

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.40.12.037

Конфуцианская философия музыки позднего Бетховена на примере его последней сонаты для фортепиано

Дэн Цзыюэ

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: ziyuedeng6@gmail.com

Аннотация

Великий композитор-классик Людвиг ван Бетховен писал музыку, слушая голос сердца, потому что другие голоса (начиная с 26-летнего возраста) ему уже услышать не удавалось. Его голос сердца диктовал ему особенный набор мелоса, гармонии, причудливое преломление созвучий в полифоническом и гомофонно-гармоническом сочетании и т.д. По прошествии почти 200-х лет после кончины Бетховена современникам доступна наглядная связь творчества «глухого» Бетховена с глубинными знаниями древнейших цивилизаций, как то, например, конфуцианское учение о музыке «Юэ цзи». В настоящей статье дается попытка связать универсальные звуковые модели музыки, свойственные Бетховену как особой категории гениев, чье творчество обнаруживает уникальные параллели и взаимосвязи с видением микро- и макрокосмоса древнейших познаний. Бетховену (как и древним видящим) было подвластно описание природы модели мироздания посредством звуковых ассоциаций и их функциональных притяжений. Наиболее очевидно эти связи и параллели прослеживаются в позднем творчестве выдающегося гения человечества, в особенности его последней сонаты c-moll op. 111, которой посвящена данная статья. Параллель между древнейшим конфуцианским учением и поздним творчеством Бетховена выстраивается в особом осмыслении природы музыки как натурфилософской области, обладающей мощной силой воздействия на управление государственной системы посредством правильного воспитания человеческого общества.

Для цитирования в научных исследованиях

Дэн Цзыюэ. Конфуцианская философия музыки позднего Бетховена на примере его последней сонаты для фортепиано // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 317-330. DOI: 10.34670/AR.2024.40.12.037

Ключевые слова

Музыкальное творчество Бетховена, звуковые ассоциации позднего творчества Бетховена, конфуцианское учение «Юэ цзи», музыкально-ассоциативные параллели, музыкальная культура и эстетика Древнего Китая.

Введение

«Сердце – вот истинный рычаг всего великого»

Людвиг ван Бетховен [Роллан, 1964]

«Все музыкальные звуки рождаются в человеческом сердце»

Учение «Юэ цзи», Конфуций [Юэ Цзи, 1999]

Позднее творчество Л. ван Бетховена (1770-1827) еще при жизни композитора вызывало много споров и критики, так как музыкальный язык и стилистика композитора-классика были сформированы при особых обстоятельствах, связанных с тяжелым недугом композитора (и не только)¹. Бетховен остался в памяти современников и потомков как бунтарь, который ощущал и мыслил музыку инструментом эстетических и социальных реформ, связанных с процессами познания бытия, воспитания личности, терапевтических качеств, концентрации устремлений прогрессивно думающей части человеческого общества и т.д. Музыка Бетховена многогранна, одной из ее граней которой было отражение судьбоносных событий конца XVIII в. – Французской революции 1789 г. Подобно «Декларации прав и свобод человека и гражданина» 1789 г. и Гражданского кодекса 1804 г., музыка Бетховена вторила тезисам революции в Третьей «Героической» симфонии Es-dur op. 55 (1802-1804), балет «Творения Прометея» op. 43 (1800-1801), Третий фортепианный концерт c-moll op. 37 (1800), Соната для фортепиано № 8 «Патетическая» c-moll op. 13 (1798-1799), Три марша op. 45 (1802-1803) и др.

В 1802 г. в связи с ухудшением здоровья композитора и его отъездом из Вены происходит переоценка Бетховеном своего творчества и после несостоявшегося самоубийства он принимает решение жить и творить вопреки судьбе: «Божество! Ты глядишь с высоты в мое сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели» [Завещание Бетховена, Гейлигенштадт, 6 октября 1802 г., 1957]. Вернувшись из Гейлигенштадта в Вену, Бетховен полон новых идей для творчества: «Я не удовлетворен своими работами, написанными до сих пор. Теперь я собираюсь избрать новый путь» [Черни, 2010]. Начиная с этого периода сонатно-симфоническое творчество Бетховена стало эталоном циклической формы с его ладо-функциональной архитектурой и модуляционными конструкциями, оказав в дальнейшем огромное воздействие на симфонизм XIX и XX веков [Кириллина, 2015]. В своих сонатах² и симфониях³ Бетховену удалось передать онтологическое видение и осмысление

¹ Бетховен родился слабым и больным ребенком в семье, где также были больные: отец страдал от алкоголизма, мать и маленький годовалый брат умерли от туберкулеза, другой брат умер от атеросклероза сердца. С 20 лет у композитора начались ушные боли, переросшие в тинит в 26 лет и полную глухоту. Из-за болезни Бетховен стал вести уединенный образ жизни и избегать общения. В 34 года у Бетховена была сильная лихорадка и абсцесс (была угроза ампутации пальца), в год окончания последней фортепианной сонаты у него диагностировали торакальную подагру. Далее были сильные боли в глазах – увеит, желтуха и т.д. Несмотря на все эти жестокие беды, Бетховен продолжал писать музыку, но отказался от выступлений. См. в статье: [Людвиг Ван Бетховен. Медицинская биография, 2015].

² Всего 52 сонаты для разных инструментов: 32 сонаты и 6 юношеских сонат – для фортепиано, 10 сонат – для скрипки и фортепиано, 5 сонат – для виолончели и фортепиано, соната для валторны и фортепиано. Кроме этого, в форме сонатно-симфонического жанра написаны 8 симфонических увертюр, 5 концертов для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром («тройной концерт»), 16 струнных квартетов, 6 трио и др.

³ Всего 9 симфоний (10-я не закончена): Первая op. 21 C-dur (1799-1800), Вторая op. 36 D-dur (1801-1802), Третья «Героическая» op. 55 Es-dur («Eroica», 1803), Четвертая op. 67 B-dur (1806), Пятая op. 67 c-moll (1807-1808), Шестая «Пасторальная» op. 68 F-dur («Pastoral», 1808), Седьмая op. 92 A-dur (1811-1812), Восьмая op. 93 F-dur (1812), Девятая «Хоральная» op. 125 d-moll («Choral», 1822-1824).

бытия, апогеем которых стала Девятая «Хоральная» симфония op. 125 d-moll («Choral», 1822-1824), к написанию которой он приступил сразу же после своей последней фортепианной сонаты c-moll. В какой-то мере последняя симфония композитора является неким продолжением его последней сонаты в идейно-содержательном смысле – своего рода напутствие грядущим поколениям – творческое завещание.

Основная часть

Последняя фортепианная соната op. 111 была написана в 1821-1822 гг. и посвящена ученику и покровителю Бетховена эрцгерцогу и кардиналу австрийскому, а также пианисту и композитору – Рудольфу фон Габсбург-Лотарингскому (1788-1831)⁴. Это было не первое произведение, которое композитор посвятил своему высокородному другу и ученику⁵, но, конечно же, дружба с кардиналом и их беседы о бытии и вечном (а также материальная поддержка со стороны Рудольфа, в коей очень нуждался сильно больной к тому времени композитор), подтолкнули его к посвящению этой необычной с точки зрения всей архитектоники сонаты эрцгерцогу, ненадолго пережившему своего великого учителя и скончавшегося в возрасте 43 лет. Бетховен уходит от классического трехчастного сонатного цикла и выстраивает последнюю фортепианную сонату в двухчастный диалектический цикл с драматическим *Allegro con brio ed appassionato* и неземным *Adagio molto semplice e cantabile*. Это не первый его опыт написания сонатного цикла в 2-х частях, ранее были сонаты №№ 19, 20, 22, 24, 27, а также две его ранние сонаты WoO 50 F-dur (1790-1792) и WoO 51 «Лёгкая соната» C-dur (незаконченная 1797-1798).

Бетховен не заикливался на трехчастности сонатной формы; в период формирования романтизма сонатный цикл бурно обновлялся. Так, у Бетховена уже во 2-й сонате менуэт уступает место скерцо, появляются марши (№№ 12, 28), фуги (№№ 28, 29, 31), речитативы (№ 17), ариозо (№ 31) и пр. Кроме этого, у композитора рано наметился новационный подход к выбору формы для I части – сонатного *allegro* (иногда даже опуская ее): вариационная форма (№ 12), сонатный цикл начинается со II части (№№ 13, 14), в «Авроре» (№ 21) II часть представляет собой интродукцию к финалу. Сонатные циклы могли расширяться до 4-х частей: №№ 1-4, 7, 11, 12, 13, 15, 18, 29, часто приобретая черты сонаты-фантазии со свободно устроенным циклом, что предвосхищало обновленный подход к циклу у романтиков. В то же время композитор остается верен классицистской стройности и симметричности форм: разум и воля преобладают над анархией.

Бетховен выстраивал сонатный цикл, руководствуясь больше сохранностью глубоких внутренних связей, которые, возможно, иногда не очевидны и проявляются только при тщательном анализе, как это прослеживается в последней его сонате для фортепиано. Так,

⁴ Рудольф Иоганн Иосиф Райнер фон Габсбург-Лотарингский – последний из 16 детей императора Священной Римской империи Леопольда II и Марии Луизы Испанской. С 1803 г. брал уроки музыки и композиции у Бетховена. С 1809 г. он и князя Ф. Кински и Ф. Лобковиц выплачивали Бетховену пожизненную денежную субсидию.

⁵ Бетховен посвятил кардиналу австрийскому Рудольфу 14 произведений: «Большая соната для Хаммерклавира», «Император», «Торжественная месса». Рудольф также посвятил некоторые свои композиции своему великому учителю: 40 фортепианных вариаций на тему учителя «O Hoffnung» («O надежда», 1819). См. в кн.: [Кириллина, 2009].

например, субмотив трели, заявленной во вступлении к I части, приобретает колоссальное развитие практически во всей II части, в особенности в 5 вариации – тройная трель.



Рисунок 1 - Вступление I части, Maestoso



Рисунок 2 - Окончание вступления и переход к главной теме



Рисунок 3 - II часть, Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile, 5 вариация

Главная тема прорастает из глухого рокота басов – рудимента трели и состоит из двух составных частей: тираты (от лат. tirata – вытягивание) быстрое восхождение триолой на ч. 4 вверх и 4 ноты в устоявшемся в музыке символе креста (распятия) в знаковом для всей сонаты диапазоне ум. 7. Тема креста усиливает трагизм и фатальность главной темы и всей идеи первой части; жизнь, полная борьбы, тревоги с ее неугасаемыми надеждами и веры на лучшее. Тема креста, пронизанная квартами, обволакивает всю сонату и получает неожиданно светлое

неземное разрешение во второй части в основании темы вариаций и в особенности ее коды, проводя огромную арку, соединяющую трагизм, безысходность и изломанности жизненного пути через катарсис (др.-греч. κάθαρσις – возвышение, очищение, оздоровление) к блаженству и гармонии инобытия.

Allegro con brio ed appassionato

Рисунок 4 - Главная партия I части, Allegro con brio ed appassionato

Побочная партия у Бетховена решена в светлой тональности As-dur – параллели субдоминанты с-moll. Это тема жизненных мечтаний о счастье, далекой от коллизий главной темы.

Рисунок 5 - I часть, Побочная партия

Квартетный мотив главной темы смягчается и звучит ностальгически, но в басах остается еще некоторое напряжение удвоенное в октаву. Интересно, что в репризе эта тема будет проведена в своей параллели – субдоминанте *f-moll*, приближаясь к фатальному *c-moll* – основной тональности сонаты. Бетховен обращался к этой тональности в самых драматических своих произведениях: Третий фортепианный концерт *c-moll* op. 37 (1800), Пятая симфония op. 67 (1804-1808), Фантазия для фортепиано, хора и оркестра op. 80 (1808), op. 104, струнный квартет № 4 op. 18 (1799), Трио для скрипки, альты и виолончели op. 9 (1798), фортепианные сонаты № 5 op. 10 (1796-1798), № 8 «Патетическая» op. 13 (1798-1799), № 32 op. 111 (1821-1822), 32 вариации на собственную тему (1806) и др. Возврат борьбы отражен в полифонической разработке, где темы представлены в различных ипостасях с характерным мефистофельским оттенком.

Реприза динамизирована за счет октавных удвоений, но напряжение тем не менее постепенно ослабляется и происходит трансформация темы в хоральный напев, который, кстати, уже был намечен во вступлении.



Рисунок 6 - Хоральный мотив во вступлении

В заключении части динамика полностью утихает и в коде происходит душевное просветление – герой «умирает» в рассеянных паузах, пунктирах, но преследующий рокот в басу шестнадцатых (расшифровка трели) напоминает, что не все еще утихло и угасло. Уход в просветленный одноименный мажор *C-dur* естественным образом предвосхищает начала иной реальности II части сонаты.



Рисунок 7 - Кода I части

Вторую часть сонаты (она же и финал)⁶ общепринято называть ангельской, неземной, по

⁶ Изначально Бетховен задумал эту сонату трехчастным циклом, но начальной темой I части стала в итоге тема струнного квартета № 13, что-то другое предполагалось в качестве темы Adagio, а мотив III части перешел в I часть. Тема Ариетты II части в найденных черновиках относилась к I части сонаты (рукописи Дома-Музея Л. ван Бетховена в Бонне).

словам российского пианиста А.Г. Рубинштейна (1829-1894): «Ариетта в ней – полет в облака, душа возносится в высшие сферы». Здесь нет трагедийности и очевидно выраженной конфликтности, но и здесь не все так просто. По форме вторая часть представляет собой двухчастную тему с вариациями с повторами каждой части, продляя звучание музыки и уводя слушателя в медитативное состояние бесконечного пути к свету. В своем творчестве Бетховен довольно часто прибегал к вариационной форме, которая, с одной стороны, приближена к куплетной песенной форме, с другой – связана со старинными танцевальными жанрами: сарабанда, куранта, менуэт, гавот и т.д. Тема II части обладает множеством ликов, которые не перечат, а дополняют друг друга, соединяясь в единое целое; здесь можно найти хорал в соединении молитвы и торжественного (погребального) марша, величественная сарабанда и грациозный менуэт, народная песенность и церковная колокольность, небесный (космический) покой, тишина и глубокая земная (человеческая) печаль. Уникальность темы, способной соединить и воплотить множество преломлений различных однородных с точки зрения идейного замысла вариантов, естественным образом раскрылась в форме вариаций.

В самой теме зашифровано слово «Lebewohl» (нем. прощайте), которые, по словам героя романа немецкого писателя Т. Манна (Пауль Томас Манн, 1875-1955) «Доктор Фаустус» (1947) музыканта-энциклопедиста Венделя Кречмара⁷, улавливается в главном (и опять таки квартетом!) мотиве темы: «до-соль-соль» → «ре-соль-соль» → «Le-be-wohl»:



Рисунок 8 - Тема вариаций (первая часть), II части сонаты

В восьмой главе известного романа дается развернутое, интереснейшее описание концепции последней фортепианной сонаты Бетховена, где становится очевиден выбор в пользу двухчастности сонатного цикла: «Третья часть? Новое начало после такого прощания? Новая встреча после такой разлуки? Немыслимо! Случилось так, что соната в этой непомерно разросшейся части пришла к концу, к расставанию навеки. Говоря «соната», он имеет в виду не только эту сонату в до-минор, но сонату вообще, сонату как традиционную музыкальную форму. Сама соната как жанр здесь кончается, подводится к концу: она исполнила свое предназначение, достигла своей цели, дальше пути нет, и она растворяется, преодолевает себя как форму, прощается с миром! Прощальный кивок мотива ре-соль-соль мелодически

⁷ В романе Вендель Кречмар – музыкальный педагог, прототипом которого был реальный немецкий музыкант, теоретик и композитор Август Фердинанд Герман Кречмар (1848-1924), слывший большим знатоком музыки. Он преподавал в Лейпцигской консерватории, возглавлял театральный оркестр и хор в Меце, Королевский институт церковной музыки, Берлинскую Высшую школы музыки и т.д. Три его музыкальных учебника до сих пор входят в обиход обучения консерваторий Германии и Австрии: «История оперы» (1919), «Введение в историю музыки» (1920), I том «Истории новой немецкой песни» (1911).

умиротворен проникновенным до-диезом – это прощанье, и в таком, особом смысле прощанье с сонатой, не уступающее по величию ей самой» [Манн, 1986]. Соната op. 111 была закончена в 1822 г. за 5 лет до кончины композитора, но он больше не писал сонат. Таким образом, до-минорная соната стала своеобразным прощанием Бетховена с жанром в форме развернутого философско-обобщенного размышления о жизни и смерти; все сказано в «земном» *Allegro* и «небесном» *Adagio*.

Вариационная форма, как многогранное развитие одного и того же тезиса, проявляет все мастерство композитора, где певучая тема *Arietta* преобразуется семь раз. Здесь нет четкого членения на вариации; одна вырастает из другой в разомкнутой форме, благодаря бесконечной цепочке ритмической пульсации мелких длительностей и триолей. Интересны решения размеров темы и вариаций: тема, 1, 4-7 вариации – 9/16, 2 вариация – 6/16, 3 вариация – 12/32, которые дробятся внутри триольными фигурациями и излюбленными пунктирами:



Рисунок 9 -1-я вариация



Рисунок 10 - 2-я вариация



Рисунок 11 - 3-я вариация представляет вариационное раздолье ритмических фигураций a la jazz

В 4-ой вариации начинается сильное ритмическое дробление в своеобразном фигурном

органном пункте в ч. 5, напоминающее гудение в басах:



Рисунок 12 – 4-ая вариация

Тема повисает в пространстве: действенное начало покидает форму, тема рассеивается в кластерных созвучиях. Нежная, хрупкая вариация насыщена импрессионистскими звучностями, далеко превосходящими сонористические и колористические созвучия конца XIX века.

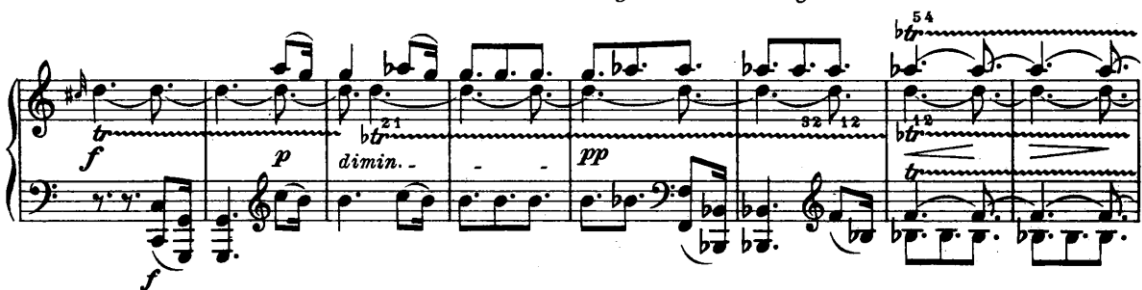


Рисунок 13 – 5-ая вариация

В 5-ой вариации происходит смена тональностей из C-dur → Es-dur – параллель с-moll – основной тональности I части. Этот уход символизирует далекий переход в другую реальность, о чем говорил в свое время известный советский пианист Г.Г. Нейгауз: «Как будто я поднялся на такую высоту, выше стратосферы, что видна вся земля подо мною, видно что она круглая, как ее видят космонавты». В конце появляются тройные трели – кульминация развития мотивного зерна всей сонаты. Это та точка, к которой стремилось все предыдущее музыкальное развитие: катарсис приобрел свою итоговую субстанцию с одновременным отдалением регистров на максимальное расстояние больше чем в пять октав!

В 6-ой вариация тема впервые приобретает первоначальные очертания и происходит возвращение в исходную тональность C-dur:

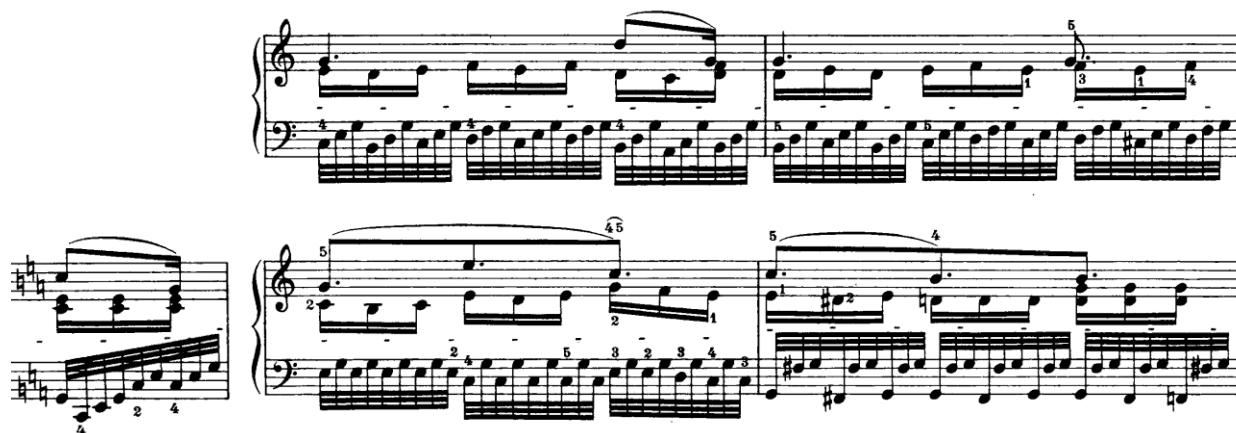


Рисунок 14 – 6-ая вариация

Заключительная 7-я вариация совмещает черты коды, поэтому дается в неполном варианте без ухода в параллель a-moll. Здесь остаются неземные трели, подчеркивая чистоту и тишину (pp), которую обрел композитор к концу сонатного цикла: произошло обретение светлого и долгожданного покоя через бесконечные поиски и блуждания:

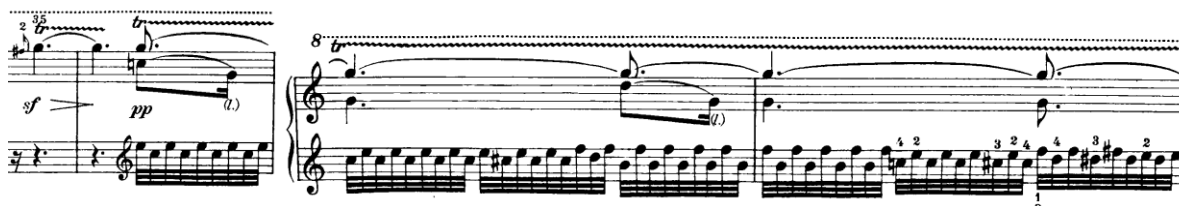


Рисунок 15 – 7-ая вариация

Здесь преобладают квартовые интонации, та самая кварта, с которой все начиналось и которой все закончилось. Затухающие пунктиры, кварты и отголоски трель выстраивают гигантскую арку и одновременно зеркальность двух полярных миров, подобно инь и янь, вышедших с единого пространства, но вечно стремящиеся к соединению вновь: «Там, где сошлись величие и смерть... возникает склоняющаяся к условности объективность, более властная, чем даже деспотический субъективизм, ибо если чисто личное является превышением доведенной до высшей точки традиции, то здесь индивидуализм перерастает себя вторично, вступая величавым призраком уже в область мифического, соборного» [Манн, 1986].



Рисунок 16 -Заключение I части затухающие пунктиры на pianissimo



Рисунок 17 - Кода II части с размытыми пунктирами на pianissimo

Множество ликов сонаты как бы передает сотни судеб и миров, показанных в ритмах, регистрах, трелях, динамике, тональных сдвигах и т.д. Неординарное решение колористических звучностей в границах сквозной вариационной формы придает второй части сонаты нереальные для того времени звучности, что естественным образом не сразу было принято современниками Бетховена. Удивительный парадокс композитора, не слышавшего в реальности того, что было им сотворено, руководствовался лишь внутренним слухом, а точнее, слухом своего сердца.

Последняя соната для фортепиано Бетховена – это к тому же образец соединения гармонии и полифонии обо «...он хотел, чтобы мы вникли в это противопоставление: "гармоническая субъективность" и "полифоническая объективность"» [там же]. Бетховен вышел за рамки классической сонаты, но в то же время сохранил ее классическую симметрию, в которой слышание музыки в себе достигло апогея. В этой сонате, как ни в каком другом произведении, композитор обрел мудрость, проявленную за многие века до появления западноевропейской музыкально-академической системы. Так, например, в старинных текстах древнекитайских литературных памятников, таких как «Го юй» (Речи царств) [Го юй, 1987], «Люйши чуньцю» (Весны и осени господина Люя) [Люйши чуньцю, 2010], «Юэ цзи» (Закон музыки) [Юэ цзи, 1999] и др., подробно описан механизм гармонии и единства музыки, ее полезные, целебные и воспитательные свойства, связь с природой, космосом и т.д. В древнекитайской энциклопедии III века до н.э. Люйши чуньцю 呂氏春秋 («Весны и осени господина Люя») эпохи Воюющих царств по другому – Анналы Люй Бувэя 呂不韋 (политический деятель, ок. 290-235 до н.э.) описаны законы Да юэ (Великой музыки), где объясняется природа звуков и музыки, как великой гармонии Вселенной: «Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в

великом едином. Из великого единого появляются два начала, из двух начал – инь и ян. Инь и ян изменяются и преобразуются, одно стремится вверх, другое опускается вниз. Объединяясь, образуют тела. Кипят и бурлят. Разделившись, воссоединяются вновь; воссоединившись, вновь разделяются» [Люйши чуныцю, 2010-]. Бетховенская двухчастная концепция последней фортепианной сонаты (как было уже много раз сказано) отражает суть древнекитайской модели представления о роли музыки в процессе познания бытия: «Музыка есть следствие гармонического союза неба и земли и стремления к слиянию инь и ян» [там же].

Заключение

Бетховену дано было постичь особый путь, возможно, благодаря своему недугу, который стал катализатором мощного обращения внутрь своего «я» и познания гармонии «иной музыки» – «музыки небес»: «Все сущее появляется от великого единого, свершает превращения с инь и ян. Ростки приходят в движение; затвердевая и застывая, обретают конечную форму, обретая конечную форму, они занимают собой определенное пространство, а у всякого пространства – определенный тон. Тон рождается из согласия, согласие – из упорядоченности». Данные тексты отражают бетховенскую динамику развития субмотива трели, из которого проросла, собственно, вся последняя его соната и в которой в конце цикла все опять сомкнулось. «Лишь с человеком, постигшим дао, имеет смысл рассуждать о музыке», – говорится в древнекитайских текстах, а Бетховен как никто из композиторов был на «ты» с любимой МУЗЫКОЙ! Даже в том, что композитор любил давать программные названия многим своим произведениям, в особенности инструментальным (лишний раз подчеркивая их образно-концептуальную идею, иногда стоявшую выше над музыкальным началом), проявляется незримая связь с древнейшими формами древнекитайских музыкальных композиций, где образ и идея преобладали над звуками и подчас диктовали им нужные формы и интонации.

Искусство Бетховена – страстное и целеустремленное – до наших дней сохраняет свое властное, эмоциональное воздействие. Музыка его произведений звучит грозным приговором современным темным силам социального зла. Бетховена высоко ценили при жизни и после его кончины представители передовой общественной мысли: литераторы, художники, музыканты, общественно-политические деятели и др.⁸.

Библиография

1. Ludwig van Beethoven. Heiglstadt am 6ten ot October 1802 // Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger. Wien-München, 1957. P. 8-11.
2. Го Юй. Речи царств / пер., вступление и прим. В.С. Таскина, отв. ред. М.В. Крюков. М.: Наука, 1987. 472 с.
3. Завещание Бетховена, Гейлигенштадт, 6 октября 1802 г. // Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger. Wien-München, 1957. P. 8.
4. Кириллина Л. Бетховен: Жизнь и творчество. В 2-х т. М.: Московская консерватория, 2009. Т. 1. 536 с.; Т. 2. 595 с.
5. Кириллина Л.В. Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2015. 495 с.
6. Конен В. Бетховен // История зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1989. С. 85-222.
7. Людвиг Ван Бетховен. Медицинская биография // Health-ua.com. 2015.
8. Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство. Сборник статей к 200-летию со дня

⁸ Достаточно вспомнить, что на похороны 29 марта 1827 г. на улицах Вены собралось около 20 тысяч горожан, а одним из руководителей похоронной процессии был Франц Петер Шуберт (1797-1828), который скончался через год после Бетховена и был похоронен рядом с ним.

- рождения. Л.: Музыка, 1970. 256 с.
9. Люйши Чуньцю. Весны и осени господина Люя / пер. Г.А. Ткаченко, сост. И.В. Ушакова. М.: Мысль, 2010. 525 с.
 10. Макиавелли Н. Государь. М.: Планета, 1990. 80 с.
 11. Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / пер. с нем. С. Апта, Н. Ман. Ташкент: Узбекистан, 1986. 560 с.
 12. Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973-1982. 1056 с.
 13. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Биографии и Мемуары. М.: Музыка, 1964. 96 с.
 14. Черни К. О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. С.М. Мальцева, Р.Г. Лепковской; науч. ред., вступ. ст., коммент. С.М. Мальцева. СПб., 2010. 197 с.
 15. Юэ Цзи. Личность и власть в Древнем Китае. Собрание трудов / отв. ред. А.И. Кобзев. М.: Восточная литература, 1999.

Confucian philosophy of music of the late Beethoven using the example of his last piano sonata

Deng Ziyue

Postgraduate Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: ziyuedeng6@gmail.com

Abstract

The great classical composer Ludwig van Beethoven wrote music listening to the voice of his heart, because he was no longer able to hear other voices (from the age of 26). His voice of the heart dictated to him a special set of melody, harmony, a bizarre refraction of consonances in polyphonic and homophonic-harmonic combinations, etc. Almost 200 years after Beethoven's death, contemporaries have access to a clear connection between the work of the "deaf" Beethoven and the deep knowledge of ancient civilizations, such as, for example, the Confucian teaching on music "Yue Ji". This article tries to connect the universal sound models of music characteristic of Beethoven as a special category of geniuses, whose work reveals unique parallels and relationships with the vision of the micro- and macrocosm of ancient knowledge. Beethoven (like the ancient seers) was able to describe the nature of the model of the universe through sound associations and their functional attractions. Most obviously, these connections and parallels can be traced in the late work of the outstanding genius of mankind, especially his last sonata in C minor op. 111, which is the subject of this article. The parallel between the ancient Confucian teachings and the late work of Beethoven is built in a special understanding of the nature of music as a natural philosophical field that has a powerful influence on the management of the state system through the correct education of human society.

For citation

Deng Ziyue (2024) Konfutsianskaya filosofiya muzyki pozdnego Betkhovena na primere ego poslednei sonaty dlya fortepiano [Confucian philosophy of music of the late Beethoven using the example of his last piano sonata]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 317-330. DOI: 10.34670/AR.2024.40.12.037

Keywords

Beethoven's musical creativity, sound associations of Beethoven's late work, Confucian teaching "Yue Ji", musical and associative parallels, musical culture and aesthetics of Ancient China.

References

1. Cherny K. (2010) *O pravil'nom ispolnenii vsekh fortepiannykh sochinenii Betkhovena* [On the correct performance of all Beethoven's piano works]. Saint Petersburg.
2. Go Yui (1987) *Rechi tsarstv* [Speeches of the Kingdoms]. Moscow: Nauka Publ.
3. Kirillina L. (2009) *Betkhoven: Zhizn' i tvorchestvo. V 2-kh t.* [Beethoven: Life and Creativity. In 2 volumes], Vol. 1, Vol. 2. Moscow: Moskovskaya konservatoriya Publ.
4. Kirillina L.V. (2015) *Betkhoven* [Beethoven]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ.
5. Konen V. (1989) *Betkhoven* [Beethoven]. In: *Ictoriya zarubezhnoi muzyki* [History of foreign music]. Issue. 3. Moscow: Muzyka Publ., pp. 85-222.
6. Ludwig van Beethoven. Heiglntstadt am 6ten ot October 1802 (1957). *Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger. Wien-München*, pp. 8-11.
7. *Lyudvig van Betkhoven. Estetika, tvorcheskoe nasledie, ispolnitel'stvo. Sbornik statei k 200-letiyu so dnya rozhdeniya* [Ludwig van Beethoven. Aesthetics, creative heritage, performance. Collection of articles for the 200th anniversary of his birth] (1970). Leningrad: Muzyka Publ.
8. Lyudvig Van Betkhoven. Meditsinskaya biografiya [Ludwig Van Beethoven. Medical biography] (2015). *Health-ua.com*.
9. *Lyuishu Chun'tsyu. Vecny i oteni gocpodina Lyuya* [Liuishi Chunqiu. Spring and autumn of Mr. Lyu] (2010). Moscow: Mysl' Publ.
10. Machiavelli N. (1990) *Gosudar'* [The Sovereign]. Moscow: Planeta Publ.
11. Mann T. (1986) *Doktor Faustus. Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Le-verkyuna, rasskazannaya ego drugom* [Doctor Faustus. The life of the German composer Adrian Leverkühn, told by his friend]. Tashkent: Uzbekistan Publ.
12. *Muzykal'naya entsiklopediya v 6 t.* [Musical encyclopedia in 6 volumes] (1973-1982). Moscow: Sovet-skaya entsiklopediya: Sovetskii kompozitor Publ.
13. Rolland R. (1964) *Zhizn' Betkhovena. Biografii i Memuary* [The Life of Beethoven. Biographies and Memoirs]. Moscow: Muzyka Publ.
14. Yue Ji. *Lichnoct' i vlat' v Drevnem Kitae. Cobranie trudov* [Personality and power in Ancient China. Collection of works] (1999). Moscow: Voctochnaya literatura Publ.
15. Zaveshchanie Betkhovena, Geiligenshtadt, 6 oktyabrya 1802 g. [Beethoven's will, Heiligenstadt, October 6, 1802] (1957). In: *Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger* [Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Facsimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger]. Wien-München, p. 8.