком в мотиве первый, это значительно смягчает интонацию. В этом кроются коренные

различия: если у П.Р. Лаула в элементе считывается коннотация образа судьбы в музыке Л. ван Бетховена (ритмоформула этого мотива работает как маркер, отсылающий к «Пятой симфонии» с ее драматичным сюжетом), то у Н.Л. Луганского слышится волнение и трепет, свойственные живому человеческому чувству. Последняя нота мотива всегда словно рассеивается, добавляя сумеречные оттенки в образ главной партии.

П.Р. Лаул играет побочную тему, вуалируя ее лирическое начало, подчеркивая в интонациях мелодии гимничность и энергию. Н.Л. Луганский, наоборот, придерживается традиционного на нее взгляда: раздел побочной партии окрашивается в теплые душевные оттенки. Такое понимание близко к сложившейся традиции исполнения.

Вторая часть в прочтении Н.Л. Луганского возвышенна, ее звучание отличается архитектурной стройностью каждой вертикали. Это, по меткому выражению А. Корто, настоящее «шествие философов» [12. С. 42].

П.Р. Лаул отмечает в теме жанровую многозначность и выделяет ее как особенность: «Тему можно было бы назвать торжественным хоралом, но пунктирные фигуры и в целом более выпуклая линия баса намекают нам на марш – неторопливый, торжественный» [5. С. 409]. Первые три вариации следуют по принципу «выписанного ускорения» [4. С. 173]. Чтобы подчеркнуть эту идею, П.Р. Лаул в первой вариации немного сдерживает темп, отделяя тему от вариаций. Исполнение петербургского пианиста динамично. Третья вариация, выделяющаяся кульминацией, в его трактовке находится в праздничном ликующем тоне – идея гимничности побочной партии первой части вновь воплотилась уже здесь.

Пианисты XXI столетия сдерживают темп финала, стремясь сделать линию напряжения длиннее. П.Р. Лаул, виртуозный музыкант, который может выдерживать предельные скорости, исполняя сонаты А.Н. Скрябина, здесь намеренно ограничивает движение. Вместе с энергией постепенно растет и тревога. Мощный выплеск происходит в коде: «Финальное Presto должно “вызреть”, иначе оно воспринимается как нечто эксцентрическое, еще один пример бетховенского сумасбродства» [5. С. 413]. Стратегический подход свойственен и Н.Л. Луганскому: весь финал подчинен единой драматургической линии накопления напряжения, которое в коде достигает апокалиптического характера.

Таким образом, в прочтении «Аппассионаты» отечественными пианистами выстраивается несколько направлений. Исполнение С.Т. Рихтера, ставшее эталонным, отличается монументальностью художественной концепции. Архитектоника цикла выстроена в соответствии с трагической идеей катастрофы в крайних частях. Н.Л. Луганский продолжает академическую традицию: в цикле полноправно сочетаются и лирические и драматические черты. В трактовке П.Р. Лаула наблюдается интеллектуальный аналитический подход: новые идеи исполнитель черпает непосредственно из текста сочинения, его жанровых и композиционных особенностей.

### Литература

1. Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии. М.: Музыка, 1966. 288 с.
2. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. Вып. 3. М.: Музыка, 2005. 101 с.
3. Кремлев Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Советский композитор, 1970. 336 с.
4. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 тт. Т. 2. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 596 с.
5. Лаул П.Р. Тридцать две сонаты Бетховена: опыт исполнительского и педагогического анализа. СПб.: Композитор, 2021. 632 с.

6. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2007. 236 с.
7. Рубинштейн А.Г. Лекции по истории фортепианной литературы. М.: Юрайт, 2025. 83 с.
8. Роллан Р. Жизнь Бетховена. М.: Музгиз, 1937. 133 с.
9. Благой Д. «Аппассионата». URL: <https://mus.academy/articles/appassionata> (дата обращения: 21.04.2026).
10. Леш Х. фон, Бринкманн Ф. Темп в «Аппассионате» Бетховена в исполнениях от 1927 до 2006 года // Музыкальная академия. 2012. №2 (738). С. 88–95.
11. Нейгауз Г.Г. Еще о Рихтере // Музыкальная академия. 1964. №3 (304). С. 86–89.
12. Корто А.О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы. М. Музыка, 1965. 363 с.

**Beethoven’s “Appassionata” in Interpretations by Russian Pianists (Based on Recordings by S.T. Richter, N.L. Lugansky, P.R. Laul)**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 2 (101), 102–109*  
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-102-109

*Violetta A. Mironyuk*, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).  
E-mail: [violka250@gmail.com](mailto:violka250@gmail.com)

*Maxim S. Timofeev*, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).  
E-mail: [asmodey21@mail.ru](mailto:asmodey21@mail.ru)

**Keywords:** “Appassionata” L. van Beethoven, piano, interpretation, S.T. Richter, N.L. Lugansky, P.R. Laul

Piano Sonata op. 57 f-moll (No. 23) is one of the most frequently performed sonatas by L. van Beethoven. Over time, attitudes toward the text of Beethoven’s sonatas have changed, but have remained vibrantly alive among musicians of all ages.

The purpose of this article is to identify features of the interpretations of the sonata op. 57 f-moll (“Appassionata”) by L. van Beethoven with domestic pianists of different centuries and directions. This research is based on recordings available in the classical music online archive. The recordings used are those by S.T. Richter, N.L. Lugansky, and P.R. Laul. Sonata op. 57 f-moll (23) was written in 1804–1805. The interpretation of the piano in “Appassionata” reflects high technical demands on the performer. The performer of “Appassionata” faces a number of artistic problems. Richter’s performance, which has become a classic reference, is distinguished by the monumental nature of its artistic concept. The architecture of the cycle is structured according to the tragic idea of disaster in the outer movements. Lugansky continues the academic tradition: in the cycle, both lyrical and dramatic features are fully combined. Laul’s interpretation shows an intellectual analytical approach: the performer derives new ideas directly from the text of the composition, its genre and compositional features. The scientific novelty of the research consists in identifying unique solutions in the interpretation of “Appassionata”, in attempting to trace how the attitude of Russian pianists of different generations and schools changed toward one of the most popular and sought-after Beethoven sonatas – Sonata op. 57 f-moll. In this regard, the performances of Richter, Lugansky, and Laul are most representative – they give an idea of the evolution of performance practice

### References

1. Goldenveyzer, A.B. (1966) *Tridtsat' dve sonaty Betkhovena: Ispolnitel'skiye kommentarii* [Beethoven’s thirty-two sonatas: performance commentaries]. Moscow: Music.
2. Lieberman, E.Y. (2005) *Fortepiannyye sonaty Betkhovena* [Beethoven’s piano sonatas]. Issue 3. Moscow: Music.

3. Kremlev, Yu.A. (1970) *Fortepiannyye sonaty Betkhovena* [Beethoven's piano sonatas]. Moscow: Soviet composer.
4. Kirillina, L. (2009) *Betkhoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven: life and works]. Moscow: Research centre “Moscow conservatory”.
5. Laul, P.R. (2021) *Tridtsat' dve sonaty Betkhovena opyt ispolnitel'skogo i pedagogicheskogo analiza* [Beethoven's thirty-two sonatas: experience of performance and pedagogical analysis]. Saint Petersburg: Composer.
6. Fisher, E. (2007) *Fortepiannyye sonaty Betkhovena* [Beethoven's piano sonatas]. Moscow: Publishing house “Classics–XXI”.
7. Rubinstein, A.G. (2025) *Leksii po istorii fortepiannoy literatury* [Lectures on the history of piano literature]. Moscow: [Online] Available from: <https://urait.ru/bcode/564790> (Accessed: 23.02.2026).
8. Rollan, R. (1937) *Zhizn' Betkhovena* [Life of Beethoven]. Moscow: Muzgiz.
9. Blagoy, D. (1970) “*Appassionata*”. [Online] Available from: <https://mus.academy/articles/appassionata> (Accessed: 21.04.2026).
10. Loesch, H. & Brinkmann, F. (2012) Temp v “*Appassionata*” Betkhovena v ispolneniyakh ot 1927 do 2006 goda [Tempo in Beethoven's “*Appassionata*” in performances from 1927 to 2006]. *Muzykal'naya akademiya – Music academy*. 2 (738). pp. 88–95.
11. Neuhaus, G.G. (1964) Yeshche o Rikhtere [More about Richter]. *Muzykal'naya akademiya – Music academy*. 3 (304). pp. 86–89.
11. Korto, A. (1965) *O fortepiannom iskusstve: stat'i, materialy, dokumenty* [On piano artistry: articles, materials, documents]. Moscow: Music.

УДК 787

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-109-118

**В.В. Провотарь, С.А. Ушакова**

**ОБРАЗНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА  
И. БРАМСА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ЧЕТЫРЕ СТРОГИХ НАПЕВА»  
В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Д.Б. ШАФРАНА)**

*В статье охарактеризована образность произведений позднего творческого этапа И. Брамса в контексте анализа эволюции его мировоззрения. Предметом исследования стало образное наполнение произведения «Четыре строгих напева» и особенности его воплощения в транскрипции для виолончели и фортепиано, созданной Д.Б. Шафраном. Произведение проанализировано в контексте эстетических взглядов композитора в поздний период его творчества, охарактеризованы особенности инструментального переложения «Четырех строгих напевов».*

*Ключевые слова: образность, напев, романтизм, И. Брамс, переложение, виолончель, Д.Б. Шафран.*

*Актуальность темы исследования. При изучении творчества композитора И. Брамса (1833–1897) в контексте эпохи романтизма становится очевидной особая роль его наследия для современников и последователей в области музыкального искусства. Эстетика творчества И. Брамса в большей степени базировалась на музыкальных открытиях прошлых эпох, а не предвосхищала нововведения. Однако некоторые из его произведений стали предтечей для творческих открытий композиторов «Новой венской школы». Так, Е. В. Литвих, изучая интермеццо (op. 119 № 3) И. Брамса, приходит к выводу, что при его создании композитором был применен «ряд неklas-*