

УДК 78.032.2+782:784

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–345–358

Линь Цюньда<https://orcid.org/0000-0003-1266-7323>преподаватель Государственной консерватории в Гуанчжоу
qinzi215@qq.com**СТИЛИСТИКА «БАХИАНСТВА»
В РАННИХ СОНАТАХ БЕТХОВЕНА**

*Целью работы является наблюдение выразительных особенностей ранних Сонат Л. ван Бетховена в его прозрениях стилевых тенденций прошлого и связи с музыкой И. С. Баха прежде всего, а также настоящего академической практики и пианизма современности. Методологической основой работы выступает интонационный стилиевой анализ, образцы которого находим в работах Б. Асафьева, посвященных инструментализму, классическому и современному. Для нас также чрезвычайно значимы материалы исследований китайских диссертантов Ма Вей, У Голин, в которых проводятся параллели между китайским и европейским осознанием речевой обусловленности музыкальной формы и интонации, а также работы Цао Шифуна, посвященные искусству венской школы. Научная новизна работы состоит в том, что впервые в музыкознании Украины и Китая дана систематизация стилевых истоков ранних Сонат Бетховена в их соотносительности с формальными признаками венского инструментализма, контактного с французскими источниками пробидермайеровского толка и наполненного «ссылками на Баха» в фортепианно-стилевом проявлении. **Выводы.** Ранние Сонаты Бетховена отмечены вписанностью их в полной мере в жозефиновский венский классицизм, определяемый традиционной «сраченностью» итальяно-немецкого инструментализма, вновь обретенной от Мангейма оркестральной («рваной») фактуры чешских мастеров, подчеркнутого заимствованиями из арсенала французского рококо в разных измерениях, в совокупности являя качество немецкой эклектики как отличительного свойства национального претворения героики классицизма. Соединенность жозефиновского («эклектического») классицизма с показателями бахианства, которое соответствует разнообразию полифонических фактурных претворений, образует частный и не всегда демонстрационный признак, уступая место контрастно-полифоническим построениям, особенно скрытой полифонии мелодических конструкций — закладывает особый бетховенский подход в запечатление «двух принципов», которые он считал обязательным признаком авторского стиля мышления.*

Ключевые слова: ранние сонаты Л. Бетховена, бахианство, венский классицизм.

Lin Junda, teacher of the State Conservatory of Guangzhou

Early Beethoven's sonatas in the centre of stylistics of «bachianstvo» of creativity of named period

*The purpose of this work is observation of expressive features of early Sonatas of L. van Beethoven in his enlightenments of style tendencies of the past and communication with music of J. S. Bach and also the present of the academic practice and pianism of modern times. The intonational style analysis, samples of which we find in works of B. Asafyev devoted to instrumentalism, classical and modern, acts as **methodological basis** of the work. Materials of researches of Chinese authors of dissertation Ma Wei, Wu Goling, in which parallels between Chinese and European awareness of speech conditionality of musical form and intonation and also works of Cao Shyfun dedicated to the art of Vienna School, are also extremely significant for us. **The scientific novelty of work** lies in the fact, that for the first time in musicology of Ukraine and China systematization of style sources of early Sonatas of Beethoven in their correlation to the formal signs of Vienna instrumentalism, contact with French sources connected with Biedermeier sense and filled with «references to Bach» in piano and style manifestation. **Conclusions.** Early Beethoven Sonatas are marked by their full entering in Josephine Viennese Classicism determined by traditional «unite» of Italian and German Instrumentalism, which is again found from Mannheim Orchestra («Torn») Structure of Czech masters, emphasized with borrowings from the arsenal of French Rococo in different measurements in total showing quality of German Eclecticism as distinctive realization of Heroics of Classicism. It is also combination of the above-mentioned Josephine («Eclectic») Classicism with indicators of Bachianstvo, which corresponds to the variety of polyphonic and impulsive realizations, and from them imitating and polyphonic constructions, — establishing special Beethoven approach in imprinting of «two principles», which he considered the obligatory sign of author style of thinking.*

Keywords: early Sonatas of L. van Beethoven, Bahianism, Viennese classicism.

Линь Цюньда, преподаватель Государственной консерватории в Гуанчжоу

Стилістика «бахіанства» у ранніх сонатах Бетховена

*Метою роботи є спостереження виразних особливостей ранніх Сонат Л. ван Бетховена в його прозріннях стильових тенденцій минулого і зв'язку з музикою І. С. Баха перш за все, а також сучасності академічної практики і піанізму. **Методологічною основою** роботи виступає інтонаційний стильовий аналіз, зразки якого знаходимо в роботах Б. Асаф'єва, присвячених інструменталізму, класичному і сучасному. Для нас також дуже значимі матеріали досліджень китайських дисертантів Ма Вей, У Голін, в яких проводяться паралелі між китайським і європейським усвідомленням мовної зумовленості музичної форми та інтонації, а також роботи Цао Шифуня, що присвячена мистецтву віденської школи.*

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в музикознавстві України та Китаю надана систематизація стилєвих витоків ранніх Сонат Бетховена в їх співвіднесеності з формальними ознаками віденського інструменталізму, контактного з французькими джерелами про-бідермайєрівського спрямування і наповненого «посилаваннями на Баха» в фортепіанно-стильовому прояві. **Висновки.** Ранні Сонати Бетховена відзначені внесенням їх у повній мірі в жозефіновській віденський класицизм, який визначається традиційним «зрощенням» італійсько-німецького інструменталізму, знову знайденої від Мангейма оркестральності («рваності») фактури чеських майстрів, підкресленої запозиченнями з арсеналу французького рококо в різних вимірах, в сукупності являючи якість німецької еkleктики як відмітної властивості національного втілення героїки класицизму. Поєднання жозефінівського («еклектичного») класицизму с показниками бахіанства, яке відповідає різноманіттю поліфонічних фактурних перевтілень, утворює специфічну і не завжди демонстраційну ознаку, поступаючись місцем контрастно-поліфонічним побудовам, особливо прихованій поліфонії мелодичних конструкцій — закладає особливий бетховенський підхід у фіксуванні «двох принципів», які він вважав ознакою авторського мислення.

Ключові слова: ранні сонати Л. Бетховена, бахіанство, віденський класицизм.

Актуальность темы исследования определена потребностями творческой практики профессионального инструменталиста, в которой жанр сонаты и Сонаты для фортепиано Бетховена занимают почетное и ответственное место, отчего всегда существенна коррекция смысла исполнения известных композиций соответственно требованиям сегодняшнего дня. И такой коррекцией в данном случае выступает трактовка ранних Сонат Бетховена в русле «актуального интонирования» (по Т. Веркиной [2]), соответственно установкам художественных предпочтений сегодняшнего дня.

Гений Бетховена определил на многие столетия интерес к исследованию его творчества, поскольку каждое следующее музыкальное поколение находит в его созданиях необходимый выразительный смысл — и это определяет актуальный поворот бетховенской темы в исследовательских усилиях современности. В центре внимания — ранние Сонаты, в том числе Десятая, которые долгое время считались «малозначительными» (хотя названная Соната приведена композитором в качестве реализации в музыке философии «двух принципов» И. Канта [6, с. 294–295]), однако стали слагаемым репертуара таких великих мастеров как С. Рихтер, В. Кемпф, высокоталантливый молодой французского пианиста Л. Дебарга. Рассмотрение Со-

нат великого мастера в ракурсе «прогресса симфонизации» как преодоления «скромного классицистского фортепианного стиля» ради масштабности «современного рояля» [3, с. 116] не позволяет оценить самостоятельность и *бетховенскую оригинальность* этого «скромного классицизма», сформированного гениальными мастерами венской школы.

Целью работы является наблюдение выразительных особенностей ранних Сонат Л. ван Бетховена в его прозрениях стилевых тенденций прошлого и связи с музыкой И. С. Баха прежде всего, а также настоящей академической практики и пианизма современности.

Методологической основой работы выступает интонационный стилевой анализ, образцы которого находим в работах Б. Асафьева, посвященных инструментализму, классическому и современному [1]. Для нас также чрезвычайно значимы материалы исследований китайских диссертантов Ма Вей [4], У Голин [8], в которых проводятся параллели между китайским и европейским осознанием речевой обусловленности музыкальной формы и интонации, а также работы Цао Шифуня [9], посвященные искусству венской школы.

Научная новизна работы состоит в следующем: впервые в музыковедении Украины и Китая дана систематизация стилевых истоков ранних Сонат Бетховена в их соотнесенности с формальными признаками венского инструментализма, контактного с французскими источниками пробидермайеровского толка и наполненного «ссылками на Баха» в фортепианно-стилевом проявлении.

Изложение основного материала. Фортепианные Сонаты 1790-х демонстрируют значительное стилистическое разнообразие, запечатлевая «штюрмерский» демонстративный драматизм (Первая ор. 2, Пятая ор. 10, особенно Восьмая «Патетическая» ор. 13), а также объективированный лирико-эпический план (Вторая, Третья ор. 2, Четвертая ор. 7, Шестая, Седьмая ор. 10, Десятая ор. 14, Одиннадцатая и Двенадцатая ор. 22 и 26). В числе последних Десятая Ор. 14 № 2, которую обозначил сам композитор в объяснение «двух принципов», символизовавших философское кантианство, принятое бетховенским гением в качестве генеральной идеи творчества [6, с. 295]. Произведения в сонатном жанре составили высшие показатели достижений композитора в этом роде сочинительства и одновременно непосредственно опирались на фортепианно-исполнительские достижения автора, впоследствии оказавшиеся нереализованными в артистическом непосредственном проявлении.

Пианизм Л. Бетховена сложился в русле салонной клавирной традиции, наследовавшей «галломанию» венской школы, немецкий дух которой, как отмечено выше, немислим без ссылки на французский классицизм и рококо. В работе польского исследователя применительно к фортепианной игре в эпоху Шопена сделаны многозначительные ссылки на игру Бетховена, пользовавшегося объективно инструментами, на которых невозможно давать те «громовые» нарастания, которые, с подачи Ф. Листа, стали осознаваться в существовании бетховенского фортепианного стиля [10, с. 507]. Конечно, Бетховен был выразителем позднего, в том числе *революционного* классицизма, апеллировавшего к искусству площади и ораторских выступлений. Цветисто и увлеченно об этом писал Б. Асафьев: «...Призывы-кличи ораторов, вождей народа; волны-приливы и отливы голосов народных: ритмо-интонации барабанов, жуткие для врагов революции и волнующе-радостные для борющихся за нее людей; сигналы военных труб, словно вестники нового мира; «переборы» литавр, триумфальный и грозный рокот побед и опасностей...» [1, с. 278].

Это тот аспект бетховенского творчества, который был направлен к драме жизни — к драме театра, запечатлевающего *такую* жизнь. И в связи с указанным *драматическим* ракурсом революционного классицизма Бетховена Асафьев выделил *ритмические борения* его музыки: «В бурном, интенсивном становлении бетховенской музыки два основных ритмических «упора» — двумерность и трехмерность — вступают в постоянное контрастное взаимодействие не как противоположения метров — двухдольного и трехдольного, а как ритмо-интонации-образы» [1, с. 279].

И далее цитированный автор непосредственно соотносит «ритмо-интонации-образы» маршевой «стальной поступи» и соотнесенной с ней регулярности проявления «отдыхающей воли» масс — со «спиралевидным», «вихревым» движением *трехдольного* скерцо [1, с. 279]. Тем самым Асафьев противопоставлял маршевость I части и *кантовость* финала Девятой симфонии скерцозному напору II части.

Однако в палитре бетховенского мышления имеется также *бесконфликтная лирика* — Четвертого и Первого фортепианных концертов, в которых отсутствует острота указанных ритмических альтернатив, преобладает *умилительно-восторженная радость*, смысл которой познаваем — в *венских пролонгациях рококо* как запечатлениях *прециозных* линий последнего. Как видим, для Первого концерта абсолютно не приемлема система полюсов двух- и трехдольности, поскольку

даже скерцозный финал *принципиально решен в двухдольном размере*. В гармонии с указанной стороной композиторского мышления Бетховена была его пианистическая манера, определенная строением фортепиано.

И. Гудель, исследовав тип фортепиано, которым пользовался Бетховен в 1790-е — 1820-е годы, то есть времени написания Фортепианных концертов, указал на инструменты Штрайхера, в которых впервые была введена железная рама для большего натяжения струн, которые при выступлениях Ф. Листа меняли почти всем комплектом, при этом выступления Бетховена такого «наступления на Штрайхера» никогда не вызывали [10, с. 507]. Особым признанием у Бетховена (как и у Шуберта, Шопена) пользовался инструмент Графа, который оказался ярким образцом салонного — «бидермайеровского» типа, особым достоинством его было достижение очень красивого piano [10, с. 509].

И если именно в контакте с инструментами Графа писались последние Сонаты, в которых наиболее заметны «внеклавеинные» тенденции фортепианистики Бетховена, то тем более ограничен «умеренный пианизм» Бетховена в его игре на инструментах иного строения. Что касается «фортепиано своих грез» Бродвуда, которое получил композитор за 9 лет до смерти, то, по исследованиям Гуделя, он не мог воспользоваться возможностями этого фортепиано по разным причинам. Тем самым *салонно-моцартовский исток пианистической игры Бетховена* (когда «звук клавиесина существенно не отличался от фортепианного» [10, с. 507]) *не оставлял его на протяжении всего творческого пути, образуя некоторый стилистический континуум, далеко не всегда доминирующий, но всегда так или иначе выраженный в художественной палитре бетховенского искусства*.

Уже только указанное соотнесение «Бетховена драматического», Бетховена как выразителя пафоса революционного классицизма и Бетховена лирического-кантового звучания, выразителя «детского» рококо (отчасти и рококо Греза!) — свидетельствует о перепадах стиливых предпочтений, совокупно организовавших композиторский-пианистический статус Мастера. Однако указанными альтернативами, как неоднократно отмечалось, не исчерпывается стиливой выбор Бетховена — композитора и пианиста. Хрестоматийным стал тезис о «предромантизме», а то и о романтических слагаемых бетховенского наследия, проявление которых ассоциируется с новационной волевой установкой соединения *традиционно несоединимых* образов-смыслов.

Такого рода новационное устремление слышимо не только в последних Сонатах, в которых прямые заимствования из многочастных (или двучастных) сонат-сюит барокко соединены с романсовым *индивидуализированным* лиризмом. В анализированном Первом фортепианном концерте имеется замечательный образец романтизации (или «предромантизации») выражения — в Largo As-dur II части. Ибо в контексте отзвучавшего Allegro con brio, выделившего хорально-хоровую, кантово-мелодийную линию, прохождение в первых тактах Largo, на кантовой ритмической схеме (половинная — две четверти), аккордово-хорального комплекса замечается специально и в определенной отграниченности от *ноктюрновой арии без слов* верхнего голоса.

Тем более, что от т. 15 (ремарка cantabile!) в фактуре инструментального ноктюрна проходит мелодия-тема у оркестра. Развитие этой темы в партии фортепиано делает честь ноктюрным фрагментам самого Шопена, опережая намного более скромную фактуру фортепианных фиоритур Дж. Фильда и М. Шимановской, объективно формировавших ноктюрную ауру творчеству Шопена. И в этом же стилевом «прорыве» к романтизму/бидермайеру обнаруживается жанровый контраст в эпизоде в As-dur финала Первой сонаты: это очевидная «песня без слов» в ряду сонатной моторики части в целом. И хотя темп формально не меняется, резкая смена опорной единицы движения (с восьмой в триольных группировках — на «биение» четверти) создает эффект изменения характера движения в аналогии к романтическим поэтным темповым сменам внутри сонатного Allegro.

Романтический срез антитетической подачи образа Размышления в Largo appassionato Второй сонаты апробировано внесением И. Буниним идеи данной музыки в «Гранатовый браслет». И совершенно в духе протосимволизма Ф. Шопена обнаруживается Трио Minore из III части Четвертой сонаты (ср. с этюдностью в триольном движении в финале Второй сонаты Шопена). Промантическая монологичность обнаруживается в I части Десятой сонаты — об этом речь будет идти ниже.

Что касается барочной составляющей открытий Бетховена, композитора и исполнителя, то всегда этот стилевой аспект обращен к *бахианству великого Венца*, поскольку французское барокко в виде рококо в жозефиновском венском классицизме осознавалось в неразрывной связи с классицистскими галлисизмами в целом. Ведь немецкий и итальянский варианты барокко представляли *монумент-*

тальное искусство, в отличие от салонности и миниатюризма рококо, последнее на волне ньютоновского физического материализма стало новилось критерием «легковесности», отодвигая церковную идею «парения» как знака высшего совершенства выражения.

Бахианские знаки представлены у Бетховена в композициях разных лет, но более всего заметны в последних Сонатах, и апогеем проявления такого рода знаковости выступила Тридцать вторая ор. 111 соната с-moll. Однако финал Пятой сонаты, выстроенный по теме, экспонируемой унисонно, с опорой на контур Креста (c¹-h-f¹-es¹), проводимой от первой и пятой ступени (quasi-экспозиция темы-ответа фуги) демонстрирует нечто показательное для связей с темами-образами великого Баха. В этом же плане обращает на себя внимание финал Шестой сонаты, фугированное изложение темы рефрена рондальной структуры. Баховские же полифонизмы обращают на себя внимание в Largo mesto II части Седьмой сонаты, в Andante cantabile Восьмой Патетической.

Приведенный перечень стилистических линий бетховенских Сонат 1790-х годов в контексте совокупного творческого облика композитора, включая салонную исходную стилистику его пианистической игры, наводит на мысли о *стилевой симультанности* наследия автора таких разных сочинений как Девятая симфония и цикл «К далекой возлюбленной», что соответствует *симультанности же*, то есть одновременности проявления разных качеств оформления-выражения в мыслительно-творческом облике эпохи перелома от XVIII к XIX в. Такой вывод имеет специальные последствия для исполнительских версий трактовки сочинений Бетховена в целом и, в особенности, смысла-образа Сонат творчески исходного десятилетия 1790-х годов.

В ряду созданных композитором Сонат указанного временного периода особо по разным параметрам выделяются две — Восьмая Патетическая, ставшая на долгие годы символом фортепианного гения автора, и вышеотмеченная в данном качестве Десятая, которую сам Бетховен выделил в функции представительства его кантианских философских проекций в музыку. Поскольку Патетическая соната чрезвычайно выделена во всех описаниях наследия композитора, в Патетической Бетховен специально подчеркивал проявления «двух принципов» и в I, и во II частях [6, с. 294–295]. Остановимся на Десятой, сосредоточившей философские установки великого музыканта. Ибо «два принципа» в высказываниях Бетховена — это философское понимание противоположностей.

Первое, что поражает при соотнесении музыки Десятой сонаты с идеями И. Канта, — это полное *отсутствие императивности*, которая так показательна для представлений о бетховенском гении и, безусловно, сосредоточена в Патетической сонате. Но Десятая соната — это противоположности не как их диалогическое персонифицирование, но более связанное единством различие. Со ссылкой на Р. Роллана в литературе дается следующее описание «двух принципов: «В 1823 году Бетховен, недовольный новым музыкальным поколением, восхвалитель прошлого, вспоминает, что первые слушатели его сонат ор. 14 (Ми мажор и Соль мажор, 1798–1799) находили там «борьбу двух начал», или диалог между мужчиной и женщиной, или возлюбленным и возлюбленной (особенно в ор. 14 № 2). Слова, которые бетховенские историки подвергают сомнению, и совершенно напрасному... Стоит посмотреть финал — Rondo-Scherzo из сонаты в Соль мажор ор. 14 № 2, где определенно и демонстративно выставлена эта двойственность мотивов, чтобы признать его шуточный характер, его неумеренную забавность. Король забавляется...» [6, с. 300].

Как следует из этого описания, «два принципа» в Десятой сонате — это все же «диалог», но отнюдь не антитетического свойства, но связанных влечением любви, а, значит, это «монологизирующаяся диалогичность», соответственно не равенство противостояния, но *дополнительность* проявления начал, исходно неравных и к нему не стремящихся. С первых же тактов звучания Сонаты ор. 14 G-dur поражает мелодизированность моторики, которая станет самозначимым средством в сочинениях Ф. Шопена. Богатство верхнего голоса (по регистровой расположенности — как бы женский) отмечено фактурной приметой скрытой полифонии, кварттовым мелодическим упором (d¹-g¹, d²-ais¹, h¹-fis¹), вводнотоновыми опеваниями, которые «по-женски» смягчают характерные для Бетховена *ямбические* ритмофигуры. И, конечно, решающим становится смысл направленности *catabasis*, то есть мотивы Покаяния в мелодических мотивных построениях.

Фигура нижнего голоса — явно упрощена, но по направленности движения противоположна, то есть в последовательности *anabasis*, в образе Воспарения души. И это неравенство изливания — как бы в духе нарождающегося романтического балета с солисткой-балериной, партнер которой призван только поддерживать поток ее виртуозных па. Развивающий характер связующей (от т. 9) отделен «почти паузой» (см. «зависший» звук a² в т. 25), что напоминает переход от

связующей к побочной в Сонатах Ф. Шуберта. И как у Шуберта, побочная не представляет жанрового контраста к предыдущим построениям главной и связующей, а тональность доминанты (D-dur) явно демонстрирует спокойный переход от партии к партии.

В целом вся экспозиция выстроена в «мелодии для правой руки», то есть в том специфическом «праворучном» пианизме венской школы, который своей гомофонно-гармонической соподчиненностью противостоит контрапунктичности итальянского и в особенности французского клавиризма. Разработка в плане фактурной подачи регистров все это сохраняет. Проведение в g — В главной и побочной в первом разделе разработки (тт. 64–98), а затем главной в Es (от т. 99) — и только в предыкте репризы (тт. 115–120) появляются регистровые перебросы в мелодии, явно оттеняющие «праворучный мелодизм» Сонаты. Реприза (от т. 125) «выравнивает» все темы в G, и в коде (от т. 184) показана тема главной — и все это в фактуре мелодизированной моторики правой руки, как это было объявлено в первых тактах Allegro.

«Мужской голос» в виде ведущей линии обнаруживается во II части, причем с равнением на последовательность anabasis, как это установлено было в «репликах» нижнего голоса I части Сонаты. И во II части фактура грандиозно оркестрализуется, охватывая однажды (тт. 43–67) все регистры, чтоб в репризе (от т. 68) обнаружить контрапункт тембров-регистров, формально регистрово расцветив соотношение мотивов, сжатых в басовом изложении в первом разделе Andante.

Финал Scherzo, Allegro assai, восстанавливает инициативность верхнего регистра в представлении мелодизированной моторики изложения темы, но сделано это на основе anabasis в некоторой демонстративной приподнятости выражения, а низкий регистр гораздо более раскованно «подхватывает» мотивы верхнего голоса, чем это представлено в соотношении ведущего верхнего голоса и скромно-кратко «вторящего» ему нижнего регистра в первой части. В финале же «игровая» фигура в основе темы-рефрена ♪♪ как бы задает игровой принцип в целом в выражении финального Allegro, жанровое обозначение которого Scherzo «объясняет» игровые накопления в музыкальных средствах выражения. Апогей регистровой «игры» и одновременно проявления «двух принципов» — это второй эпизод рондальной структуры финала (см. тт. 189–224).

Этот диалогически-игровой апофеоз закреплен кодой (от т. 237), в которой в сокращенном и *преображенном* виде проходит рефрен, в

музыке которого нижний регистр участвует не в скромном подхвате», но в виде массивной «арпеджированной» педали на тонике. А завершающие звучания — «прыгание по регистрам», но «последняя точка» поставлена в басах: звучность басового регистра оказалась решающей-завершающей в игровых «перебросах» тесситур женского-мужского «музыкального препирательства».

Приведенное описание демонстрирует уверенное обращение к фактурным генетически оркестровым открытиям чешских мастеров Мангейма (см.: [4]), создававших «невыдержанное голосоведение» вопреки итальянскому церковному инструментализму «выдержанных голосов» в инструментальном ансамблево-оркестровом изложении.

В данном случае уделено внимание Десятой сонате как составившей средоточие тех «двух принципов», которые действуют в музыке Бетховена помимо персонифицированных тем-образов, представленных в этом качестве Патетической Восьмой сонатой. Влияние И. С. Баха в этой Сонате не зафиксировано цитатами из имитационной полифонии автора ХТК. Однако очевидна самозначимость игрового принципа, причем с касанием Божественной игры-танцевальности И. С. Баха, о которой, со ссылкой на Бернара из Клерво, пишет Э. Уилсон-Диксон:

Иисус — мастер танцовщиков,
Он танцует очень мастерски,
Он поворачивается вправо и влево,
Все должны следовать его учению [8, с. 149].

Танцевальные ритмофигуры «разлиты» в музыке Десятой сонаты, в том числе моторное начало пронизывает II часть *Andante*, концентрируясь в *Scherzo*-финале в движении на 3/8. Все темы Сонаты — полифоизированы в фактурной подаче, но не за счет имитационности (последняя представлена крайне скупой — и все же: сам принцип «подхвата» нижним голосом основной линии, идущей в правой руке, осуществлен ритмической имитацией в левой руке фигуры на первой доле, играемой в верхнем голосе — см. т. 1, 2. 3 и т. д. в I части). Главный полифонический принцип, внедренный в фактуру Десятой сонаты, — это соединения по типу контрастной полифонии и, прежде всего, это *бахианские* эффекты *скрытой* полифонии — в главной партии I части, «ленточно» данные параллельные терции в побочной и заключительной I же части, контрапункт крайних голосов в теме *Andante*, с ритмическим углублением контрапунктирования в репризе (от т. 68).

Имеется еще одна «ссылка на Баха» — в виде монотемы Сонаты, представленной цепью кварт, которые в риторическом наполнении Основ составляют чрезвычайно важный компонент тем И. С. Баха. Так, начальная тема, главная партия *Allegro I* части — выстроена с опорой на квартовые соотношения $d^1 - g^1$, $d^2 - ais^1$, $h^1 - fis^1$ (см. за-такт и т. 1). Мелодические ходы на квартовый интервал с опорой на $g^2 - d^2$ и $fis^1 - h^1$ образуют также ядро тем побочной и заключительной (тт. 30–36, 47–50).

Еще более демонстративно «квартовая связка» обнаруживается в теме *Andante*: в верхнем голосе упорами являются звуки $g - c^1$ и $c^1 - f^1$ в верхнем голосе и $e - H$, $C - G$ в нижнем (тт. 1–2 и т. д.). «Полет кварт» характеризует тему финала: начало каждого звена восходящей мелодии рефрена — на звуках h , e^1 , a^1 , d^2 (тт. 1–3). И обратим внимание на *квартовый* же тип тонального плана всей Сонаты, крайние части которой написаны в *G-dur*, тогда как II в *C-dur*.

Так что развивая идею «двух принципов» как «диалогизацию», укажем на соотнесение в фактуре Десятой сонаты бахианских полифонических заветов и гомофонного мелодизма венской школы. В целом же обозначенность квартового остова во всех темах данной Сонаты создает определенность в ней *риторической* темы, которая показательна для французской цикличности *ordrè*, то есть сонат-сюит, принципиально *вариантно* соотнесенных. Но каковы бы ни были конкретные формы касания полифонических фактурных показателей, идущих от музыкальной риторики И. С. Баха, смыслово это всегда *одухотворенная ученость*, как это принято было преподносить в музыке немецкой традиции.

Выводы. Ранние Сонаты Бетховена демонстрируют:

1) вписанность их в полной мере в жозефиновский венский классицизм, определяемый традиционной «срашенностью» итальяно-немецкого инструментализма, вновь обретенной от Мангейма оркестральной («рваной») фактуры чешских мастеров, подчеркнутого заимствования из арсенала французского рококо в разных измерениях, в том числе вычленения риторической темы в виде стержневого образования в вариантных соотношениях тем частей цикла, в совокупности являя качество *немецкой эклектики* как отличительного свойства национального претворения *героики классицизма*;

2) соединенность вышеуказанного жозефиновского («эклети-ческого») классицизма с показателями *бахианства*, которое соответствует разнообразию полифонических фактурных претворений, а

из них имитационно-полифонический образует частный и не всегда демонстрационный признак, уступая место контрастно-полифоническим построениям, особенно скрытой полифонии мелодических конструкций, закладывает особый *бетховенский* подход в запечатление «двух принципов», которые он считал обязательным признаком авторского стиля мышления;

3) множественность понимания и претворения «двух принципов» Бетховена, осознававшихся им и как философски-категориальное качество, и как театрализованная «диалогичность», сконцентрировались в антитезах такого рода «двунаправленностей», из которых вторая («театрализованная диалогизация» на уровне философской антитетичности) органично-полно претворилась в Восьмой Патетической сонате ор. 13, тогда как вторая («диалогизированность» изложения лирического единства выражения) заявлена композитором в Десятой сонате ор. 14 № 2.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
2. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
3. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва. Музыка, 1972. 526 с.
4. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2004. 17 с.
5. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки: дис. ... докт. мист. 17.00.03. Киев, 1991. 263 с.
6. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2 томах. Т. 1. Москва: Музгиз, 1959. 316 с.
7. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть: автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2006. 16 с.
8. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: пер. с англ. Ч. I–IV. С.-Петербург: Мирт, 2003. 428 с.
9. Пао Шифунь. Моцартианство как стилевая парадигма фортепианного творчества XIX–XX веков: дис. ... канд. исск. 17.00.03. Одеса, 2014. 156 с.
10. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. 379 p. [in Russian]
2. Vjerkina, T. (2008). Actual intonation as performance problem. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian]
3. Konen, V. (1972). The History of the foreign music. The Issue third. Germany, Austria, Italy, France, Poland since 1789 before medium XIX century. Moscow, Muzyka [in Russian]
4. Ma Vei (2004). Concept of the form in music Kitaya and Europe: aspects to compositions and performance art. Extended abstract of candidate's thesis Odessa [in Ukrainian]
5. Markova, E. (1991). Intonation concept to histories of the music. Doctor's thesis Kyiv [in Ukrainian]
6. Markus, S. (1959). The history of the music aesthetics in 2 volumes. V. I. Moscow, Muzgiz [in Russian]
7. Wu Goling (2006). Chinese performance intonation in european vocal music XIX–XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa. [in Ukrainian]
8. Wilson-Dickson, A. (2003). A brief history of Christian music. Transl. from english. Part I-IV. S.-Peterburg, Mirt. [in Russian]
9. Cao Shyfun (2014). Mozart type of art as ctyle paradigm in piano creative activity in XIX–XX century. Extended abstract of candidate's thesis Odessa [in Ukrainian]
10. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (1999). Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina [in Polish]

Стаття надійшла до редакції 23.05.2018 р.