

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ДАВІТАДЗЕ АНАСТАСІЯ ГАЛАКТІОНІВНА

УДК 781.64 + 78.036.9

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ
В ТВОРЧОСТІ Л. ван БЕТХОВЕНА**

025 – Музичне мистецтво

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



_____ *А. Г. Давітадзе*

Науковий керівник – Борисенко Марія Юріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Давітадзе А. Г. Жанр обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 2021.

Дисертацію присвячено спеціальному вивченню жанру обробки народної пісні, його історичного та художнього значення в творчості Людвіга ван Бетховена та в контексті традицій віденської класичної школи, що є першим системним науковим досвідом для сучасного українського музикознавства.

Визначено, що актуальність обраної теми зумовлена відсутністю у вітчизняному бетховенознавстві монографічних досліджень про цю масштабну галузь бетховенського доробку; назрілою необхідністю включення до українського наукового обігу тих сучасних праць за пропонованою проблематикою, які протягом останніх десятиліть опубліковані в Європі, США та Канаді; важливістю відтворення історичного контексту, передумов, життєвих обставин, що акумулювали інтерес Л. ван Бетховена до жанру обробки. Ці аспекти склали наукову новизну пропонованого дослідження.

З'ясовано, що віденському класику (як і його видатному сучаснику Й. Гайдну), належить велика кількість обробок народних пісень – 179, що увійшли до складу 8 збірок із 19 етнічними за походженням пісенними колекціями. До обробок композитор звертався протягом 14 років – з 1806–1820 роках. Це становить майже третину терміну його творчої активності у зрілий та перехідний періоди, названі та обґрунтовані в роботі як *«пісенний етап»* творчості, що концентрує не тільки *концептуальні твори великої форми*, а й *малі форми*, серед них, у тому числі, авторські пісні та обробки

фольклору. Сумарно підраховано, що останні перевищують кількість пісень композитора удвічі, становлять самостійну і потужну галузь його спадку.

У цьому аспекті відтворено певні закономірні історичні паралелі між старовинною практикою збирання, обробки, видання пісенних колекцій та її розвитком у передкласичний і класичний періоди розвитку музичного мистецтва з метою порівняння різних жанрово-стильових тенденцій еволюції обробки та вияву останніх у творчості віденських класиків, зокрема, Л. ван Бетховена.

Отримані результати дослідження спрямовані на подальшу розробку історичних, теоретичних, методологічних засад вивчення явища музичної обробки, її генези, формування жанрового методу на різних етапах розвитку у деяких країнах континентальної та острівної Європи XVI–XIX століть. Зокрема, вперше до україномовного наукового обігу введено історичні відомості про традиції колекціонування народних пісень та їх обробок на Британських островах задля висвітлення ролі в цьому процесі європейських континентальних композиторів. Здійснено аналіз видань, включаючи структуру, основний зміст, музичні зразки пісенних обробок, їх тембровий склад, характер інструментального супроводу, передмову та післямову видавця, друкарське оформлення задля подальшого співставлення зі змістом бетховенських збірок.

У зв'язку з цим виявлено, що значну частину останніх складає саме британська пісня в її етнічних різновидах – англійська, шотландська, уельська, ірландська – усього 139 зразків у семи збірках із восьми. Також надано інформацію про тих британських друкарів, які співпрацювали з Л. ван Бетховеном, це, зокрема, В. Нап'є (1740–1812), Дж. Томсон (1757–1851), В. Уайт (1771–1858).

Спеціального розгляду набули питання європейських континентальних замовлень на видання пісенних обробок Л. ван Бетховена. З'ясовані фірми та імена видавців: Відня – З. Штейнер (1773–1838), К. Артарія (1747–1808), А. Діабеллі (1781–1858), Бонна – Н. Зімрок (1751–1832), Берліна, Парижа –

М. Шлезінгер (1798–1871), Лейпцига – К. Петерс (1779–1827), Г. Пробст (1791–1846) тощо.

Наукової новизни для українського музикознавства набули питання публікації, бібліографічного опису, систематизації принципів каталогізації, особливостей упорядкування нотних серій бетховенських обробок.

На основі вивчення корпусу праць з питань теорії жанру обробки у дисертації наведено існуючі в сучасному музикознавстві його дефініції, типологічні ознаки, класифікації різновидів, підкреслена загальнонаукова думка про обробку як творчий процес і, водночас, його результат. З'ясовано, що обробка актуалізує дію механізмів міжстильового спілкування, переінтонує першоджерело. Вона має усвідомлюватися і як музично-мисленнєва, і як композиторсько-технологічна діяльність; вона є вторинним жанром музичної творчості, який має ознаки синтезу тексту першоджерела (народна пісні, твір іншого композитора) та його інтерпретації. Виникає нова художня цілісність – композиторський твір з авторським статусом.

У зв'язку з цим доведено, що обробка містить узагальнені закономірності та індивідуально-творчий компонент, корелює з авторськими методами, принципами та прийомами композиторського письма, тому входить до систем індивідуально-композиторського стилю, оригінальних авторських творів як органічна складова. В якості прикладу, окрім системного аналітичного обґрунтування, надано історичний факт про публікацію пісенних обробок Л. ван Бетховена видавничою фірмою *Breitkopf und Härtel*, що включила обробки композитора до 24-ї серії видань його авторських опусів, позначивши їх – «Бетховенські твори. Пісні з фортепіано, скрипкою та віолончеллю»).

Підкреслено, що обробка пісенного фольклору в історичній трансгресії сприяла розповсюдженню народної культури у професійних музичних колах, віддзеркалюючи діалектику взаємодії авторської та колективної, професійної та традиційної, аутентичної та вторинної творчості, переінтонування фольклорних джерел, збагачення інтонаційного «тезаурусу»

композиторського мистецтва, його демократизацію, інтернаціоналізацію та універсалізацію, вплив на музичні процеси темотворення, формо-, жанро-, стилістотворення. *Отже обробка віддзеркалює не тільки першобраз народної пісні, а власний метод її автора.*

З'ясовано роль пісні, в цілому, і народної пісні, зокрема, у творчому доробку Л. ван Бетховена, відтворено історичні передумови та життєві обставини, що акумулювали інтерес композитора до жанру обробки, виявлено місце останньої у періодизації творчості композитора, охарактеризовано пісенні витoki бетховенського тематизму.

Визначено, що останній, *по-перше*, віддзеркалює тенденцію класичного мистецтва до демократизації, що відбито у характері бетховенських тем, як вокальних творів, так і інструментальних – варіацій, сонат, камерних ансамблів, концертів, симфонічних опусів тощо. Багато бетховенських тем вирізняється простотою мелодики, ритму, ясністю форми, котрим властиві принципи варіаційного розвитку, жанрова характерність, стилізація національного колориту, метод цитування фольклорних пісенно-танцювальних мелодій («жанрова цитата» за Н. Юденіч). *По-друге*, звернення Л. ван Бетховена до цитат народних пісень та створення авторських тем пісенного складу є доказом не тільки вагомого значення цього жанру для бетховенської творчості, а й передбачення нової романтичної естетики музичного мистецтва.

Аналітичні нариси щодо бетховенських зразків жанру обробки включають питання історії їх створення, змісту, структури, принципів укладання / циклізації у бетховенських збірках, ладомелодичних, ладогармонічних, ритмічних, фактурних засад, тембрового розвитку в інструментальному тріо-супроводі, вокально-виконавського складу, аспектів форми в обробках Л. ван Бетховена.

Серед ознак циклізації визначено *поєднання обробок за принципом контрасту та спорідненості*. Серед інших структуротворчих особливостей у збірках із кількома етнічними мелодіями спостерігаються процеси складання

«циклів у циклі» (мініцикли). Визначено національно-стильовий критерій їх локації, завдяки чому у збірках утворюються *моноцикл* – такий, що містить пісні однієї нації, які природно споріднені за інтонаційним змістом (ладомелодичним, ладогармонічним, образно-жанровим), вони чергуються одна з іншою або розосереджені у збірці; *бінарний цикл*, котрий за наведеними вище критеріями відрізняється від першого типу циклізації, хоча теж представлений піснями однієї нації, але за жанровими та образними характеристиками ці пісні яскраво контрастують одна з іншою, *утворюючи «єдність протилежностей»*. Це наділяє мікроцикли ознаками концертності, умовної змагальності. Така «мініциклізація» на рівні усієї збірки не перевищує більше, аніж три етнічно однорідні пісні, що слідують поспіль (це не виключає бінарної логіки поєднання пісень між собою). Повторне (рефренне) чергування у збірці пісень однієї етнічної приналежності відкриває наявні ознаки «форми другого плану» типу рондо.

Також у збірках визначено інший – альбомний принцип укладання (що не виключає наявних тенденцій до циклізації). З'ясовано, що у бетховенських збірках обробок немає очевидних рис вокального циклу через відсутність певного сюжету, єдиної лінії його розвитку, головного героя, наскрізної образно-емотивної тематики.

У дослідженні вперше з'ясовано типи та критерії класифікації жанру обробки у спадку Л. ван Бетховена, що сягають від стилізацій, гармонізацій до імпровізацій; надано цілісний аналіз змісту та структури жанрових зразків; систематизовано основні прийоми та принципи бетховенського опрацювання фольклорних джерел як вияви композиторського творчого методу і стилю.

Визначено класичний різновид пісенної обробки «бетховенського» типу, що спроектовано на прийоми та принципи опрацювання Л. ван Бетховеном одноголосних пісенних мелодій. Останні отримують ознаки бетховенського класичного стилю у доданому до них акомпанементі, моделюванні гармонічного, фактурного, тембрового, структурного

контекстів, яких не містить фольклорне першоджерело; застосуванні мотивно-тематичної розробки, поліфонічного, варіаційного, варіантного, наскрізного розвитку; динамізації форми, складанні до пісень інструментальних вступних і заключних ритурнелів. Вокальна природа фольклорних наспівів поступається інструментальним принципам і прийомам обробки та розвитку, що свідчить про вплив класичного інструментального стилю Л. ван Бетховена.

Окремо розглянуто функції тріо-супроводу в обробках, специфіку трактування фортепіано, скрипки, віолончелі, проведено стильові паралелі з авторськими зразками жанру тріо.

Окреслено перспективу вивчення обраної в дисертації теми в аспекті подальшого розвитку теорії жанру обробки, її класичного різновиду, а також окремих актуальних питань сучасного бетховенознавства.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, першоджерело, жанр обробки, композиторська інтерпретація, національний, композиторський стиль, творчий метод, прийоми та принципи обробки, типи обробки, інструментальний тріо-супровід.

ANNOTATION

Davitadze A.G. The genre of folk song settings in the creative work of L. Van Beethoven. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for acquiring a degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – «Musical Art». – Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 2021. State higher educational institution Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk, Ivano-Frankivsk, 2021.

The dissertation is devoted to a special study of the genre of folk song settings, its historical and artistic significance in the creative work of Ludwig van Beethoven and in the context of the traditions of the Viennese classical school, which is the first systematic scientific experience for modern Ukrainian musicology.

It has been determined that the relevance of the chosen topic is stipulated by the absence of monographic studies on this large-scale part of Beethoven's legacy in domestic Beethoven studies; by the urgent need to include into the Ukrainian scientific circulation those modern works on the proposed issues, which have been published in recent decades in Europe, USA, Canada; by the importance of reproducing the historical context, preconditions, life circumstances that accumulated L. van Beethoven's interest in the genre of settings. These aspects constituted a certain scientific novelty of the proposed study.

It has been found that the Viennese classic (as well as his prominent contemporary J. Haydn) created a large number of adaptations of folk songs – 179, which were a part of 8 collections with 19 ethnic song collections. The composer resorted to settings for 14 years – from 1806 to 1820. This is almost one third of the time of his creative activity in the mature and transitional periods, named and justified in the work as a «*song stage*» of creativity, which concentrates not only L. van Beethoven's *conceptual compositions of great form*, but also *small forms*, including the author's songs and settings of folklore. In total, it is estimated that

the latter are twice the number of the songs of the composer, and are an independent and powerful part of his legacy.

In this aspect, certain regular historical parallels between the ancient practice of collecting, arranging, and publishing song collections and its development in the pre-classical and classical periods of development of musical art are reproduced in order to compare different genre and style trends in the evolution of settings and manifestation of the latter in the creativity of Viennese classics, in particular, of L. van Beethoven.

The received results of the study are aimed at the further development of historical, theoretical, methodological grounds of studying the phenomenon of musical settings, its genesis, the formation of genre method at different stages of the development in some countries of continental and island Europe of the 16th – 19th centuries. In particular, for the first time, historical information about the traditions of collecting folk songs and their settings in the British Isles was introduced into the Ukrainian-language scientific circulation in order to highlight the role of European continental composers in this process. The analysis of publications has been performed, including the structure, the main content, musical samples of song settings, their timbre composition, the nature of the instrumental accompaniment, the preface and the afterword of the publisher, and the typographic design for the further comparison with the content of L. van Beethoven's collections.

In this regard, it has been found that a significant part of the latter is the British song in its ethnic varieties – English, Scottish, Welsh, and Irish – a total of 139 samples in seven collections out of eight. There is also information about those British publishers who collaborated with L. van Beethoven, including W. Napier (1740–1812), J. Thomson (1757–1851), W. White (1771–1858).

The aspects concerning European continental orders for the publication of L. van Beethoven's song settings have received a special consideration. The firms and names of the publishers have been found out: Vienna – Z. Steiner (1773–1838), K. Artaria (1747–1808), A. Diabelli (1781–1858), Bonn – N. Zimrock

(1751–1832), Berlin, Paris – M. Schlesinger (1798–1871), Leipzig – K. Peters (1779–1827), G. Probst (1791–1846) and others.

The issues of publication, bibliographic description, systematization of cataloguing principles, peculiarities of regulating the musical series of L. van Beethoven's settings have acquired a scientific novelty for Ukrainian musicology.

Based on the study of the body of works on the theory of the genre of settings, the dissertation presents its definitions existing in the modern musicology, typological features, classification of varieties, emphasizes the general scientific idea of settings as a creative process and, at the same time, its result. It has been found that settings actualize the mechanisms of inter-stylistic communication, reintone the primary source. They must be understood both as a musical-mental and as a compositional-technological activity; it is a secondary genre of musical creativity, which has the features of the synthesis of the text of the primary source (folk songs, a composition by another composer) and its interpretation. As a result, there is a new artistic integrity – a composer's composition with the author's status.

In this regard, it has been proved that settings contain generalized patterns and individual-creative component, correlate with the author's methods, principles and techniques of composer's writing, so they are a part of the systems of individual-composing style, original author's compositions as an organic component. As an example, in addition to a systematic analytical justification, we have provided the historical fact of the publication of L. van Beethoven's song settings by the publishing company *Breitkopf und Härtel*, which included the composer's settings into the 24th series of editions of his author's opuses, marking them – «Beethoven's compositions. Songs with the piano, violin and cello».

It has been emphasized that the settings of song folklore in historical transgression contributed to the spread of folk culture in professional musical circles, thus reflecting the dialectic of interaction of author's and collective, professional and traditional, authentic and secondary creativity, the re-intoning of

folklore sources, the enrichment of intonation «thesaurus» of the composing art, its democratization, internationalization and universalization, the influence on the musical processes of theme formation, the form-, genre-, and style-formation. *Thus, settings reflect not only the original image of the folk song, but also the author's own method.*

The role of the song, in general, and the folk song, in particular, in the creative legacy of L. van Beethoven has been discovered, the historical preconditions and life circumstances that accumulated the composer's interest in the genre of settings have been reproduced, the place of settings in the periodization of the composer's creative work has been identified, the song origins of Beethoven's thematism have been characterized.

It has been determined that the latter, *firstly*, reflects the tendency of classical art to democratize, which is reflected in the nature of L. van Beethoven's themes of both vocal compositions and instrumental ones – variations, sonatas, chamber ensembles, concertos, symphonic opuses and more. Many L. van Beethoven's themes are characterized by the simplicity of melody, rhythm, clarity of form, which are characterized by the principles of variation development, genre distinctness, stylization of national colouring, method of quoting folk song and dance melodies («genre quote» by N. Yudenych). *Secondly*, L. van Beethoven's appeal to quotations of folk songs and the creation of author's themes of the song composition is not only a proof of the importance of this genre for Beethoven's creative work, but also a prediction of a new romantic aesthetics of musical art.

The analytical essays on Beethoven's samples of the genre of settings include the questions on the history of their creation, content, structure, principles of composition / cyclization in L. van Beethoven's collections, tone-melodic, tone-harmonic, rhythmic, textural principles, timbre development in the instrumental trio-accompaniment, vocal-performing composition, and the aspects of form in L. van Beethoven's settings.

Among the signs of cyclization we have determined *a combination of settings on the principle of contrast and kinship*. Among other structure-forming features in collections with several ethnic melodies the processes of compiling «cycles in a cycle» (mini-cycles) are observed. The national-stylistic criterion of their location is determined, due to which a *monocycle* is formed in the collections – one that contains songs of one nation, which are naturally related in intonation content (tone-melodic, tone-harmonic, and figurative-genre), they alternate with each other or are scattered in the collection; a *binary cycle*, which according to the above criteria differs from the first type of cyclization, although is also represented by the songs of one nation, but in terms of genre and image characteristics, these songs contrast sharply with each other, *forming a «unity of opposites»*.

This gives the micro-cycles the signs of concert nature, conditional competition. Such «mini-cyclization» at the level of the whole collection does not exceed more than three ethnically homogeneous songs that follow in a row (this does not exclude the binary logic of combining the songs with each other). The repeated (refrain) alternation in the collection of songs of one ethnicity reveals the existing features of the «secondary form» of the rondeau type.

Also in the collections there has been defined another type of compiling – an album one (which does not exclude existing trends to cyclization). It has been determined that in L. van Beethoven's collections of settings there are no obvious features of the vocal cycle due to the lack of a certain plot, of a single line of its development, of the main character, and of a through image-emotional theme.

For the first time the study clarifies the types and criteria for classification of the genre of settings in the legacy of L. van Beethoven, they are ranging from stylization, harmonization to improvisation; the holistic analysis of the content and structure of the genre samples has been provided; the basic methods and principles of Beethoven's processing of folklore sources as manifestations of the composer's creative method and style have been systematized.

The classical variety of song settings of Beethoven's type has been determined, and it is designed on the techniques and principles of

L. van Beethoven's processing of one-voice song melodies. The latter receive features of Beethoven's classical style in the accompaniment given to them, in the modelling of harmonious, textural, timbre, structural contexts, which are not contained in the folklore primary source, in the application of motive-thematic development, the polyphonic, variation, variant, and through development, in the dynamization of the form, and in composing the instrumental introductory and concluding ritornellos to the songs. The vocal nature of folk melodies is inferior to the instrumental principles and techniques of settings and development, which indicates the influence of the classical instrumental style of L. van Beethoven.

The functions of the trio-accompaniment in settings, the specifics of interpretation of the piano, violin, and cello have been considered separately, the stylistic parallels with the author's samples of the trio genre have been made.

The prospect of studying the topic chosen in the dissertation in the aspect of the further development of the theory of the genre of settings, in particular, its classical variety, as well as some relevant issues of modern Beethoven studies has been outlined.

Key words: chamber-vocal creativity, primary source, genre of settings, composer's interpretation, national, composer's style, creative method, methods and principles of settings, types of settings, instrumental trio-accompaniment.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України

1. Давітадзе А. Г. «Своє – чуже» в обробках народних пісень Л. ван Бетховена: методи, прийоми та принципи. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. статей / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 2. С. 114–118.

2. Давітадзе А. Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XIII. С. 60–74.

3. Давітадзе А. Г. Двадцять ірландських пісень з тріо-супроводом (WoO 153) в обробці Л. ван Бетховена: на перетині національного та авторського стилів. *Культура і сучасність*: зб. наук. статей / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 1. С. 240–246.

4. Давітадзе А. Г. Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 53. С. 75–91.

Статті у закордонних фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз

5. Davitadze A. G. Timbre dramaturgy of the trio accompaniment in folksongs settings by L. Van Beethoven (on the example of WoO 158 and WoO 153 collections). *European Journal of Arts*. Vienna, 2019. № 3. P. 8–15.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ОБРОБКИ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ: ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ	28
1.1. Обробка як музичне явище: художній та науковий дискурси	28
1.2. Вектори історичного формування жанру пісенної обробки у країнах континентальної Європи: Відродження і Новий час	54
1.3. Збирання та публікації пісень на Британських островах у XVI – XIX століттях: фольклорні джерела, пісенні колекції, видавці, творчі зв'язки з континентом	67
РОЗДІЛ 2. ОБРОБКИ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ПОРУБЕЖІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ: Л. ван БЕТХОВЕН І ЙОГО ЧАС ...	92
2.1. Обробки народних пісень у спадку віденських класиків	92
2.2. Пісня, її роль, пісенні витоки тематизму у творчості Л. ван Бетховена	122
РОЗДІЛ 3. ЗБІРКИ БЕТХОВЕНСЬКИХ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ ТА ФОРТЕПІАНО, СКРИПКИ, ВІОЛОНЧЕЛІ: АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ	135
3.1. Історія створення, зміст, структура, принципи укладання / циклізації в бетховенських збірках	135
3.2. Ладогармонічні, фактурні засади в обробках	166
3.3. Тембровий розвиток в інструментальному тріо-супроводі	176
3.4. Вокальний склад. Аспекти форми. Виконавська практика	186
ВИСНОВКИ	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	210
НОТОГРАФІЯ	247
АУДИОГРАФІЯ. ВІДЕОГРАФІЯ	249
ДОДАТКИ	251

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сьогодні важко уявити більш досліджену в мистецтвознавстві царину музичної творчості, ніж обробка народної пісні, про що свідчать численні українські та зарубіжні наукові праці. Серед авторів – Г. Бекірова [17; 18], Л. Бушуєва [35], Г. Головінський [56], А. Давітадзе [68; 69; 70; 71], Л. Дуда [81; 82; 83; 84], І. Земцовський [94], І. Коновалова [130; 131], А. Нудьга [186; 187], Я. Сорокер [232; 233], Б. Фільц [256; 257], Р. Busselberg [304], В. Cooper [310], Н. S. Lee [339], D. Sagrillo [368; 369; 370], Р. Weber-Bockholdt [392].

Здавалося б, різнобарвна панорама наукових розвідок у цій сфері навряд чи потребує її доповнення та розширення. Натомість, з'ясувалося, що одна із гравітаційних постатей фольклорної «орбіти» композиторського мистецтва – Людвіг ван Бетховен – в українському музикознавстві поки залишається поза уваги науковців.

Між тим, віденському класику (як і його видатному сучаснику Й. Гайдну) належить велика кількість обробок народних пісень – 179, що увійшли до складу 8 збірок із 19 етнічними за походженням пісенними колекціями. До обробок композитор звертався протягом 14 років – з 1806–1820 роках, що становить майже третину терміну його творчої активності. Тож, обробка для Л. ван Бетховена мала таке саме «автобіографічне» значення, як «ліричний щоденник» (за Л. Кірілліною [113, с. 118]), «автобіографічний жанр» (за А. Хохловкіною [271, с. 564]) пісні. До речі, обробки Л. ван Бетховена за кількістю перевищують число його авторських пісень удвічі – 179 та, відповідно, 90 (у Й. Гайдна – у дев'ять разів: 429 і 47). Практично кожний твір класика унаочнює вплив народної музики.

Натомість, деякі науковці необґрунтовано вважають цей значний корпус творів Л. ван Бетховена маргіналією його композиторського доробку. Доречним буде нагадати, що «замовником» бетховенських обробок та їх видання була не континентальна Європа часів віденського майстра, а

представники зовсім іншої культури, зокрема, видавці з Британських островів – В. Нап'є (1740–1812), Дж. Томсон (1757–1851), В. Уайт (1771–1858) тощо, які через історичні «лакуни» розвитку британського музичного мистецтва активно співпрацювали з композиторами європейського континенту. Результатом таких творчих контактів стали публікації пісенних колекцій та їх обробок, популяризація та поширення інтернаціональної пісенної культури, до якої долучилися видатні музиканти, і серед них – композитори віденської класичної школи.

Саме тому цей унікальний досвід по праву чекає на спеціальне системне дослідження та наукову оцінку серед українських вчених, адже практика збирання та видання народних пісень та їх обробок є багатовіковою східноєвропейською традицією. У цій роботі, як раз, акцентуються деякі закономірні паралелі між усвідомленням ролі народної пісні та її обробки слов'янськими композиторами та Л. ван Бетховеном.

В цілому, досліджено розвиток жанру обробки за період від раннього Ренесансу до початку ХХ століття у географічних межах континентальної та острівної Європи.

Зазначимо також, що обробка пісенного фольклору в історичній трансгресії сприяла розповсюдженню народної культури у професійних музичних колах, віддзеркалюючи діалектику взаємодії авторської та колективної, професійної та традиційної, аутентичної та вторинної творчості, переінтонування фольклорних джерел, збагачення інтонаційного «тезаурусу» композиторського мистецтва, його демократизацію, інтернаціоналізацію та універсалізацію, вплив на музичні процеси темотворення, формо-, жанро-, стилістотворення.

Отже, актуальність обраної в цій дисертації теми зумовлена наступними причинами:

- відсутністю в сучасному українському музикознавстві спеціальних досліджень, присвячених обробкам народних пісень Л. ван Бетховена;

- назрілою необхідністю включення до українського наукового обігу тих сучасних праць за пропонованою проблематикою, які протягом останніх десятиліть опубліковані у країнах різних континентів – Європи, США, Канади;
- необхідністю відтворення історичного контексту, життєвих обставин, що сприяли виникненню численних бетховенських обробок;
- вагомістю з'ясування історичної та художньої ролі жанру обробки як окремої сфери творчості віденського класика;
- необхідністю подальшої розробки історичних, теоретичних і методологічних засад вивчення жанру обробки народної пісні, зокрема, її класичного різновиду «бетховенського» типу.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану підготовки науково-дослідних і методичних праць ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (протокол № 1 від 30.08.2017 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 24.11.2016 р.) на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – визначити історичне та художнє значення жанру обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена в контексті композиторського стилю і традицій віденської класичної школи.

Завдання дослідження, що зумовлені його метою, є наступними:

- систематизувати історичні відомості та наукові джерела – українські, зарубіжні – про жанр музичної обробки, у тому числі, у спадку Л. ван Бетховена;
- на основі вивчення цих джерел продовжити подальші наукові розвідки генези явища музичної обробки, історичних, теоретичних, методологічних засад її вивчення, формування обробки як жанру та методу

на різних етапах розвитку у деяких країнах континентальної та острівної Європи;

- відтворити історичні передумови та життєві обставини, що акумулювали інтерес Л. ван Бетховена до жанру обробки;
- охарактеризувати пісенні витoki бетховенського тематизму як передумову звернення композитора до жанру пісні та її обробки;
- аргументувати об'єктивність використання поняття «обробка» щодо бетховенських зразків класичного різновиду цього жанру;
- визначити стильові засади обробок Л. ван Бетховена в умовах міжстильової та міжпластової взаємодії, систематизувати основні прийоми та принципи бетховенського опрацювання фольклорних джерел як вияви композиторського творчого методу;
- надати комплексний системний аналіз змісту, структури, принципів укладання / циклізації у збірках, музично-виразових засобів ладомелодики, ладогармонії, метроритму, тембро-фактурного розвитку, тембрового складу, функцій інструментальних «голосів» тріо-супроводу в обробках;
- надати типологізацію бетховенських зразків жанру обробки.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість Л. ван Бетховена, **предмет** – індивідуально-композиторське втілення народної пісні у жанрі обробки.

Матеріал дослідження складають всі 8 збірок бетховенських обробок¹: **WoO 152 – 25** ірландських пісень (березень 1814); **WoO 153 – 20** ірландських пісень (березень 1814); **WoO 154 – 12** ірландських пісень (березень 1814); **WoO 155 – 26** уельських пісень (травень 1817); **WoO 156 – 12** шотландських пісень (частково 1822, 1825); **WoO 157 – 12** пісень різних народів (1816); **ор. 108 – 25** шотландських пісень (1818, 1822); **WoO 158 (I) – 23** пісні різних народів (1941)².

¹ У переліку надано дати перших публікацій.

² Див.: Додаток Б.

Методи дослідження. Для розкриття змісту пропонованої в роботі теми використовується сукупність фундаментальних, загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до її вивчення. Серед них наступні методи:

- *історіографічний* – необхідний для оцінки сучасного рівня вивченості обраної теми, систематизації існуючих досліджень, залучення як історичних – документальних, епістолярних, так і сучасних, у тому числі, нових для українського музикознавства літературних джерел;

- *дослідницько-пошуковий* – при збиранні, усвідомленні, викоремленні та адаптації залученої інформації, необхідного нотного матеріалу задля розкриття теми дисертації;

- *історичний* – використаний для розгляду та систематизації історичних відомостей про формування явища музичної обробки, практику збирання, публікації колекції пісень та пісенних обробок, відтворення історичного контексту розвитку музичної культури, передумов і життєвих обставин, що спонукали Л. ван Бетховена до написання обробок народних пісень;

- *біографічний* – для визначення ролі жанру пісні та її обробки у спадку Л. ван Бетховена, виявлення їх місця у загальноприйнятій періодизації творчості композитора;

- *системний* – для виявлення, постановки та обґрунтування основної проблематики, завдань, наукової новизни, практичних результатів дослідження, прийомів, принципів, різновидів бетховенської обробки фольклорного матеріалу;

- *жанрово-стильовий* – спрямований на визначення комплексу жанрово-стильових ознак бетховенських обробок, вияв індивідуального композиторського методу;

- *цілісного аналізу* – при розгляді композиційно-семантичних, структурно-функціональних, інтонаційних властивостей бетховенських обробок.

Теоретичною базою дослідження стали наукові джерела за таким корпусом проблем:

- *теорія музичної інтонації, форми, жанру, стилю; інструментознавство, музична драматургія*: М. Арановський [7], В. Бобровський [23], М. Бонфєльд [25; 26; 27; 28], В. Бичков [36], И. Бялий [37], В. Вишинський [45], Т. Гайдамович [47; 48], І. Драч [77; 78], Г. Ігнатченко [97], Л. Кірілліна [115; 116; 117], В. Конен [128; 129], С. Коробецька [133], Ю. Крємльов [140], И. Лаврентьєва [146], Л. Мазель [154], Е. Максимов [157], О. Маркова [158; 159], В. Медушевський [162; 163; 164; 165], М. Міхайлов [170], Н. Міхєєва [171], Е. Назайкинський [178; 179; 180; 181; 182], Л. Раабен [207], О. Рощенко [212], К. Ручьєвська [215; 216], Н. Сімакова [221], С. Скребков [222; 223], А. Сохор [235; 236;], И. Способін [237], Р. Тертерян [243], М. Тіц [246], Ю. Тюлін [248; 249; 250], Ю. Холопов [260; 261; 262], В. Холопова [263; 264; 265; 266], Л. Царєгородцева [272], Л. Шаповалова [284], С. Шип [285; 286], J. Albrechtsberger [293];

- *західноєвропейського етномузикознавства*: Л. Гуніна [65], В. Дулат-Алєєв [85], С. Карсон [106], В. Конен [128], В. Петрова [195], Н. Angell [294], D. Cooper [312], G. Dixon [315], L. Ellis [317], R. Fiske [319], W. Flood [320], V. Gammon [322], J. Hadden [326], F. Kidson [333], J. Ling [340], K. McCue [347; 348], Music in the British Provinces [349], The Edinburgh companion to Scottish romanticism [385];

- *питання фольклористики, теорії та методології вивчення обробки як жанру та методу*: Е. Алімова [4], Е. Бедуш і Т. Кюрегян [16], Г. Бекірова [17; 18], М. Борисенко [29], Л. Бушуєва [35], Г. Головінський [56], Л. Дуда [81; 82; 83; 84], О. Жарков [88], И. Земцовський [94], І. Коновалова [130; 131], Г. Кочарова [138], О. Кушнірук [144; 145], П. Левандо [148], Т. Лєскова [150], В. Москаленко [173; 174], Г. Нудьга [186; 187], Ю. Паісов [191], О. Петров [196], О. Протопопова [205], Н. Реженінова [208], В. Рогожнікова [209], Н. Романовський [211], В. Руденко [213], Л. Седракян [219], Я. Сорокер [232; 233], Л. Трубнікова [247], Б. Фільц [252; 253], Г. Хорошайло

[267], С. Шип [284; 285], Л. Трубнікова [247], Р. Busselberg [304], В. Cooper [308; 310], М. Gelbart [324], Н. S. Lee [339], А. Ramsay [356], D. Sagrillo [368; 369; 370], G. Schünemann [376], Scottish Ear Worms: The Folksong Collections of George Thomson [377], E. Stern [380], Р. Weber-Bockholdt [392];

- *життя та творчість Л. ван Бетховена*: М. Алексєєв [2; 3], А. Альшванг [5], Б. Асаф'єв [11; 13], В. Берков [20], Г. Благодатов [22], Р. Вагнер [38], Ф. Вегелер і Ф. Рис [42], Дж. Гроув [61], М. Кагарлицький [100], В. Каменський [102; 103; 104], А. Кенігсберг [108], К. Келер [107], Л. Кірілліна [111; 112; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 120], А. Клімовицький [123], В. Корганов [132], Б. Крємльов [139], С. Павчинський [190], В. Пасхалов [194], Р. Роллан [210], О. Сєров [220], А. Сохор [234], Л. Соколова [230; 231], Я. Сорокер [232; 233], Т. Фріммель [258], В. Яковлєв [289], Н. Angell [294], E. Bauer [296], В. Cooper [307; 308; 309; 310; 311], G. Ernest [318], Н. Goldshmidt [325], Н. S. Lee [339], L. Lockwood [342], А. Marx [344], G. Massenkeil [346], D. Padua [354], S. Rumph [359], E. Sanders [371], K. Schönewolf [373; 374], R. Schtefan [375], J. Travis [387], W. Wasielewski [391], Р. Wilets [393];

- *камерно-вокальні та камерно-інструментальні твори віденського класика*: Ю. Бружас [33], В. Васіна-Гроссман [41], Н. Говорухіна [55], Н. Інютючкіна [98], Г. Карєлова [105], Л. Кірілліна [119; 120], Е. Максимов [155; 156; 157], Л. Міронов [169], М. Славинський [226], Л. Соколова [230; 231], Я. Сорокер [232; 233], С. Тарасов [241; 242], А. Хохловкіна [271], Л. Царєгородцева [272], Н. Юдєніч [288], Beethoven: Klaviertrios [299], N. Biamonte [301], M. Bröcker [303], В. Cooper [310], Р. Weber-Bockholdt [392];

- *бетховенський епістолярний спадок та його дослідження*: «Листи Бетховена» у чотирьох томах [197; 198; 199; 200], Allen S. Aaron [292], D. MacArdle [343];

- *друкарська та видавнича справа у країнах континентальної Європи та Британських островів: Music Librarianship in the United Kingdom* [350], J. Raven [357];

- *інтернет-каталоги (веб-джерела), нотографія*: В. Беляєв [17], М. Львов, І. Прач [153]; Н. Фішман [255], A Selection of Scots Songs [292], Calliope, or English Harmony, A Collection of the most Celebrated English and Scots Songs [305], Deliciæ musicæ: being a collection of the newest and best songs sung [314], Forty Select Anthems in Score [321], G. Herder [327], International Music Score Library Project [331], Orpheus Caledonius: or, A Collection of Scots Songs [352; 353], D. Padua [354], J. Raven [357], Г. Шюнеманн [375], The Burns Encyclopedia [386], T. Veidl [390];

- *аспекти вивчення жанру обробки в творчості майстра та його сучасників*: Н. Очеретовська [189], В. Рогожнікова [209], Я. Сорокер [233], С. Тарасов [241; 242], Н. Фішман [253], R. Benton [300], P. Busselberg [304], B. Cooper [308; 310], W Edwards [316], K. Geiringer [323], A. Hoboken [328], A. Hufstader [330], F. Knight [335], M. Poser [355], M. Rycroft [360; 361; 362; 363; 364], P. Weber-Bockholdt [392];

Окрему групу склали джерела з питань *життя, камерно-вокальної творчості, зокрема, жанру обробки народних пісень Й. Гайдна*: Ю. Крємльов [141], Т. Молчанова [172], K. Komlós [336; 337], K. McCue [347], M. Rycroft [360; 361; 362; 364], D. Sagrillo [369; 370], E. Stern [380], The Edinburgh companion to Scottish romanticism [385].

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим для українського музикознавства досвідом спеціального системного вивчення жанру обробки народної пісні у творчості Л. ван Бетховена. У ній також **вперше** у вітчизняному бетховенознавстві:

– системного розгляду набувають питання про історичну та художню роль жанру обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена, а також у контексті традицій віденської класичної школи;

- введено до вітчизняного наукового обігу історичні відомості про традиції збирання, колекціонування, обробки, видання народних пісень на Британських островах у XVI–XIX століттях із метою висвітлення ролі в цьому процесі європейських континентальних композиторів, у тому числі, Л. ван Бетховена;

- здійснено аналіз цих історичних нотних видань, включаючи структуру, основний зміст – музичні зразки пісенних обробок, їхній тембровий склад, характер інструментального супроводу, передмову та післямову видавця, друкарське оформлення задля подальшого порівняння зі змістом бетховенських збірок;

- систематизовано українські та зарубіжні джерела про творчий доробок Л. ван Бетховена у жанрі обробки народної пісні;

- виявлено історичні передумови та життєві обставини, що визначили інтерес Л. ван Бетховена до жанру обробки;

- надано бібліографічний опис бетховенських збірок, інформацію про їхню друкарську долю, систематизовано принципи їх каталогізації, особливості упорядкування нотних серій обробок, наявність ознак циклізації;

- визначено типи та критерії класифікації жанру обробки у спадку Л. ван Бетховена; надано цілісний аналіз змісту та структури жанрових зразків; систематизовано основні прийоми та принципи бетховенського опрацювання фольклорних джерел як вияви композиторського творчого методу і стилю.

Набули подальшого розвитку:

- теорія, а також методологія дослідження жанру обробки народної пісні;

- вивчення та систематизація універсальних методів обробки народнопісенних мелодій в системі «композитор і фольклор»;

- аспекти сучасного бетховенознавства.

Уточнено та доповнено:

- критерії класифікації та різновиди жанрових зразків обробки;

– відомості про історію формування фольклорної обробки як музичного явища, методу, жанру;

Запропоновано новий погляд на:

– камерно-вокальну творчість Л. ван Бетховена в аспекті діалектики взаємодії пісенних витоків тематизму, жанрів народної пісні та її обробки;

– бетховенські обробки в контексті культурно-історичних явищ порубіжжя XVIII–XIX століть, таких як Просвітництво, *Bildungsmusik*, бідермаєр, «затишний сентименталізм», «домашня музика», романтизм; обґрунтовано, що їхній хронологічний збіг із часом написання композитором обробок не означав тотожності творчих орієнтирів;

– детермінацію виявів класичного та національного стилів в обробках віденського композитора;

– класичний різновид жанру обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості використання теоретичних положень і висновків про жанр обробки в музиці з метою виявлення тенденцій розвитку музичної творчості та художнього мислення. Матеріали дослідження можуть бути корисними у педагогічній практиці, зокрема, у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Культурологічні аспекти музичного мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія гармонічних стилів», «Етномузикологія» «Інструментування», у класах композиції при написанні обробок народних пісень, а також у безпосередній виконавській практиці при розв’язанні проблем художньої інтерпретації.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження викладено у 8 доповідях автора: з них 4 на міжнародних та 4 на вузівських наукових конференціях, зокрема:

1. VII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2017 року» (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 5–6 грудня, Київ, 2017 р.). Тема доповіді: «Національні спектри творчості

Людвіга ван Бетховена (на прикладі обробок народних пісень)», (участь очна).

2. Міжнародна науково-творча конференція студентів і аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22–23 березня, 2018 р.). Тема доповіді: «Взаємодія “свого – чужого” в обробках народних пісень Л. ван Бетховена», (участь очна).

3. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 19–20 квітня, 2018 р.). Тема доповіді: «Обробки народних пісень Л. ван Бетховена: аспекти стильового синтезу», (участь очна).

4. Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 4–5 жовтня, 2019 р.). Тема доповіді: «Науковий огляд англomовної монографії британського музикознавця Баррі Купера “Бетховенські обробки фольклорних пісень: хронологія, джерела, стиль”», (участь очна).

5. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 16 лютого, 2017 р.). Тема доповіді: «Жанр обробки народної пісні: методологія аналізу (на прикладі творчості Л. ван Бетховена)», (участь очна).

6. «День науки: гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 17 травня, 2018 р.). Тема доповіді: «Українська пісня “Їхав козак за Дунай” у творчості композиторів-класиків», (участь очна).

7. «День науки: гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

19 травня, 2019 р.). Тема доповіді: «Ювілейний рік Бетховена: проєкти, прем'єри, концерти», (участь очна).

8. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22 лютого, 2019 р.). Тема доповіді: «Двадцять ірландських пісень із тріо-супроводом (WoO 153) в обробці Л. ван Бетховена: на перетині національного та авторського стилів», (участь очна).

Деякі матеріали дослідження апробовані в магістерській роботі автора, а також опубліковані в збірці «Магістерські читання – 2016».

Публікації. За темою дослідження опубліковано 5 статей, з них: 4 – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття (англійською мовою) – у фаховому періодичному зарубіжному виданні «*The European Journal of Arts*» (Відень, Австрія).

Структура дисертації. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох Розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, Нотографії, Аудіографії та Відеографії, а також Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 334 сторінки, з них основного тексту – 194 сторінок. Список використаних джерел налічує 414 позицію (з них 124 іноземними мовами).

Додатки містять: а) відомості про апробацію результатів дослідження; б) перелік нотних збірок обробок народних пісень Л. ван Бетховена; в) систематизацію окремих праць за темою дисертації; г) схеми, таблиці, перелік поетів – авторів текстів; д) нотні приклади; е) монографія Б. Купера «Бетховенські обробки фольклорних пісень: хронологія, джерела, стиль».

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ОБРОБКИ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ: ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ

*«Відроджені звуки, що
навіяні людським почуттям і думкою,
стають інтонаціями»
В. В. Медушевський³*

1.1. Обробка як музичне явище: художній та науковий дискурси

Народна пісня – наче жива людська душа, вона «співає», вона «дихає», «інтонує», живе. А разом із нею живе людське почуття, думка, пам'ять поколінь. І ця пам'ять зосереджена у «голосах пісень»⁴.

До історичних «голосів пісень» невпинно приєднуються нові та новітні, і це не тільки пісні, а й їхні обробки – народні, аматорські, професійні, авторські. Відтоді через пісенні «голоси» та пісенні обробки впізнаються епохи, нації, традиції, персоналії, авторські інтонації. Між ними виникає музичний діалог, своєрідний інтонаційний ланцюг, зв'язок, який і відроджує ці традиції.

Вивчення народної пісні та жанру пісенної обробки в сучасному музикознавстві не втрачає своєї актуальності, незважаючи на тривалий досвід розгляду цієї сфери науковцями, фольклористами, етнологами, краєзнавцями.

³ Медушевський В. Интонационная форма музыки. М.: «Композитор», 1993. С. 5

⁴ «Голосами пісень» називається низка історичних збірок народних пісень: «Голоси народів у піснях» Й. Гердера, «Голоса українських пісень» М. Максимовича, «Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку» І. Прача та ін.

Обробка народної пісні є досить складним і багатоаспектним музичним явищем. Адже її слід розуміти, щонайменше, у двох напрямках, на що зважають дослідники [29; 130]. Перший – як поширений *творчий метод* роботи з будь-яким музичним матеріалом (загальний процес роботи з музичним текстом, із використанням комплексу музичних прийомів та принципів, спрямованих на обробку вихідного, первинного матеріалу). Цей метод у музиці є універсальним, без нього не обходиться жодна музична форма, жодний музичний твір. Останній, при цьому, не обов'язково належить до обробки як жанру. Власне, *жанрові ознаки* такий твір набуває лише у тому випадку, коли метод обробки стає визначальним, має системний, наскрізний, концентрований характер на різних рівнях музичного змісту. Найчастіше це стосується випадку, коли в якості моделі для обробки обирається тема чи будь-який музично-тематичний комплекс для віднайдення в них нового змістовного потенціалу. Опрацювання моделі (що не обмежується тільки темою чи тематичним комплексом, а й може бути стилемою, жанровою, композиційною, мовною музичною структурою) становить окремий тип музичних творів та галузь авторської творчості. І, саме, як авторський новий твір за мотивами запозиченого музичного матеріалу жанр обробки унаочнює дію механізмів художньої інтерпретації.

Якщо метод обробки може мати або, навпаки, не мати закінченого, системного прояву, втілюється епізодично у загальному музичному процесі, то твір набуває окремих ознак жанрового методу обробки.

Квінтесенцією обробки як методу стає композиторська інтерпретація (похідна система) запозиченого музичного матеріалу (вихідна система) із наявністю «діалогових» якостей між ними. Діапазон цього інтерпретаційного поля може бути як вузьким, так і досить широким, що залежить від застосованих методів, принципів та естетичних вподобань того чи іншого композитора. Кінцевим результатом цих процесів стає принципово новий музичний твір, утворений за допомоги «проникнення» «слова» нового автора у різні змістовні рівні іншого («чужого») тексту (якщо він усвідомлюється

оброблювачем як текст). Музична обробка – зразок поєднання авторської інтонації (у широкому сенсі нової інтонаційної форми, за Б. Асаф'євим) з інтонацією народною, колективною, або теж авторською – професійною чи аматорською у своєму походженні. Дана площина перетину авторського та колективного, національного та інтернаціонального є дуже важливою та цікавою для дослідження, що стає одним із завдань пропонованої роботи.

Вивчаючи художній потенціал, прихований у взаємодії професійної та фольклорної традицій, науковці зазначають, що народна пісня потребувала виходу на широку аудиторію – виконавську, слухацьку, включаючи у це коло не тільки аматорів музики, а й професійних музикантів. Такий шлях сприяв, по-перше, розповсюдженню народної культури у професійних музичних колах, по-друге, свідчив про діалектичний процес професійного опрацювання (обробки) та переінтонування фольклорних джерел, збагачення інтонаційного «словника» композиторської творчості, її демократизації та універсалізації.

Отже, це визначає певні *методологічні засади* дослідження явища музичної обробки, що мають враховувати *діалектику взаємодії пісні та обробки, народної та професійної творчості в системі «фольклор – композитор» (чи навпаки), існуючі традиції збирання, обробки та видання фольклорних пісень* та ін.

П. Бюссельберг⁵, зокрема, який присвятив своє дисертаційне дослідження обґрунтуванню значимості фольклору для композиторської творчості, зазначає – «Багато відомих композиторів надихалися фольклорними мелодіями та аранжували їх. Нехтування ними означає ігнорування важливого джерела їх [композиторського. – А. Д.] натхнення взагалі і значної частини їх композиторського доробку»⁶ [304, с. 2]. Звертаючись до бетховенської фольклорної «лінії» творчості, нагадаємо, що

⁵ Пауль Бюссельберг – американський композитор, співак (баритон), диригент, з 2017 року викладач музичного факультету університету Брігама Янга в Айдахо.

⁶ Згідно з оригіналом англomовного першоджерела: «Many significant composers have found inspiration from folk song melodies and have made arrangements of them. To overlook them is to ignore an important source of their inspiration in general and a significant portion of their compositional output» [304, с. 2].

обробки склали суттєву її частину, налічуючи 179 зразків, до них композитор звертався протягом тривалого часу – щонайменше, 14 років. Практично кожний твір Л. ван Бетховена на тематичному рівні унаочнює вплив народної музики.

Одним із головних шляхів популяризації народних пісень серед широкого кола слухачів була *практика збирання, обробки та видання збірок фольклорних мелодій, залучення фольклорних джерел професійними митцями для різних виконавських складів, насамперед, для музичних ансамблів*. Завдяки професійній «оправі» народна пісня отримувала новий вектор розвитку, розквіт якого, як в Західній, так і Східній Європі припав на кінець XVIII–початок XIX століть. Саме з цим історичним періодом пов’язаний інтерес до названої сфери творчості композиторів-класиків. Це мало кілька мотивацій, одна з яких полягала в ідеологічній настанові мистецтва тієї доби – *ідеях гуманізму та просвітництва*, які були спрямовані на пізнання та відкриття нового в науці та мистецтві, а також відкриття нових культурних традицій шляхом звернення до них.

Композитори, насамперед, апологети класичного мистецтва – Й. Гайдн, Л. ван Бетховен – зверталися до обробки народної пісні, поповнюючи художньо-образну, жанрову, стилістично-інтонаційну «скарбницю» власної творчості, шліфуючи майстерність тематичної обробки фольклорних джерел.

Практика обробок фольклору існує досить тривалий час у професійному музичному мистецтві, ще, починаючи, з часів Ars Nova, Відродження (коли обробка формувалася як композиційний метод, а також як опрацювання будь-яких, у тому числі, фольклорних джерел), аж до кінця XVIII – початку XIX століть (коли обробка еволюціонувала до рівня самостійного музичного жанру).

Обробка, як з’ясовано в ході вивчення наукових джерел та в процесі дослідження автором дисертації музичних зразків цього жанру, включає *константні або стабільні та мобільні компоненти*. За Л. Дудою, перші, порівняно з другими, в обробці складають мелодія, ритм, розмір, текст

першоджерела (для вокально-інструментальних обробок) [81, с. 148]. Протилежні їм *мобільні компоненти* включають супровід (фактурне наповнення, тип супроводу), гармонічні модифікації, динамічні та агогічні віддтінки [там само].

Якщо розглядати першоджерело як цілісну вихідну систему для подальшої композиторської інтерпретації (обробки), то вона включає так звані специфічні (морфологічні) рівні музичного змісту (за Ю. Тюліним [248]), до яких, відповідно, відносяться мелодія, ритм, гармонія. Отже, мелодичний фактор потенційно включає також ладовий і гармонічний, що мають бути враховані як стабільні компоненти. На нашу думку, усвідомлюючи так звані *константні*, а також *мобільні компоненти* як підсистеми більш узагальненої системи відношень, то перші з них віддзеркалюють початкові усні форми існування фольклору, через які він має варіантний характер та можливі імпровізовані форми (чи окремі її вияви). Тоді константи складають не тільки самі музично-мовні елементи, як то мелодія, лад, ритм, а й принципи розвитку цих елементів. Вони стають універсальними, загальноприйнятими та широко розповсюдженими (наприклад, принципи повтору та оновлення первинного матеріалу, до яких долучається варіантність, варіаційність, розгортання та їх поєднання тощо). Теж саме стосується мобільних компонентів – індивідуально-стильових ознак авторської творчості, завдяки яким відбувається комплекс перетворень будь-яких первинних елементів. Відтак, авторський *кон*-текст до народної пісні наче долучається до іманентно властивих їй (умовно кажучи, стійких) процесів як її оновлений варіант. Виникає парадокс, що *константні, типові* компоненти включають музичні елементи та їх *розвиток*, а *мобільні, змінні* – навпаки, *усталені, типові* прийоми та принципи. Це віддзеркалює діалектичну природу явища музичної обробки.

Отже, обробка, яка визначається дослідниками, зокрема І. Коновалою, як «метаобробка», «метажанр» [130], є, водночас, універсальним методом обов'язково містить протилежну якість –

індивідуально-авторський творчий компонент, корелює із авторськими принципами, методами та прийомами композиторського письма, а значить входить до систем індивідуально-композиторського стилю, оригінальних авторських творів як їх органічна складова. Невипадково, обробки Л. ван Бетховена увійшли до 24-ї серії видань його авторських опусів, що позначено видавничою фірмою Брейткопфа та Гертеля як «Beethovens Werke. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell» («Бетховенські твори. Пісні з фортепіано, скрипкою та віолончеллю»).

Художній та науковий дискурси вивчення обробки містять не тільки вислови вчених, а й самих композиторів – авторів обробок. Наведемо деякі з них, що належать слов'янським музикантам ХІХ століття, зокрема українським та російським композиторам-класикам. І це не випадково, адже художнє «слово» про народну пісню та її обробку дає науковцю більш повне розуміння композиторського відношення до цих жанрів. Оскільки бетховенське «слово» щодо цього було дещо лапідарним, судячи з його листів, то для автора пропонованої роботи важливим було дізнатися про відношення до фольклору інших класиків ХІХ століття, а не тільки Бетховена. Натомість, ці висловлювання опосередковано надають уяву і про обробки самого віденського класика, отже є слушними у контексті розгляду європейської класичної традиції обробки пісень.

У передмові М. Гордійчука до відібраних уривків з листів М. Лисенка до різних українських діячів знаходимо наступне: «Проблему народності в музиці композитор ніколи не зводив до питання цитатного використання інтонацій і мотивів музичного фольклору або ж до прагнення добитися стилістичної подібності власної музики до музики народної», далі науковець називає *фольклор специфічним художнім відображенням об'єктивної дійсності* [151, с. 3]. Отже, композитор прагнув уникнути поверхневого цитування або написання музики в народному дусі, адже він розумів, що вона буде штучною імітацією оригіналу. Він розумів – щоб уникнути штучності в передачі музичного народного духу, слід керуватися знаннями,

вміннями, тонким відчуттям межі між народним та професійним. У листах до Ф. Колесси. М. Лисенко відкрито критикував ті його обробки народних пісень, в яких знаходив клішовані методи австрійських та німецьких композиторських шкіл. Адже вважав, що їх застосування повинно перетинатися із методами української композиторської школи та із всіма характерними особливостями української народної пісні. Критика М. Лисенка завжди була дуже толерантною та відображала тільки добрі наміри – композитор, окресливши недоліки, щиро надавав слушні поради.

М. Лисенко вбачав в фольклорі багато граней – і як об’єктивну дійсність, і як корінну основу композиторської творчості, і як матеріал, що може навчити, розвинути та збагатити знання. В листі до І. Франка знаходимо чудовий вислів М. Лисенка: «Е, голубе, не так міркуєш: переймися тисячами мелодій та свою артилерію знання і форми європейської до міста приклади; утвори есенцію з усього, пролий свою власну індивідуальну творчість на ґрунті усього винесеного, вичитаного, пережитого, та тоді й жалійся, чи вузька, чи широка стежина тобі виникає з усього» [151, с. 37]. Зі слів композитора стає зрозумілим, що він не любив шаблонних підходів, клішованих методів⁷, які позбавляють прояву індивідуальності та своєрідності. Але, щоб поєднати свої знання із знаннями іншими, треба по-перше мати їх та дуже в них гарно орієнтуватися, а по-друге, треба «відпрацювати» ці знання і в цьому процесі як раз і знайдеться індивідуальна мова композитора. Може здатися, що в наступних словах М. Лисенка відчутний скепсис до актуальності європейської гармонічної системи, але, насправді, це не так. «Європа з своїм обмеженим мажором і мінором мало не все промовила вже світові у творах величних своїх геніїв <...>. Наша пісня в широкому світі європейському занадто молода, свіжа, нова – їй належить будучина» [151, с. 49]. Ці слова композитора свідчать тільки про одне – М. Лисенко добре розумів значущість для будь-якого

⁷ «Є в тім утворі фрази музикальні, і в тім напрямі й треба б працювати, аби визволитись з пут німецько-чеської продукції, якою тхнуть всі майже закордонні твори слов'янські» [151, с. 36].

композитора звернення до фольклору, оновлення свого стилю через фольклорний стиль. Саме тому, отримавши знання у Лейпцігській консерваторії у 1867–1869 роках, повернувшись до України в Київ, музикант шукав шляхи реалізації здобутих знань на українському ґрунті: «Фольклор – це основа професійної творчості, це животворний ґрунт, необхідний для успішного проростання таланту, виховання художника справді народного, не знівельованого якимись формулами чи догмами», – підсумовує творчий маніфест композитора М. Гордійчук [151, с. 4]⁸.

Подібні до переконань українського класика стосовно фольклору знаходимо і в інших класиків східноєвропейського мистецтва. Однотумцем М. Лисенка можна вважати П. І. Чайковського, який з великою пристрасстю відносився до народних пісень, а особливо у гарному виконанні народних співців. По приїзду з будь-якої європейської країни, композитор привозив із собою мелодію народної пісні та багато яскравих вражень від народних вуличних музикантів, ділячись ними з своїм оточенням. Окрім цього, беручись за опрацювання народного наспіву, композитор відчував всю повноту відповідальності: «...Чайковський цілком розумів всю важкість і складність основної проблеми – вишукування тактовних і стилістично вірних принципів і прийомів поводження з піснею...», – зауважує музичний теоретик та композитор С. Євсєєв [86, с. 15].

Із різних уривків листів та статей П. Чайковського ми дізнаємося масштаби його захоплення та чутливості до будь-якої народної пісні, її інтонації, тексту ритму, гармонії, народної підголоскової поліфонії. Відомо, як російський художник та скульптор М. Мікешин наспівав композитору мотив відомої української пісні про історичні події під Жовтими Водами, а П. Чайковський у відповідь пообіцяв йому створити на основі пісні марш, і,

⁸ М. Лисенко дуже живо та яскраво висловлює необхідність побути у «фольклорному середовищі» (надамо повну цитату з листа до Ф. Колесси): «Боже! Яка то є велика потреба музикові, а zarazом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його перекази, спомини, згадки, прислів'я, пісні і спів до них. Вся ця сфера, як воздух, чоловікові потрібна; без неї гріх починати свою працю і музикові і філологів. Фольклор – це саме життя» [151, с. 53].

тим самим, віддячити за подаровані художником акварельні малюнки⁹ [276]. В одній із статей Петро Ілліч надає дуже цікаве порівняння, проявляючи тим самим, свої якості мислителя та музичного філософа. Народний наспів він асоціює із «насінням», а композитора, тобто того, хто вирощує «насіння» – «садівником» [276, с. 48]. Чайковський зауважував, що якість та успішність проростання «насіння» – фольклорного джерела залежить від знань, вмінь та навиків композитора.

М. Лисенка та П. Чайковського об'єднувало прагнення до чіткої передачі, запису народної пісні її виконавцем та збирачем. Обидва митця надавали цьому великого значення, а коли знаходили неточності або недбалість у поводженні із джерелом – відмовлялися обробляти цей запис.

П. Чайковський теж піклувався про освічений підхід до оброблення фольклорного джерела¹⁰. Він захоплювався «Збіркою російських народних пісень» М. Балакірева настільки, що відібрав звідти 24 пісні вже гармонізовані М. Балакіревим та зробив перекладення для фортепіано в чотири руки. Окрім цього, для збірки «50 російських народних пісень для фортепіано в чотири руки», композитор запозичив пісні у К. Вільбоа (23 пісні), ще одна пісня була записана самим композитором, і остання – О. Островським. При чому, за словами самого композитора, він ігнорував гармонізацію К. Вільбоа, вважаючи її вкрай недоречною, а гармонізацію М. Балакірева, навпаки, захоплювався. «В уявленні Чайковського, що володів надзвичайно гострим тонально-гармонійним відчуттям, “сама сутність музичної думки” перебувала “в прямій залежності від модуляцій і гармоній”», – зауважує Б. Рабинович [276, с. 70].

До речі, Л. ван Бетховену належить 6 збірок обробок етнічно однорідних пісень, проте, ще 2 збірки з чисельністю, відповідно, 12 та 24

⁹ Марш так і не був написаний за причин передчасної смерті композитора.

¹⁰ «Щоб записати і гармонізувати народну російську пісню, не спотворивши її, ретельно зберігши її характерні особливості, потрібно таке капітальний і всебічний музичний розвиток, таке глибоке знання історії мистецтва, і, разом з тим, таке сильне обдарування, яким володіє п. Балакірев» [276, с. 49–50].

пісні стають унікальним класичним досвідом опрацювання у межах одного видання пісень різних народів.

Як і М. Лисенко, П. Чайковський говорив про клішованість підходів, але останній точно розумів їх згубність для обробника. До речі, це розуміли навіть серед його творчого оточення. Коли Л. Толстой надіслав П. Чайковському народні пісні для обробки, він зауважив наступне: «<...> обробіть їх і користуйтеся ними в Моцарто-Гайденовському роді, а не в Бетховено-Шумано-Берліозівському штучному роді, який шукає несподіваного»¹¹ [276, с. 53]. Останнє, сказане письменником, наводить на думку, що тодішнє українське та російське коло культурних діячів у різній сфері вже було знайоме з творчістю європейських композиторів в цій галузі.

Присвятивши свою дослідницьку увагу творчості П. Чайковського, музикознавець та фольклорист Б. Рабинович зазначає, що «Та 81 пісня, що була використана Чайковським в творчості – лише мала частина органічно сприйнятого і переробленого їм пісенного матеріалу, що спрямовував геніальну творчу інтуїцію композитора» [276, с. 20]. Окрім цього, Б. Рабинович наводить вказівник творів П. Чайковського, в яких він звертався до народної пісні [276, с. 120], і це твори різних жанрів – опери та музика до драми, балети, симфонії та концерти з оркестром, камерні твори, фортепіанні п'єси соло та в 4 руки. Наданий дослідником перелік вражає – більше ніж наполовину композиторська спадщина була сповнена фольклорними наспівами, які П. Чайковський збирав постійно та у будь-яку зручну нагоду. Композитор вміло та органічно «переінтоновував» фольклорний наспів, в результаті чого першоджерело отримувало нові жанрові, стилістичні, ладо-гармонічні, темброві зміни. Таким чином, свідомо або ні, російський класик демонстрував універсальність фольклорного джерела, його гнучкість до оновлення, стійкість до майже будь-якої «пересадки» та «ґрунту».

¹¹ « <...> обработайте их и пользуйтесь ими в Моцарто-Гайденовском роде, а не Бетховено-Шумано-Берлиозо-искусственном, ищущем неожиданного роде» [276, с. 53].

Поєднання композиторського – індивідуального з фольклорним національним стилем може бути шляхом до відкриття нового змісту та образних сфер, знайдення нових засобів музичної виразовості, які призводять до появи «динамічних компонентів національного стилю» (термін С. Тишко). Такі «динамічні компоненти» були представлені в творчості багатьох композиторів епохи класицизму, романтизму та інших часів.

Поєднання національної та інтернаціональної стильових площин постійно та активно відбувалося у різних сферах культури і мистецтва Західної та Східної Європи першої половини XIX століття, які демонстрували «загальний європейський діалог», за словами І. Тимченко-Бихун [245, с. 1]. Дослідниця відзначає важливу роль подорожей для М. Глінки, враження від яких сформували «образ цілого», індивідуальний стиль як «музичний синтез місць і часів, досліджених в подорожах» [245, с. 1]. Нагадаємо, що саме М. Глінці належить крилатий вираз про те, що народ складає музику, а композитори її тільки аранжує [53].

Масштабний та змістовний епістолярний спадок залишив Л. ван Бетховен. Його листи доводять сучасному досліднику ретельні композиторські наміри щодо процесу опрацювання народної пісні. Із них можна дізнатися деталі самого процесу обробки або технічні моменти і труднощі, що спіткали композитора під час опрацювання фольклору. І це відрізняє Бетховена від інших, вже нами названих слов'янських композиторів, яким належать розгорнуті думки про народну пісню та її опрацювання. У листах цього майстра мало узагальнених висловів про народну пісню, як, наприклад: «Музика – народна потреба», «Мистецтво об'єднує все людство» [254]. Його розуміння народної пісні відчувається у діловому листуванні з видавцями, до того ж, на відміну від слов'янських композиторів, які присвячували власні обробки своїм національним пісням, віденський класик фактично не звертався до більш близького йому національного, зокрема, німецького, а також «діалектного» фольклору – серед 179 обробок автора лише 2 – німецькі пісні та 5 Тірольських (!).

Вочевидь, йому було цікаво опрацювати саме чужий фольклор задля відкриття для себе нових інтонацій інших пісенних «голосів».

Вивчаючи епістолярні матеріали і творчий доробок композитора, автором дослідження з'ясовано, що Л. ван Бетховен дуже прискіпливо ставився до процесу створення обробок народних пісень. В одному з листів до єдинбурзького видавця Дж. Томсона від 21 лютого 1818 (№ 919), композитор зауважує: «Можна дуже швидко підібрати акорди для гармонізації подібних пісень, але вірно передати щиросердність пісні, її невимушений (природний) характер далеко не так просто, як Ви, можливо, думаєте. Існує безліч гармоній, але тільки одна з них здатна відповідати природі та характеру мелодії» [199, с. 219–220]. Цей, добре відомий вислів композитора, слід підкріпити й іншими: «... виклавши ці сонати в такій манері, яку шотландська нація визнає найбільш природною і найбільш узгодженою з духом пісень» [197, с. 212]; «... надати композиціям більшого різноманіття...» [197, с. 279]; «... Ви отримаєте шотландські пісні, більшу частину котрих я складав *con amore*¹²» [197, с. 432]; «чи можу я зробити партії скрипки і віолончелі облігатними, тобто такими, щоб обидва інструменти завжди неодмінно брали участь у виконанні, або ж мені належить дотримуватися нинішнього способу, при якому партія клавесина включає в себе всі голоси ансамблю» [198, с. 89].

Отже, як стає очевидним, в процесі обробки для Л. ван Бетховена не було дрібниць – стиль, жанр, мелодія, гармонія, тембральне оформлення, фактура, форма, вказівки на темп і характер виконання, динаміка – все це було в полі зору композитора, що в кінцевому результаті надає його обробкам великої продуманості, зваженості, вивіреності та відшліфованості. До речі, називаючи власні обробки ще й гармонізаціями, Л. ван Бетховен свідомо не ускладнював народні пісенні мелодії багатством гармоній, його

¹² З любов'ю (італ.).

стилю обробок притаманна економія гармонічних засад, іноді навіть скупих, навмисно простих, із повторенням обмеженої кількості послідовностей.

Художні вислови композиторів стосовно народної пісенної творчості – це безмежне поле, яке може стати темою окремого розгляду. Адже лише серед слов'янських композиторів до обробок народних пісень у різні часи зверталися В. Барвінський, М. Вербицький, М. Вериківський, А. Верстовський, І. Воробкевич, Г. Гаврилець, М. Гайворонський, М. Глінка, О. Даргомижський, К. Кавос, П. Козицький, М. Колесса, Б. Кудрик, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, З. Лисько, М. Мусоргський, Н. Нижанківський, В. Пашкевич, Н. Римський-Корсаков, А. Рудницький, О. Сєров, К. Стеценко, Р. Сімович, Е. Фомін та багато інших.

Науковий дискурс вивчення заявленої в роботі проблематики модулює останню в площину змісту та функціонування пісенного фольклору, його взаємодії з композиторською творчістю, явищем художньої інтерпретації, нових форм фольклорних традицій тощо. Ці питання лише опосередковано порушуються у пропонованій роботі, адже їм присвячена велика кількість праць, як монографічних, так і окремих публікацій. Тому лише коротко зазначимо, що більшість дослідників традиційно позначають усну форму існування фольклору, яка призводить до притаманної йому імпровізованої природи, основних принципів інтонаційного розвитку, серед яких центральне місце посідає варіювання та близькі до нього варіативні та варіаційні форми: «<...> народні пісні зазвичай існують у декількох варіантах, що пов'язане з імпровізаційністю їх виконання та усним характером їх існування», – Є. Дубінченко, Л. Гнатюк [80]. Така специфіка фольклору відображає *універсальність* широкого спектру як композиторських, так і виконавських інтерпретацій фольклорного шару. У фольклорі природно був закладений елемент «вільної інтерпретації», що характеризує фольклорну традицію як відкриту, а її сутність дозволяє множинні трансформації форми та змісту в широкому розумінні. «У фольклорі співвідношення між художнім твором, з одного боку, і його об'єктивуванням, тобто так званими варіантами цього

твору при виконанні його різними людьми, з іншого боку, абсолютно аналогічно співвідношенню між *langue* і *parole*. Подібно *langue*, фольклорний твір безособистісний та існує тільки потенційно, це лише комплекс відомих норм та імпульсів, канва актуальної традиції, яку виконавці розфарбовують візерунками індивідуальної творчості, подібно тому, як надходять виробники *parole* по відношенню до *langue*», – знаходимо у П. Богатирьова, Р. Якобсона [24]; тієї ж думки С. Карсон: «Традиційна мелодія, надрукована в книжці – це не мелодія, це опис однієї з безлічі її можливих версій» [106].

Але усний фольклор – це архетип далекого минулого, який з моменту початку збирання цих джерел та укладання їх у збірки народних пісень частково втратив первинний контекст, наблизився до сучасної музичної практики, отримав нотне розшифрування та фіксацію: «Цілісне сприйняття народної пісні передбачає врахування не тільки її мелодики та призначення, але також і манери виконання – тієї самої “перги” живого інтонування. У виконавській манері кожного народу є щось істотне, специфічне, неперекладне в інший виконавський стиль. Більше того, манера співу є одним з найбільш стійких елементів народної традиції, а тому ознакою не тільки образною, але і етнічною» [56, с. 13]. На думку Г. Головінського, між фольклором і композиторською обробкою виникають особливі синтезуючі процеси: *відтворення* фольклорного жанру та образу в його достеменному вигляді, максимально зберігаючи та іноді посилюючи притаманні якості фольклорного першоджерела, *привласнення*, що можна визначити як «стильове поглинення» (термін М. Михайлова [170]), під час якого неминуче відбувається жанрово-стильова трансформація джерела. Тож професійна традиція може як централізувати інші традиції (привласнювати), так і децентралізувати їх (ефект експансії – від лат. *expansio* «поширення, розширення»), що свідчить про універсальність обох традицій. Зафіксована у нотному запису фольклорна мелодія є певною схемою для її подальшої обробки, тому першочерговим завданням композитора під час звернення до народної пісні є її «оживлення» засобами професійної музичної мови.

Опрацьована народна пісня, яка до цього моменту була зразком колективної творчості, надалі набуває авторського, індивідуального характеру – її образ, котрий варіювався під час аутентичного усного виконання, стає сталим, постійно «закріпленим» за нею. А індивідуальні ознаки набувають принципи композиторського опрацювання пісні, що виступає художньою моделлю для її подальшої інтерпретації. *Отже обробка віддзеркалює вже не тільки першообраз народної пісні, а власний метод її автора*: «... кожен із названих композиторів у пошуках нових принципів та шляхів виробив свою власну манеру, стиль і характерний тип обробок, які найбільш відповідали їх власним творчим настановам, нахилам та індивідуальностям» (Б. Фільц [256, с. 7]).

Розкриваючи принципи взаємодії професійної та народної творчості, І. Земцовський не випадково говорить про обмеженість розробки теорії «фольклор і композитор», підкреслюючи що для повного розуміння цієї проблеми недостатньо трьох «хрестоматійних аксіом»: «1) цитування народний мелодій, 2) використання окремих мелодичних зворотів, поспівок, прийомів народної пісні та 3) написання музики національної по духу» [94, с. 213]. Для того, щоб розширити цю класичну теорію, на думку І. Земцовського, ще слід *вивчати сам фольклор*: «... цілісне сприйняття народної пісні у найбільшій мірі сприяє формуванню несхожих композиторських індивідуальностей» [94, с. 219–220]. На думку вченого, цілісність фольклору становлять національний дух, виконавська манера, народна виконавська середа, художньо-образна та життєва цілеспрямованість, функціональність всіх виразових засобів, народне мислення, інтонація (мелодичні поспівки).

У сучасних розробках проблеми «композитор і фольклор» знаходимо думку про збільшення напрямків взаємодії народної музики та професійної. О. Протопопова, спираючись на приклади творів українських композиторів кінця ХХ століття, пропонує наступне: «1. Пряме цитування автентичного матеріалу (без послідуячого розвитку). 2. Жанрові обробки народних тем

(варіації, фантазії, сюїти і т. д.). 3. Концептуальне звернення сучасних композиторів до фольклорної стилізації у конкретному музичному творі (як правило, програмному). 4. Фольклорна стилізація (гармонійне поєднання сучасних засобів художнього висловлювання з фольклорними) як визначальний стильовий напрям композитора» [205, с. 148].

Коротко підсумуємо, що будь-яка композиторська обробка народної пісні набуває цінність, по-перше, як така, що популяризує та зберігає першоджерело, по-друге, – як акт художньо-творчої (композиторської) інтерпретації.

У сучасному українському музикознавстві за останні кілька десятиліть з'явився цілий корпус праць, в яких прямо або опосередковано порушуються питання вивчення явища музичної обробки. Серед їхніх авторів – Е. Алімова, Г. Бекірова, М. Борисенко, Л. Бушуєва, О. Жарков, І. Коновалова, О. Кушнірук, П. Левандо, Т. Лєскова, М. Медведєва, Н. Реженінова, Н. Романовський, Ю. Паїсов, О. Петров, Н. Прокіна, В. Руденко, Л. Седракан, Б. Фільц, Г. Хорошайло, С. Шип та інші.

На їхню думку, обробка «функціонує в широкому розумінні інтерпретації матеріалу <...> (у значенні процедури тематичної роботи поняття “обробка” може використовуватися досить широко)» (М. Борисенко [29, с. 52]); «Розкрито сутність обробки як музично-мисленевої та композиторсько-технологічної діяльності, наведено визначення музичного опрацювання/обробки як цілеспрямованого креативного процесу/результату авторської акультурації музичних текстів, спрямованого на їх художню інтерпретацію та композиційне оновлення» (І. Коновалова [130, с. 5]); «Як художнє явище музична обробка існує одночасно у двох культуротворчих вимірах – діяльнісному (творчий процес / метод розвитку) та сталому, результативному (фіксація цього процесу / жанр, конкретний твір)» [130, с. 13]; «Обробка музична – вторинний жанр музичної творчості, що синтезує текст першоджерела (народна пісні, твір іншого композитора) та оригінальне його інтерпретування, внаслідок чого утворюється нова художня цілісність –

композиторський твір із авторським статусом» (О. Кушнірук [145, с. 335]); існують два типи «метаобробки»: «адаптивний та динамічний (креативний)», до першого типу відносяться перекладання, аранжування, редакція, для адаптивного типу обробки характерні «опора на авторський твір як композиційну цілісність, значний рівень наближеності до оригіналу, обмеженість композиторського втручання (збереження й об'єктивна інтерпретація його мовно-змістовних та структурних параметрів); перекладницький характер музичного опрацювання (стильове пристосування тембро-фактурного комплексу оригіналу до нового виконавського контексту); співавторський статус», до креативного типу відносяться обробка та транскрипція з «опорою на фольклорний та культовий мелос, що не є композиційно-завершеними творами; суб'єктивно-творче втручання в оригінал; вільне структурно-композиційне переосмислення моделі та створення на її основі нового твору; самостійний авторський статус» (О. Кушнірук [145, с. 335]). «Обробка в широкому сенсі – будь-яка видозміна нотного музичного твору, що має на меті а) пристосування його для виконання аматорами, які недостатньо володіють відповідними технічними можливостями; б) для використання в педагогічній практиці; в) для виконання іншим вокальним чи інструментальним складом. В Україні найпоширенішими є обробка у вокальній музиці – хоровій та сольній» (Б. Фільц [255, с. 336]).

Очевидний акцент дослідників зроблено на *виконавському та педагогічному спрямуванні*, що, в свою чергу, є дуже актуальним питанням. Випереджаючи зміст наступних підрозділів дисертації, зазначимо, що, наприклад, на Британських островах та Європейському континенті у XVII–XVIII століттях творів з практичним призначенням було дуже багато. Це, звісно, пісенні збірки, легкі п'єси, основані на фольклорному музичному матеріалі, твори для домашнього, сімейного виконання. Тому в той час попит на них зростав, переважно, серед аматорів різного рівня та вмінь. Але вже у XIX столітті, коли від виконавських здібностей вже вимагали віртуозності,

складності, змінився й репертуар, а тому прості п'єси, збірки народних пісень із полегшеним акомпанементом стали неактуальними і, майже, повністю вийшли із використання в педагогічному та виконавському репертуарах. Низька дослідницька увага в той час до обробок Й. Гайдна, Л. ван Бетховена та інших композиторів, як раз, засвідчують сказане.

Виникає парадокс, з одного боку обробки віденців, вочевидь, вже не задовольняли музикантів через поширення у музичних колах вимог професійного віртуозного музикування. Бетховенські твори в цьому жанрі, як раз, вирізняються композиторським вибором простих тональностей, частіше, із 1-3-ма, рідше 4-ма ключовими знаками, досить зручним, невибагливим фортепіанним акомпанементом, вочевидь, розрахованих композитором на досить широке коло виконавців (у домашніх салонах) орієнтовно середнього рівня музичної обізнаності. Насправді, видавець першим призупинив співпрацю з Л. ван Бетховеном (у 1820 році) через спад попиту на композиторські збірки, адже вони з точки зору виконання все ж таки не були аматорськими, а тому передбачали професійних виконавців. До речі обробки Й. Гайдна, за нашими власними спостереженнями, є набагато легшими, як доведено у Розділі 2 пропонованої роботи.

До розглянутих вище класифікацій, на нашу думку, слід додати ще одну важливу позицію – *обробка як творча композиторська майстерня*. Адже це очевидно, наскільки будь-який композитор потребував «спілкування» з таким матеріалом (як про це в своїх листах писав М. Лисенко), який вплив та натхнення могли вдихнути в твори композиторів знаходження, контактування з іншою музичною культурою (як це було в творах різних жанрів Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Б. Бартока, Е. Гріга, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, М. Лисенка, Л. Ревуцького та багатьох інших. Жоден композитор не обходився без звернення до фольклору різних націй, але кожен мав свій особистий метод опрацювання цього матеріалу, що й повинно бути головним фокусом будь-якого дослідження, присвяченого обробці, у тому числі і нашого.

Б. Фільц у дослідженні «Хорові обробки українських народних пісень» поділяє «типи і форми» обробок на три різновиди: «1) обробка одного куплета пісні з повторенням її в усіх інших куплетах; 2) обробка народних пісень у куплетно-варіаційній формі; 3) вільна обробка, в основі якої також лежить, переважно, принцип варіаційності, проте мелодична лінія, а разом із тим і всі інші компоненти музичної виразовості зазначають значних змін, <...> піддаються вільній розробці залежно від творчого задуму композитора» [256, с. 128]. Це і визначає, якою буде обробка – «адаптивною» або «динамічною». Іншими словами сказане можна пояснити відомою формулою В. Бобровського, про те, що функція формує структуру. Характеризуючи обробки композиторів-класиків української музики, дослідниця підкреслює що їх довершеність полягає у «вільній розробці фольклорних зразків залежно від їх змісту, в індивідуальній творчій інтерпретації народних першоджерел, у нових формах втілення авторського задуму» [256, с. 7]. Вивчаючи зразки обробок українських композиторів, Б. Фільц знаходить в кожного автора особливий, властивий йому тип обробки. Неоцінений вклад зробив М. Лисенко, створивши «тип куплетної гармонізації гомофонного складу з фортепіанним супроводом, що переважно дублює хорову партію, а в прелюдіях, інтерлюдіях і постлюдіях повторює або розвиває окремі фрази пісні, іноді в досить розгорнутій формі» [256, с. 6]; К. Стеценко створював «психологічний тип обробок з підкресленням сценічного елемента» [256, с. 7]; у Я. Степового «своєрідний картинно-живописний тип мініатюр-етюдів з надзвичайно точно відшліфованими деталями всіх музично-виразальних компонентів» [256, с. 8]; у С. Людкевича та О. Кошиця це «жанрово-характеристичні обробки» [256, с. 9]; обробки М. Леонтовича «набувають значення оригінальних творів» [256, с. 9]. Після композиторів-класиків, нове покоління радянських композиторів України зацентувало свою увагу на обробці у вигляді хорового співу без супроводу, тобто – на обробці української народної пісні для хору а cappella. До такого типу найбільше тяжіли П. Козицький, М. Вериківський, М. Колесса, Є. Козак,

Б. Лятошинський. Б. Фільц зазначає, що цих композиторів об'єднує «поліфонічний виклад, який виявляється в індивідуалізації окремих хорових партій, ритмічна самостійність голосів, гнучкість та пластичність голосоведіння, застосування засобів професійної та народної поліфонії, що йде від творчого методу М. Леонтовича» [256, с. 11].

Серед інших визначень жанру обробки, його типологічних ознак, різновидів зазначимо наступні: «Обробка розуміється в широкому тлумаченні як засіб створення твору шляхом використання будь-якої “чужої” теми, перетвореної композитором. У вузькому значенні це слово служить жанровим найменуванням твору, в основі якого лежить певне першоджерело, що піддається трансформації» (Г. Бекірова [17, с. 112]); «обробка трактується в широкому сенсі слова – як “будь-яке видозмінення нотного тексту музичного твору”, вбираючи в себе гармонізацію, перекладення, аранжування, транскрипцію, парафраз <...>» (Г. Хорошайло [267, с. 8]); «Обробку, як метод переінтонування зі своїм типом змісту (фольклорною образністю) і композиції “замкнутої”, орієнтованої на форму народної пісні» (Б. Фільц [256, с. 65]), відносять до більш традиційних форм запозичення фольклору професійним мистецтвом [8; 9]» (Т. Лєскова [150, с. 14]). Останнє визначення спробуємо переформулювати: обробка – це один із більш традиційних методів переінтонування запозиченого фольклору професійним мистецтвом, зміст та композицію якої (обробки) визначають фольклорна образність та замкнутість форми, властиві народній пісні.

Т. Лєскова говорить також про два ключові принципи інтерпретування першоджерела, автором яких є Ю. Паісов [150]: «класичний і вільний типи», вона приводить систематизацію обробок, розроблену Г. Хорошайло, що спирається на ступінь втручання автора у фольклорне першоджерело: «1) мініатюри; 2) театралізовані сценки; 3) масштабні п'єси; твори на основі декількох обробок 4) циклічного та 5) фантазійного типів» [267, с. 9]. Е. Алімова групує обробки наступним чином: обробка-гармонізація, обробка-стилізація, обробка-інтерпретація [4]. Перший вид характеризується дією

правил класичної гармонії та фактури, часто навіть суперечливих щодо інтонаційної основи першоджерела, другий враховує ладогармонічний зміст зразка, додаючи до акордової основи елементи фактури, споріднені з фольклорно-виконавською практикою, третій допускає видозміни в тексті народного наспіву, доповнення вставок-коментарів, інтонаційно не пов'язаних безпосередньо з першоджерелом [4].

О. Петров серед методів відтворення фольклорного матеріалу називає наступні: « ... у творчій практиці використовуються практично всі відомі мовно-технологічні прийоми звернення до фольклору від найбільш стійких – *обробка, цитування, стилізація*, – до вільної інтерпретації окремих принципів народного музичного мислення (формальність, ладова змінність, варіантність та протилежний їй принцип *ostinato*, імпровізаційність). Композиторська практика підтверджує плідотворність творчих пошуків, в яких змішуються різні методи *переінтонування* фольклору (термін І. Земцовського)» [195, с. 12]; *класичний тип обробки*, як розшифровує дослідник, передбачає збереження вихідного матеріалу, тексту та форми першоджерела при відтворенні звучання народної пісні; *вільний тип* «... припускає можливість включення повністю або частково запозиченої мелодії в індивідуальний – авторський – стильовий контекст та підпорядкування її в цьому контексті закономірностям» [195, с. 13].

За М. Медведєвою, – «обробка, будучи видом авторської творчості, передбачає досить великі зміни початкового музичного матеріалу, продуктам цієї діяльності властива значна ступінь новизни <...> Аранжування, в порівнянні з обробкою, відрізняє велика ступінь наближеності до першоджерела» [161, с. 50–51].

Отже обробки також вирізняються: 1) за виконавським складом – вокальні, хорові, інструментальні; 2) за рівнем виконавської складності – середній рівень для виконання музикантами аматорами, високий рівень для професійних виконавців-віртуозів; 3) за прийомами та принципами

(спрямуванням) інтерпретатора, що є невичерпним джерелом утворення все нових, індивідуальних класифікацій в жанрі обробки народної пісні.

Наведені класифікації є досить універсальними, вони відповідають самій художній практиці обробок, а тому деякі з позначених типів обробки використовуються автором цього дослідження в ході розгляду обробок народних пісень Л. ван Бетховена. Проте, вони доповнюються іншими різновидами та критеріями класифікації. Зокрема, *один із найважливіших критеріїв*, який має бути врахований стосовно жанру обробки як вторинної творчості, що наближується до оригінальної, *лежить у площині композиторського досвіду*. Невипадково, М. Борисенко, досліджуючи інший вторинний жанр – двоавторської транскрипції – наголошує на тому, що головними критеріями транскрипційного твору є наявність в ньому *цілісної художньої ідеї, стильової єдності*, що визначається *композиторською майстерністю* [29, с. 172].

Як ми можемо зрозуміти, різні дефініції жанру обробки, в цілому за своєю суттю, є дуже схожими між собою: всі дослідники відмічають такі якості обробки як *«видозміну» стилю та жанру першоджерела, розробку художнього/семантичного образу, поглиблене авторське втручання, додавання нових партій та голосів*. Вчені одноголосно відмічають важливість звернення композитора до народної пісні, називаючи обробку *«творчою лабораторією», композиторською майстернею* по відточенню та шліфуванню власного стилю. Окрім цього, два основні типи обробки (адаптивний та динамічний або класичний та вільний), принципи цитування (повна або часткова цитата, стилізація, музика в народному дусі), зміна складу виконавців тощо спрямовані на ускладнення або полегшення виконавського рівня (хорової обробки а *capella*, обробки для інструментального супроводу або суто інструментальної обробки для інструмента або будь-якого ансамблю).

Окрім обробки, в системі жанрів вторинної творчості існують ще транскрипція, переклад, аранжування, гармонізація, парафраз, фантазія та

деякі інші. Індивідуальна специфіка цих жанрів полягає у походженні оригінала, який переробляється – авторський твір або фольклорне джерело, у зміні або збереженні виконавського складу чи «виконавського контексту» (І. Коновалова [131]), «*діапазоні трансформації первісного нотного тексту (оригіналу)*», «*рівні художньої самостійності переробленого твору від оригіналу*» [208, с. 133], в особливості «індивідуальної трактовки первинного інтонаційного джерела...» [131, с. 65]; первинності одного жанру серед усіх жанрів «*художнього перекладу*» (О. Жарков [88]) тощо.

Вивчення багатьох споріднених із обробкою музичних явищ не входить до кола зору данного дослідження. *Предметом нашого розгляду стануть ті обробки, першоджерело яких є фольклорним, тобто частіше колективним або анонімним, та рідше авторським, адже деякі фольклорні пісні мають свого автора (але таких пісень значно менше, більшість – або втратили з часом авторський статус, або з початку були колективним твором).*

Слід додати, що у систематизації обробок слід враховувати не тільки жанрово-стилістичні якості кінцевого твору, а й ті сторони першоджерела, в які втручається автор або співавтор цієї обробки, тобто, жанрово-стилістичну модель першоджерела. Важливість такого підходу зауважує не тільки вище згадуваний І. Земцовський, а й відомий філолог та фольклорист В. Пропп, який вважає, що навіть класифікація жанрів пісенно-віршованого фольклору повинна відбуватися із вивченням та урахуванням наступних параметрів: «вивчення поезики фольклору, визначення побутового застосування, ознайомлення з формою виконання, ставленням до музики» [204, с. 176]. Сукупність цих параметрів дослідник називає «жанровим складом фольклору» [204, с. 176]. Звідси, в аналітичних нарисах дисертації ми дізнаємося, що не всі обробки Л. ван Бетховена можна систематизувати однозначно за наведеними вище типами, іноді актуальними стають їх поєднання, де можливі разом мініатюра і театралізована сценка, гармонізація з елементами стилізації тощо.

Актуальність вивчення композиторської творчості в жанрі обробки народної пісні для сьогодення полягає у тому, що отримані дослідницькі результати доповнюють творчий портрет митця, наочно демонструють характерні особливості музичного мислення, виявляють природне обдарування композитора як майстра вокальних, інструментальних чи обох музичних форм тощо.

Тобто цей жанр вміщує в собі принципи роботи з музичним тематизмом властиві й іншим вторинним жанрам: зміна виконавського складу, тембру та тембрального перерозподілу фактури, додання незначних стильових змін, що властиво перекладенню, аранжуванню, транскрипції, додання гармонії або пере гармонізація – це гармонізація, інтонаційна розробка першоджерела, її індивідуальна авторська трактовка – що притаманно жанру фантазії. Тільки за умов функціонування всіх перелічених композиційних принципів, які можуть поєднуватися у збалансованих або навпаки дисбалансованих пропорціях (де одного більше, а решти менше), з'являється обробка, як квінтесенція поліфонії жанрів, стилів, національностей, інтонацій, музичних мов, драматургій, принципів музичного розвитку тощо, що й складає унікальність цього жанру, його неповторну природу та якості.

Як відомо, термін «квінтесенція» з латинської переводиться як «п'ята сутність». «П'ятий елемент» жанру обробки – це ***квінтесенція поєднання композиційних принципів інших жанрів вторинної творчості***, у різних пропорціях, залежно від цілей композитора та потенційних можливостей першоджерела. Але як що є п'ята сутність, повинні бути й попередні чотири, які є базовими. Отже **першим і невід'ємним елементом обробки є «діалог»** (культурний, текстологічний, духовний), котрий ми можемо спостерігати на всіх рівнях процесу обробки першоджерела, на більш високому рівні стилю, жанру, драматургії та композиції, на рівні мислення, як музичного так і людського (у сенсі неповторних та особистісних рисах інтерпретації сюжету або характеру першоджерела композитором). Вочевидь, діалогічність явища

обробки породжує **другий елемент** – «*багатоваріантність*», що дозволяє помножити варіанти «переказу» першоджерела, але всі варіанти одного й того ж мають свою індивідуальні характеристики. До **третього елементу** ми відносимо *універсальність* – яка слугує певним меридіаном всієї п'ятиелементної системи, запропонованої у цій роботі. «Універсальність жанру обробки полягає в тому, що варіантів модифікації початкового матеріалу є чимало, внаслідок чого можлива стильова різнобарвність творів, основою яких виступило одне пісенне першоджерело», – Є. Дубінченко, Л. Гнатюк [80, с. 1].

Універсальні якості ми можемо знайти і в будь якому музичному діалозі де перетинаються різні стилі, жанри, різні музичні діалекти, але музична мова єдина, тому завчасно можна стверджувати що такі між часові «співбесідники» знайдуть спільну мову. Саме за яким способом кожен з учасників цього специфічного діалогу буде шукати «розуміння», «непорозуміння» (що теж є певним результируючим явищем), або нового розуміння, слід вбачати багатоваріантність характеру міжкультурного діалогу. Додамо, що фіксований в нотах варіант інтерпретації фольклорного джерела є в цілому проміжним, а отже кожен варіант є універсальним у своїй сутності, а самому жанру обробки не притаманне монорішення, у всіх відношеннях обробка є апіорно полісистемою з численними варіантами «рішень». Принципи універсальності та полісистеми ми знаходимо в **четвертому елементі обробки** – *обопільне музично-культурне збагачення* народної та професійної музики. Цей процес обопільного збагачення є багато тривалим, а його результат – утворення нових форм художньої комунікації. На всіх рівнях культурно-музичного діалогу ми можемо спостерігати як дві різні традиції – професійна та народна завжди мали свої «точки перетину», з яких, з часом, і почали утворюватися нові художні форми музики. У поєднанні двох традицій, більш очевидним стає відмінність між ними з одного боку – професійна традиція майже завжди йде шляхом науковості та розуму, з іншого – народна традиції схиляється до інтуїтивності та

безсвідомого, і хоча обидві направлені на висловлювання почуттів, виклик та передання емоцій, та багато іншого, але, на нашу думку, ці традиції є двома різними сторонами одного цілого. За визначенням видатного українського дослідника та музикознавця І. Ляшенко, національна культура розкривається через діалектику національного та інтернаціонального, національне містить в собі два напрямки (принципи розвитку): «етнодиференціація та ентоінтеграція» [54]. Дослідник вважає, що «національне завжди несе в собі “заряд” переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємодії в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться не “біля”, “над” чи “під” національним, а всередині національного» [54, с. 15]. Тобто, така особливість національного у широкому сенсі, та індивідуального стилів – у більш вузькому, апріорі містить в собі потенціал щодо децентралізації художніх поглядів, жанрів, стилів та інших музичних категорій. Окреслені особливості взаємодії національного та інтернаціонального призводять, на нашу думку, до невід’ємного їх існування в єдності, безкінечно поповнюючи новими художніми формами розвиток музичної культури. Тож, остання не існує поза внутрішніх діалектичних механізмів спів дії певних спектрів культури, у першу чергу, стильових.

Таким чином, обробка – це специфічний жанр вторинної творчості та загальний метод роботи з музичним текстом; обробка народної пісні – це авторська художня інтепретація фольклорного джерела, під час якої відбувається переінтонування всіх якісних параметрів музичного тексту, результатом чого є виникнення нового художнього сенсу, образу та нової інтонаційної концепції.

1.2. Вектори історичного формування жанру пісенної обробки у країнах континентальної Європи: Відродження і Новий час

У пропонованому підрозділі розглядаються окремі історичні напрямки, за якими розвивалася вокальна світська та церковна культура європейських країн. Саме вона стала підґрунтям для виникнення професійних зразків жанру пісні, які у музичній практиці спиралися на народний мелос. Ці процеси, що віддзеркалюють синтез народної та професійної творчості, а також національних традицій, призвели до появи обробки як методу опрацювання першоджерела, а згодом – як самостійної сфери творчої діяльності.

Жанр обробки історично формувався як певна царина творчості, автори якої опиралися на різноманітний запозичений матеріал.

Як система прийомів і принципів, із яких складався сукупний жанровий метод, обробка почала формуватися, переважно, у галузі вокального мистецтва. Зокрема, пісенна музика епохи Ренесансу та Нового часу є тому найкращим прикладом, що демонструє поширену практику комунікації двох традицій – професійної та народної. Професійні композитори, як відомо, зверталися, вивчали та всіляко запозичували народні мелодії різного походження, вербальні тексти, стилі, жанри, стилістику «іншомовних» музичних культур.

Узагальнений огляд цих процесів, по-перше, потрібен для окреслення історичного генезису взаємодії професійної творчості з народною, по-друге, еволюції колекціонування пісень у збірки, музичний матеріал яких містив велику кількість цитат із народних пісень або авторських творів (часто без позначення вихідних відомостей конкретного запозиченого джерела). Активний розвиток цих тенденцій почався саме в епоху Ренесансу, що характеризувалася віруючим становленням держав, а разом із цим, накопиченням національного культурного спадку, бо кожна з націй прагнула своєї само-ідентифікації. Країни цього добивалися не тільки шляхом

відокремлення та розвитку своєї власної культури, в тому числі, пісенної, а й через взаємодію, а іноді тотальний вплив інших музичних культур. Тут доречним буде нагадати, що у передренесансні часи народна музика вже була об'єктом вивчення музикантів і теоретиків. Першим серед них став паризький теоретик музики Йоганнес де Грохео (кінець XIII – початок XIV століть), який звертався до цього шару культури у своєму трактаті «De musica».

Як відомо, до кожної країни на континенті Ренесанс приходив у різний час (загально тривав з XV – до початку XVII століть), але його поява ознаменувалася активними формами *музично-мовних запозичень*. Обмін культур, їх діалог призвели до того, що кожна з націй «віднайшла» себе «через іншого» – через іншу мову або діалект, через «чужу» пісенність, через інші музичні жанри. Дослідники одностайно відзначають, що народна пісня (наспіви, мелодії або окремі інтонаційні звороти) посідала дуже важливе місце в професійній творчості композиторів, що вона була прародителькою багатьох жанрів (інструментальних, вокальних та вокально-інструментальних). Окрім цього, народна пісня не мислилась як окремий, «чужий» елемент. Навпаки, вона поміщалася у ведучі голоси, визначала інтонаційний стрій та семантику твору. Тут доречними будуть наступні висловлювання дослідників: «Найбільше значення для всієї культури і мистецтва досліджуваного періоду мав процес формування і розвитку елементів націй, мов, культурної спільності» [16, с. 169]; «У багатьох жанрах композиторської музики (як то: лауди, фроттоли, вілланелли, протестантські пісно-співи, інструментальна музика в цілому та ін.) з'являється народна мелодика в якості провідного початку музичного твору. Народні пісні застосовуються в якості *cantus firmus* і в музиці поліфонічного складу (нерідко навіть культової). Подальший розвиток народної поліфонії на Заході Європи призвів до розвитку і закріпленню закономірностей так званого “строного стилю” поліфонії ...» [16, с. 173]; «Поліфонічна музика різних

національних шкіл спиралась на народну творчість своєї країни та формувалась у боротьбі з церковною реакцією...» (Р. Грубер [62, с. 175]).

Звертаючись до народної творчості, професійні композитори сформували композиційні принципи запозичення, переробки іншого музичного тексту: «При складанні нотної хрестоматії і виборі художніх прикладів був врахований особливий “інтерпретаційний” характер мистецтва XV–XVI століть, значна роль в якому відводилася п е р е р о б ц і відомого матеріалу, створенню нових транскрипцій, нових рішень в трактуванні стійких, традиційних тем, “сюжетів”», зазначає Н. Сімакова [221, с. 9].

Очевидно, що окреслений історико-культурний процес слід розглядати крізь призму розвитку жанру пісні, адже, як зазначив Ю. Холопов «Пісня – вічне першоджерело музики» [260, с. 84]. Відомо, що народна пісня є джерелом тематизму, типів музичного розвитку, музичних структур професійної творчості (що стає зрозумілим на прикладі творчості Л. ван Бетховена). Зокрема, з точки зору музичної форми пісні Ю. Холопов зазначає: «в основі всіх форм лежать вкрай прості, але винятково важливі корінні принципи, по відношенню до яких форми цього виду являють собою, в широкому сенсі, варіації – розширення, видозміни, перетворення, збагачення» [260, с. 84].

Влучним щодо цього є висловлювання Бенвенуто Челліні, наведене у дослідженні В. Жаркової: справжній майстр «призваний знаходити невидимі речі, приховані в тіні природних предметів та відтворювати їх власною рукою, являючи погляду те, чого, здавалося, раніше не існувало» [88, с. 275].

Значущість та первинність жанру пісні відзначають Е. Бедуш та Т. Кюрегян [16], які вбачають в ній культурний маркер, що чітко відображає всі етапи розвитку, зміни та утворення локальних традицій в музичній культурі: «Проте і в цих умовах пісня залишалася самим живим, самим безпосереднім вираженням душевного стану націй, своєрідним “термометром”, за свідченнями якого можна вибудовувати хоча і не

всеосяжну, але по-своєму достовірну історію музичної (і не тільки музичної) культури» [16, с. 25].

Тож, пісня була з людиною у всі часи – майже з самого початку існування людства і до теперішнього часу. Кожне нове століття накопичувало новий пісенний спадок, який треба було якось фіксувати. Під час письмової фіксації, а також публічного виконання (де музичний матеріал дещо «редагувався» збирачем, упорядником або видавцем та виконавцем, відповідно), свідомо та підсвідомо відбиралися ті зразки, як потім увійшли в золотий фонд національної пісенності кожної з країн Європи. Вже з такими піснями та старовинними пісенними збірками мали справу професійні композитори. Збирання фольклору у збірки та звернення до нього переросло в тенденцію, що набирала свою потужність, розповсюджуючись по всій Європі, перетворювалася в яскравий, культурно прийнятний для народу та професійно прийнятний для музикантів процес. Це підживлювало розвиток музичної культури, як в цілому всієї Європи, так і окремих її етнічних осередків. І хоча ми з точністю не можемо стверджувати, яким було сприйняття народної пісні композиторами, виконавцями (мейстерзангами, менестрелями) та іншими музичними митцями старовинних часів (XV–XVI століть), але з огляду на те, яким потужним та насиченим був цей діалог традицій, ми припускаємо, що професійні композитори усвідомлено потребували приймати в ньому участь. «Плодами» такого діалогу були новоутворені пісенні жанри, музичний матеріал яких базується на запозиченому, «чужому» тексті. У той час ці твори не носили жанрове найменування «обробка», але базовий метод обробки музичного матеріалу зароджувався та поступово формувався вже з часів Середньовіччя.

У XVI столітті існували багатоголосні обробки одноголосних лютеранських хоралів в Німеччині, псалмів гугенотів у Франції, пуританських пісень в Англії: «Успадкувавши середньовічну традицію “тлумачення” запозиченого першоджерела, ренесансні музиканти поєднали її з практикою авторських, власноруч створюваних тем, в котрих позначалися

віяння майбутнього Нового часу» [16, с. 23]. Такими ж були процеси взаємодії професійної та народної традицій вже двома століттями потому, коли до методу обробки народної пісні звернулися віденські майстри Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, француз І. Плейель, чех Л. Кожелух та інші. Метод роботи цих композиторів сформувався у певну систему, специфіка внутрішнього устрою якої відповідає жанровим якостям явища обробки (жанр як найвищий прояв удосконаленого методу).

Багато з тих прийомів, що сформувалися під час опрацювання запозичених музичних текстів, зберігалися протягом багатьох століть. Так, наприклад, до середньовічних мелодій створювався новий вербальний текст, мелодія часто отримувала нове «ім'я» (назву), а іноді змінювався і її первісний інтонаційний зміст, додавався інструментальний супровід або створювалися інструментальні прелюдії, фантазії, що означало «темброве переінтонування» першоджерела. Ці та інші принципи переробки музичних джерел різного етносу та традиції (авторської, народної, вуличної) ми знайдемо і в обробках композиторів класиків, а також романтиків.

У період з кінця XV, XVI та початок XVII століть обробка була пов'язана не стільки з народною піснею, скільки з григоріанським, протестантським кальвіністським хоралами – ці монодії представляли суміш народної та авторської інтонацій (у різних умовних пропорціях). Окрім цього, в епоху Відродження спостерігається звернення не тільки до духовних піснеспівів (григоріанських, протестантських, кальвіністських), а й до суто народних наспівів – найвідоміших та менш популярних. Р. Грубер визначає григоріанський наспів наступним чином: «Типові звороти григоріанського хоралу відносяться, очевидно, до широко поширених, пануючих у той час поспівок різних народів Середземномор'я <...> До таких наспівів підставлявся текст, пов'язаний з поетичною лірикою раннього християнства. <...> суворий григоріанський хорал базується, на народному мистецтві, містить пласти різних епох» [62, с. 100]. При чому, використовувалися народні мелодії різного жанрового походження, як, наприклад, було в духовних гімнах, що

були дуже характерними та популярними в античні часи: «Мелодіями таких гімнів служили захоплюючі, популярні, наспіви, що легко запам'ятовувалися» [62, с. 106]. Не ставлячи собі за мету заглиблюватись у специфіку взаємовпливу цих традицій, *акцентуємо увагу на тому, що з давніх часів народна та професійна творість тісно співдіяли, утворюючи «мішану» природу походження.*

Біля витоків переробки старовинних хоралів стояв відомий церковний реформатор, засновник німецького протестантизму М. Лютер. Послідовниками у створенні хоральних пісень були різні німецькі діячі: І. Вальтер, П. Герхард, І. Крюгер, М. Моллер, Ф. Ніколаї, І. Олеаріус, П. Сператус, І. Шайн, Х. Шютц та інші. Німецьки композитори – Д. Букстехуде, Г. Бьом, І. Вальтер, І. Пахельбель, М. Преторіус, Я. П. Свелінк, С. Шейдт та найвидатніший серед них Й. С. Бах, заклали основи хоральної обробки та різні підходи до інтерпретації релігійних пісенних мелодій, такі, наприклад, як багатоголосна хорова обробка одноголосної хоральної мелодії, інструментальні твори для органу та клавесину в стилістиці хоралу або прелюдії, варіації на хоральну тему. В оновленому вигляді ці методи обробки були презентовані в деяких сферах творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетховена.

Активний розвиток пісенних жанрів у локальних етнічних традиціях в епоху Ренесансу формував наступні явища: *світські форми музикування та музичної практики, форми опрацювання «чужого» запозиченого музичного матеріалу* – авторські тексти та народні пісні (музичний і вербальний тексти), що, в свою чергу, призводить до проникнення та *взаємодії різних національних та авторських стилів*, формувалися спроби *створення пісень в народному дусі* або створення пісень *за художньою моделлю* іншої авторської пісні. Нові форми музичного розвитку, в свою чергу, породили нові жанрово-стильові прийоми: *звукотображальність* як прийом, який використовували під час створення пісень в народному дусі або пісень авторських, в яких присутні елементи народної музичної мови, *створення змішаних жанрів*,

домашнє музикування – як окремий вид музикування, де музичний твір прилаштований до середніх виконавських можливостей потенційного «споживача». Окрім цього, в зазначену епоху важливим був розвиток багатоголосся, зокрема, багатоголосної пісні, в якій поступово відбувається *встановлення рівноправ'я між всіма голосами*. Головний наспів (*cantus prius*, *cantus factus*), переважно запозичений (народного або професійного, церковного походження), композитори стали розміщувати у верхній сопрановий голос замість тенорового (першим цей прийом почав застосовувати К. Гудимель). Всі інші голоси набувають такої ж композиційної значущості у формотворчому процесі та позбавляються спрощеної функції доповнення.

Спираючись на дослідницьку та довідкову літературу, серед історичних прикладів, що підтверджують наведені тези, назвемо ті пісенні збірки, які відкривали перспективу нових стильових, жанрових та композиційних тенденцій в епоху Відродження. Звісно, тут будуть названі тільки перші збірки такого спрямування, адже різноманітні аспекти специфіки розвитку вокальних жанрів вже є достатньо висвітленими у дослідницькій літературі [16].

Новою формою світської музики були *«легкі пісні»*, які одні з перших виникли в Італії – це були італійські фроттоли та вілланели, що «належать до “легкої гілки” пісенного мистецтва» [16, с. 29]. Оттавіано Петруччі був першим венеційським видавцем, який опублікував друкований збірник фроттол – у 1504–1514 роках вийшло одинадцять зібрань [16, с. 30]. Якщо для фротолли праосновою була карнавальна пісня, що, як раз, і пояснює легкість музичних засад цього жанру, то жанрово-стильові корені вілланели *спираються на народну пісню*, «що була лишень вихідним пунктом для виникнення вілланели» [16, с. 36]. Два збірники цього жанру вийшли в 1537 році (Неаполь) – перший містив 15 анонімних п'єс, другий – 10 неаполітанських арій та мадригали К. Фести і Ж. Аркадельта [16, с. 36]. Однією з різновидів вілланели була вілотта «... характерними особливостями

якої вважаються: опора на запозичену мелодію, грубість та навіть непристойність тексту, комічна *звукотобразальність* (курсив наш. – А. Д.) (голоси тварин, вигуки птахів, набір безглузвих складів)» [16, с. 41]. Першим автором збірки вілонт був актор Альвізе Кастелліно (1541), а найвідомішим виявився автор трьох книг вілонт (1557, 1559, 1569) – Ф. Аццайоло [16, с. 41].

Відбувалися також *проникнення та змішання національних музичних стилів*, що в подальшому стане поширеним явищем, принципом написання музики в дусі будь-якої іншої національної музичної культури. До речі, Л. ван Бетховен в авторських обробках народних пісень звертався до стилізацій багатьох етнічних пісенних традицій, поєднуючи їх навіть в одній збірці.

Першим автором такої збірки був німецький музикант Якоб Реньяр, який два роки навчався в Італії та, захопився італійськими піснями. У 1574 році опублікував збірку «Перша книга італійських канцон», слідом за цим він випускає три томи «Забавні німецькі пісні» (1574, 1577, 1579), які автор характеризує як «німецькі потішні пісні, складені в манері неаполітанських або італійських віллanel» [16, с. 45]. Далі були й інші приклади «італьянізації» німецької музики [16, с. 46].

Англійські композитори, також як і німецькі, звертались до італійської музики, інтерпретуючи італійські пісенні жанри і авторську композиторську творчість. Першим серед англійців був Томас Морлі – автор двох збірок канцонетт для дво- та триголосся (1595). Через два роки Т. Морлі опублікував канцонетти італійських авторів – О. Веккі, Дж. Кроче, Ф. Анеріо. Окрім цього, англійський композитор славиться своїми творами в жанрі балетто¹³, зробленими «за моделлю» [16, с. 46] балетто Дж. Гастольді (1550–1622). Свою книгу балетто Т. Морлі видав у 1595 році, при чому, у двох версіях – англійській та італійській. Це останнє видання англійця отримало чималу популярність на континенті, та було перекладено у

¹³ Балетто – це легкий жанр італійської музики епохи Відродження, в якому пісня поєднується із танцем, тобто спів із танцями або танцювання зі співом.

1609 році на німецьку мову видавцем, перекладачем та композитором – німцем В. Хоссманном. Детальніше про ці твори Т. Морлі можна дізнатися із статті В. Петрова [196].

Таким чином, робота «за моделлю» може вважатися однією із перших творчих *спроб інтерпретації композиторами «чужого» музичного тексту*. Окрім цього, спостерігаються запозичення *вербального тексту*. Приклади цього можна знайти в іспанському вокальному ренесансному жанрі вільянеско: «Спочатку термін villancico не мав стійкого значення: він міг застосовуватись або до всієї поетичної форми, або до одного її рефрену, запозиченого із народної пісні», – зазначають автори дослідження «Ренесансна пісня» [16, с. 47].

Ще одним дуже поширеним явищем було те, що відома фольклорна пісня або духовний піснеспів мав свого автора – іноді аматора музики, а іноді професійного музиканта. Так, наприклад, Клод де Сермізі (1490–1562) являється автором пісні «Il me suffit», що стала основою для відомого протестантського хоралу «Was mein Gott will» на мелодію якого Й. С. Бах створив свою кантату (BWV 111) [16, с. 49].

Цю ж тенденцію продовжив Орландо Лассо, але вже в більш, так би мовити, вільному стилі. Процитуємо спостереження дослідників: «Дивовижна легкість, з якою Лассо переходив від роботи із запозиченим матеріалом до вільного створення, від однієї народної пісні до іншої (або до їх поєднання) – все це ідеально відповідало нагальним потребам шансон як жанру» [16, с. 50].

У 1507 році були опубліковані мелодії Петруса Трітоніуса, складені до віршів Горація, а вже у 1534 році Е. Ейглін опублікував свій збірник пісень, в якому були представлені обробки мелодій Трітоніуса. До цих мелодій останнього далі зверталися Пауль Хофхаймер, Бенедиктус Дуциса [16, с. 51].

Наступна тенденція, зародок якої знаходиться вже у XVI столітті – *це пісня в народному дусі та збірки з піснями різного авторського та жанрового походження*, про що автори авторитетного видання Е. Бедуш і

Т. Кюрегян згадують одним реченням, але цього достатньо, щоб зрозуміти, що подібні збірники вже у XVIII та на початку XIX століть були не випадковістю, а скоріш явищем поновленої традиції. З 1539 до 1556 року автором такого збірника був німецький видавець Георг Форстер «Забавні добрі свіжі пісні для співу на потіху», де містяться пісні різного змісту та відповідно жанрового нахилу: «“мартинові” пісні на приз мартинового гусака (11 листопада), народні пісні (або в народному дусі), мисливські, “громадські”, любовні, пісні для “спокуси”, весняні, солдатські, “жебрака ченця”, застільні» [16, с. 55].

Зразком змішання кількох текстів, стилів, жанрів, типів інтонування є жанр *кводлібету* (от лат. *quod libet* – що вам подобається, що завгодно), в якому «змішувалися цитати з різних літературних та музичних творів, повніші або фрагментарні» [16, с. 56], при чому, ці цитати були непередбачуваного походження – навіть вигуки мешканців міських вулиць, торговців та інших працівників ринку. Першим автором такої збірки був Вольфганг Шмельцель – «Дуже рідкісні та вправні німецькі пісні» (1544 рік); серед французьких творів у жанрі *фрікассе* (з фр. «місиво, суміш, дрібничка») зазначаються пісні Анрі Френо, де «упізнано більш ніж 100 цитат» [16, с. 57]; в Англії подібним жанром слугував *медлей* (*medley* – мішанина, попури), але його розвиток був не таким потужним, як в інших країнах Європи а цитатами переважно слугували «базарні вигуки» (три твори із Шотландії і фантазія О. Гіббонса, що цитує аж 100 таких вуличних вигуків) [16, с. 58]; в Італії такими жанрами були *мессанца* або *містіканца* (з італ. суміш, мікстура) та *інкатенатура* (іт. *incatenatura* – ланцюг, зчеплення), де «елементи різних пісень переплітаються як одночасно, так і послідовно» (серед прикладів пісні П'єтро да Хостіа, Маттіаса Веррекоре) [16, с. 58].

Серед принципів організації матеріалу різного походження у «мішаних» піснях виокремлюють два наступні: «повне або фрагментарне цитування мелодій та одночасне або послідовне їх поєднання» [16, с. 56]. Якщо застосувати ці принципи до жанру обробки класичного типу, зокрема,

у творчості віденських класиків, то в ньому переважає перший принцип повного цитування. Але і він у *XVIII столітті розумівся вже децю інакше – не тільки як базовий матеріал, а як художня модель, в якій треба розкрити всі потенційно закладені у вербальному та музичному текстах змісти.*

І наприкінці огляду тенденцій розвитку ренесансної пісні у XVI столітті слід відзначити явище, як виникнення «пісень для домашнього виконання» та загальне «спрощення стилю» [16, с. 62]. Такими піснями слугували багатоголосні обробки псалмів, спрощений варіант яких першим в Німеччині став створювати француз К. Гудимель (між 1514 та 1520 – 1572). Він у 1564 та 1565 роках випустив два варіанти обробок: «перша більш “прикрашена”, друга – в простому стилі “нота-проти-ноти”», і саме останні мали великий успіх на континенті. Окрім цього, французький композитор був одним із перших, хто став все частіше розташовувати головну мелодію у верхній голос, хоча іноді він слідував традиції розміщення *cantus prius factus* у тенорі. В Англії тенденція все більшого освоєння світської пісні згодом переросла у спів псалмів з інструментальним супроводом [16, с. 62].

Пісні для домашнього виконання, світські пісні з інструментальним супроводом та інші жанри, спрямовані на спрощення стилю, потрохи розвивалися та набували все більшої популярності. Так, наприклад, з початком XVII століття в німецькій духовній музиці відбувалося «оновлення музичної практики в бік експресивного вираження під впливом пізнього венеційського стилю *concertato*, драматичного мадригалу та монодії» [239, с. 6]. У цей же період активізуються світські форми музикування, а твори духовного спрямування наповнюються ліричним змістом. Отже розвиток музики, що демонструє навіть один її пісенний шар, з середини XVII століття починає йти двома шляхами: духовна та світська гілки мистецтва. Обробки віденських класиків, що знаходяться у фокусі вивчення цієї праці, переважно, спиралися на другий напрямок.

Ще одним популярним прийомом в епоху пісенного ренесансу була «міграція» мелодій від збірки до збірки, і цей процес переважно протікав в

жанрах обробки та аранжування фольклорних пісень: «У більшості випадків “авторські” пісні являють собою обробки старовинних народних мелодій, та особливо популярні курсували в різних перекладеннях із зібрання до зібрання» [16, с. 64]. Особливо цьому сприяв широкий розвиток друкарської справи та відсутність музичного авторського права (більш детально про це йдеться в наступному підрозділі).

Ще одним музично-технічним надбанням з середини XVI століття був *розвиток системи застосування інструментального супроводу*, де останній трактувався не просто як дубльований текст вокальної партії, а як текст відносно самостійний, в якому музично-тематичні елементи із фольклорного джерела поєднуються з авторським, новим музичним текстом. Тобто, поняття інструментального супроводу ускладнювалось в бік технологізації, розвитку звукозображальних ефектів. Тож коротко перелічимо збірки пісень з інструментальним супроводом, що публікувалися за часів Ренесансу. Однією із перших вийшла збірка німецького композитора Арнольта Шліка, в яку входили дев'ять творів для органу, дванадцять аранжувань пісень для голосу із супроводом двох лютень та три п'єси для трьох лютень без голосу (1512) [16, с. 63]. В Іспанії композитор Луїс де Мілан створив дві версії сольних пісень у жанрі вільянсікос із супроводом віуели де mano: перша – акордового складу (спрощена), друга – більш рухома із фігураційним варіюванням (ускладнена). Пісні іншого іспанського жанру – романсу – теж почали вже збиратися у письмовому вигляді. Перша збірка «Загальний пісняр» вийшла у 1511 році і була складена Фернандо Кастілья, але туди входили не тільки романси, а й інші пісенні жанри. Збірки з «чистим» жанром – «романсеро» (за визначенням авторів дослідження [16, с. 64]) вийшли у 1546 та 1550 роках та складені були Мартіном Хуціо і Стефаном де Нахера [16, с. 64]. В Італії на початку XVI століття (1509, 1511) Октавіан Петруччі публікував збірки фротол із супроводом лютні та віоли, в яких авторами цих перекладень та аранжувань, серед багатьох, були і відомі композитори [16, с. 64].

Перший збірник куртуазних пісень у Франції із лютневим супроводом вийшов у 1571 році (22 пісні із лютнею) та належав королівським видавцям Адріаном Ле Руа і Р. Балларом. На наступне, XVII століття припадає розквіт французької сольної пісні не тільки із лютнею а й харпсіхордом. Між 1608 та 1632 роками Р. Баллар видав 15 збірок «Арій різних авторів із лютневою табулатурою» [16, с. 67].

«Пісня з лютнею стала справжньою прикрасою англійського Відродження» [16, с. 68]. Найяскравішим представником цього жанру був Джон Доуленд, який є автором чотирьох опублікованих книг, де кожна містить 21 пісню (1597–1612 роки). Цими творами Доуленд створив великий поштовх подальшого розвитку англійської лютневої пісні [16, с. 68].

Таким чином, що стає очевидним із всіх перелічених музично-історичних фактів, збірок та їх авторів, тенденцій які народжувалися та формувалися в період з кінця XV–XVII століть? *По-перше*, зрозуміло, що більш-менш систематизований розвиток національних пісенних жанрів почав відбуватися саме в зазначений період, причому він відбувався паралельно з періодом державного виокремлення та формування певної нації на європейському континенті. *По-друге*, національні музичні культури різних країн Європи не могли формуватися відокремлено та «законсервовано», хоча певна цілісність та замкнутість повинна бути (як показник культурного розвитку, що тяжіє до свого центру, етнічного кореня). Тож виникали культурні діалоги – національні з інтернаціональними, що існували у вигляді взаємодії різних стилів (національного та індивідуального), а також жанрів. *По-третє*, це спричинило виникнення великої кількості пісенних збірок, спочатку однорідних за жанром, а згодом, поліжанрових – таких, що містили пісні різних національних жанрів або різних жанрів однієї нації. У цих збірках авторський матеріал їх упорядника або композитора поєднувався із запозиченим – народною піснею з аутентичними або оновленими авторськими вербальними текстами. Це призводить до того, що активно починає розвиватися традиція цитування, запозичення, адаптації, стилізації,

перекладення, обробки, що фокусували методи роботи за художньою моделлю. *Четвертим пунктом* слід назвати виникнення та широкий розвиток світських форм музикування, основи якого закладалися в багатьох сферах культурного життя. *П'ятим і останнім пунктом* слід назвати удосконалення інструментального супроводу.

Всі зазначені тенденції, поступово переростали у традиції. З початком епохи класицизму ці традиції пустили глибокі коріння, щільно та глибоко осідаючи в свідомості митців. Й. Гайдн, Л. ван Бетховен та інші композитори звертались до народної пісні, до її цитування, запозичення або використання як базової художньої моделі.

Отже, серед характерних рис пісенних обробок варто виокремити наступні: оновлення вербального тексту поетами-сучасниками (новий адаптований текст), зміни назви пісні, додавання гармонії, часткове змінення мелодії першоджерела, додавання інших голосів (вокальних, інструментальних), «темброве переінтонування» першоджерела у вигляді створення інструментальних прелюдій або фантазій в епоху Ренесансу дещо змінилося на створення тембрового та фактурного «переінтонування» вокальної мелодії в інструментальну через її дублювання (або переробку) за допомогою додавання інструментальних партій (фортепіано, скрипка, віолончель, флейта), розробку музичного матеріалу поміж ними, варіювання елементів мелодії першоджерела, впровадження в авторській музиці стилізацій в дусі хоралу та / чи народної пісні, створення акомпанементу, вступних та заключних частин в обробці тощо.

1.3. Збирання та публікації пісень на Британських островах у XVI – XIX століттях: фольклорні джерела, пісенні колекції, видавці, творчі зв'язки з континентом

Випереджаючи послідовний розгляд збірок бетховенських обробок народних пісень, сконцентруємо нашу дослідницьку увагу на кількох

аспектах, важливих для розкриття обраної в роботі теми – це *стан розвитку британської музичної культури протягом півтора століття* (аж до часів Л. ван Бетховена), а також *практика збирання, колекціонування та видання того національного фольклору, який найчастіше оброблявся Л. ван Бетховеном – фольклорі Британських островів*. Саме британська пісня в її етнічних різновидах – англійська, шотландська, уельська, ірландська – складає більшу частину обробок віденського майстра (139 зразків у семи збірках із восьми, про що детальніше буде сказано у наступних розділах дисертації).

Очевидно, що не до кінця зрозуміло – чому саме це були народні пісні Шотландії, Англії, Уельсу, Ірландії та ще й у такій великій кількості. Чому замість пісень з Британських островів композитор не обробляв переважно континентальні (вони, безумовно, є в його спадку обробок), враховуючи те, що сам він ніколи не був «в області туманного Альбіону» та, як відомо, мав багато дружніх зв'язків із різними музичними діячами та редакторами на континенті (це очевидно з його листів та багатьох переписок з діловими партнерами).

Спочатку, здається, що відповідь на ці питання дуже проста та знаходиться «на поверхні». До Л. ван Бетховена у 1803 році звернувся єдинбурзький видавець, колекціонер, та музичний amator Дж. Томсон (1757–1851), який запропонував співпрацю, на яку композитор погодився тільки через три роки у 1806. Але з цього виникає наступне логічне питання – для чого це було потрібно самому Дж. Томсону? Давно відомі факти про те, що цей єдинбурзький видавець був палко захоплений народною піснею своєї країни, він хотів оновити та зберегти її через обробку відомими композиторами, та, окрім цього, він хотів продавати ці збірки міським замовникам та передплатникам і заробити деякі гроші – всі перелічені факти, безперечно, є правдою, але, на жаль, частковою.

Адже не всі науковці беруть до уваги важливий етап у розвитку англійської музики, пов'язаний із *творчим маніфестом до збереження*

фольклорного пісенного спадку. Він був потрібен для того, щоб відродити англійську музичну культуру та підтримувати її розвиток. Саме тому автор дослідження вважає за необхідне стисло висвітлити та прокоментувати деякі етапи розвитку англійської музики, які пов'язані з розвитком *практики збирання та видання фольклорних пісень* із вербальними текстами, мелодіями та акомпанементом, який створювали самі збирачі. Це, по-перше, потрібно для того, щоб уявити масштаби цієї збиральницької традиції та місце і важливість збірок обробок фольклорних пісень континентальних композиторів, у тому числі, Л. ван Бетховена. По-друге, автор вбачає необхідність введення цієї інформації у вітчизняний науковий обіг, адже дослідження стосовно розвитку музики Британських островів є дуже рідкими та неповними, поза дослідницької уваги щодо творчості композиторів XVII–XVIII століть залишається прошарок музичної діяльності тих представників культури Великої Британії, які намагалися утримати англійську музику від остаточної руйнізації. Збирання старовинних та нових народних пісень, їх видання та перевидання, курсування цих пісень із однієї збірки до іншої – всі ці процеси, тим чи іншим чином, підживлювали існування англійської музики, в цілому, адже, як відомо, у той самий час музична культура континентальних країн Європи переживала розквіт композиторських шкіл, нових стильових напрямків, розвиток жанрових формацій тощо.

Тож, почнемо з короткого огляду загального становища англійської музики з кінця XVI та XVII століть. В ньому ми будемо спиратися на вже існуючі дослідження, які носять локальний характер щодо названої теми. Зі статті В. Конен [128] дізнаємося про важливість розвитку інструментальної музики для музичної культури Англії, а втім також інших країн Європи. В Англії першою народилась клавірна школа, яку представляють «вірджиналісти», остаточно сформувалась ансамблева скрипкова музика. З появою різноманітної інструментальної музики укріпилася в розвитку світська культура, яку, до речі, прихильники вокальної хорової поліфонії а *carpella*, як відомо, не сприймали та вважали, що вона руйнує надбання

вокальної поліфонії попередніх століть. Але розвиток світської та побутової музики вже зупинити було неможливо. Популярну серед музикантів-лютністів опору на народно-побутові пісенні жанри не полишили й вірджиналісти. «Ці композитори не соромляться “низького” походження своїх п'єс (на противагу італійським мадригалістам того ж покоління, які з презирством говорили про італійську віллanelу, як про низьке мистецтво)», – підкреслює В. Конен [128, с. 111]. Але опора на народну пісню не лише закріпила позиції світських творів, але сприяла появі «нового типу інструментального тематизму, котрий передбачає класичний тематизм XVIII століття з такими рисами, як мелодика пісенно-танцювального складу, елементарно простий, гранично скупий гармонічний супровід, чіткий ритм з підкресленою сильною долею» [128, с. 111]. Тобто, клавірний репертуар вірджиналістів вже обумовив та в загальних рисах підготував типізовані інтонації, коріння яких розміщуються в народній пісні. Це пояснює, чому в більшості мелодій Л. ван Бетховена дослідники відзначають та знаходять близькість до народної пісні, зрозумілість та універсальність. Сам композитор протягом всього творчого шляху звертався до фольклорних наспівів, вивчав їх музичний устрій та отримані знання впроваджував у власні твори.

Англійська музика XVII століття примітна також зародженням жанру домашньої п'єси, а його засновником був Генрі Перселл (1659–1695). Це сприяло виникненню великої кількості різних творів для домашнього музикування протягом наступних століть. Перша публікація навчальної збірки «Уроки» («Lessons») вийшла наступного року після смерті Г. Перселла (1696), а опублікував її відомий тогочасний англійський музичний видавець Генрі Плейфорд (1657–1707). Г. Перселл розміщував у газеті оголошення про заплановану публікацію таких «навчальних» п'єс для всіх можливих потенційних передплатників, а потім сповіщав в газеті, де можна отримати надруковані примірники [128, с. 111].

Тут доречно порушити питання про традиції музичного видавництва в Англії, що мало великий розвиток дещо пізніше, зокрема, у XVIII столітті, про що дізнаємося зі статті В. Дулат-Алеєва [85]. Задля публікації будь-якого музичного твору була поширена практика передплати. У разі, якщо кількість передплатників буде недостатньою – видавці відмовлялись друкувати твір. Скоріше за все, такими самими були умови для композиторів за часів Г. Перселла. Адже відомо, що саме Лондон був центром зародження бізнесу, багатим і дуже живим містом. Тому навіть умови для друку музичних творів були продумані таким чином, щоб мінімізувати всі непотрібні витрати та невдачі.

Але повернемося до ще одного важливого моменту, пов'язаного з «навчальними» п'єсами Г. Перселла. В. Конен називає два найчастіші принципи формоутворення у старовинній музиці: «симетричний тональний рух» (Т – D – D – Т) та «повторний бас, що в англійській музиці зустрічається під назвою “ground” і має своє походження зі світської обрядової музики» [128, с. 116]. Дослідниця зазначає, що «симетричний тональний рух» у подальшому буде присутній «в танцювальній сюїті та ранній сонаті XVIII століття, підготовляючи формальну основу для класичної сонати-симфонії» [128, с. 116]. Зазначений авторкою тональний рух та, по суті, англійський варіант італійського остинатного басу був вельми притаманний багатьом обробкам народних пісень Л. ван Бетховена. Треба зауважити, що частіше композитор використовує органний пункт, аніж зазначену гармонічну послідовність. У гармонічному плані композитор проявляє свою фантазію та творчій неклішований підхід (детально про це буде йти мова в третьому розділі дисертації).

Але не тільки клавірні п'єси Г. Перселла для домашнього музикування та навчання базувалися на тематичному матеріалі фольклорних пісень та танців різних національностей. Звернення до цих першоджерел було традиційним та прийнятним для всієї музичної культури Британських островів. «Існував широкий зв'язок професійної музики, її діячів, жанрів,

стилю з народною пісенною творчістю. Звернення до народних пісень неминуче перетворило вигляд професійної музики в порівнянні з клавірним п'єсами більш ранньої, ренесансної традиції», – констатує автор статті Л. Гуніна [65].

Після смерті Г. Перселла стан англійської культури багатьом дослідникам видається невтішним. «Коли помер Перселл, пішла в вічність англійська національна опера. Разом з ним поховали англійську музику. Похмура епоха лихоліття, що почалася в англійській музиці з кінця XVII століття, продовжилася більше двох століть», – характеризує Л. А. Гуніна [65, с. 15]. На жаль, подібні оцінки не враховують внеску у британську культуру тих музичних діячів, композиторів (їх творів у різних жанрах), збирачів та видавців національного фольклору, що всіляко її підтримували в зазначений історичний період.

У деяких монографічних дослідженнях англійських істориків, музикознавців ми знаходимо зовсім протилежну думку. У науковій праці «Музика в Британських провінціях 1690–1914 роки» під редакцією Рейчел Каугілл та Пітера Холмана¹⁴ [349], у вступній частині є наступний опис: «Період, охоплений цим виданням – приблизно від Перселла до Ельгара – традиційно оцінюється як “темні часи” в музичному житті Англії, в той час, як дослідження англійської музики цього періоду мають тенденцію до зосередження на Лондоні, як на комерційному та культурному центрі Британських островів та Імперії. Проте, стає все більш очевидним, що до середини XVIII століття, Англія мала надзвичайно самобутню музичну культуру з точки зору її всеосяжності <...>. В ті часи спостерігалась надзвичайна кількість музичних подій поза межами Лондона, в окремих провінційних театрах та залах, в любительських оркестрах та хорах, які

¹⁴ Редактори цієї книги – авторитетні вчені. *Рейчел Коугілл* – професор музики, музикознавець, знавець історії культури, оперної творчості, архівний дослідник. Р. Коугілл має низку робіт, присвячених різним аспектам вивчення англійської музики – від британських міністрелей до кінця XX століття. *Пітер Холман* – англійський диригент та музикознавець, займається відродженням музики Г. Перселла та його сучасників. Коло наукових інтересів П. Холмана досить широке – дослідження творчості Г. Перселла, історичної долі інструмента віола да гамба, змін в інструментарії з епох Ренесанса, Бароко.

розвивалися в більшості міст будь-якого розміру, у тавернах та товариських клубах, церковних парафіях та інакомислячих капелах, та, звісно, домах. Музика відігравала життєво важливу роль в провінційній культурі, не тільки з точки зору соціалізації та розрахункової системи, але, також, в економіці та конкуренції, демографії та класовій динаміці, релігії та самоідентифікації, навчанні та відпочинку, формуванні громадських традицій» [349, с. 22]¹⁵.

Наступні слова дослідника демонструють принципову неточність: «Про англійських композиторів XVIII та XIX століть мало говорять, ще менше пишуть, а їхню музику майже не грають», зазначає автор вже згадуваної статті, присвяченій життю та творчості Чарльза Джона Стенлі (1712–1786), В. Дулат-Алеєв [85]. Щоправда, далі дослідник уточнює, що все ж таки, сучасні музикознавці та музиканти роблять багато зусиль для відродження музичного спадку англійської музики. Тому зазначимо, що, по-перше, в Англії, як відомо, працювали відомі німецькі та італійські музиканти (Г. Ф. Гендель, Дж. Бонончіні, Фр. Джемініані, І. К. Пепуш, Й. Гайдн, І. К. Бах, К. Ф. Абель, М. Клементі, Ф. Мендельсон). Слід припустити, що прямо або опосередковано вони привносили свій внесок в розвиток музичної культури Великої Британії. По-друге, англійський композитор Ч. Дж. Стенлі, про якого пише В. Дулат-Алеєв, окрім своєї виконавської діяльності як органіста, клавесиніста, скрипаля, окрім авторських творів у різних жанрах, був автором кількох гармонізацій до англійських та шотландських народних пісень в збірці «Калліопа, або англійська гармонія» («Calliope, or English Harmony»), яку видав у 1739 році Генрі Робертс – відомий англійський гравер, продавець книг та музичний

¹⁵ «The period covered by this volume – roughly from Purcell to Elgar – has traditionally been viewed as a dark age in English musical life, while research into English music of the period has tended to concentrate on London, as the commercial and cultural hub of the British Isles and Empire. It is becoming increasingly clear, however, that by the mid-eighteenth century, England had a highly distinctive musical culture, in terms of its reach, the way it was organized, and its size, richness, and quality. There was an extraordinary amount of musical activity outside London, in particular in provincial theaters and halls, in the amateur orchestras and choirs that developed in most towns of any size, in taverns and convivial clubs, in parish churches and dissenting chapels, and, of course, in the home. Music played a vital role in provincial culture, not only in terms of socializing and networking, but also in economies and rivalries, demographics and class dynamics, religion and identity, education and recreation, and community and the formation of traditions» [349, с. 22].

видавець¹⁶. Для англійської музики Дж. Стенлі мав велике значення – він був гарним імпровізатором, мав вражаючі музичні здібності, розвинуту музичну пам'ять (грав свої та чужі ораторії на пам'ять), у сімнадцятирічному віці здобув ступінь бакалавра музики в Оксфордському університеті, був автором сольних творів для флейти, концертів для органу, кантат, ораторій, автором збірок в англійському жанрі волонтарі.

Щодо важливого для обраної теми цього дослідження питання про *видавців фольклорних збірок та композиторів, які брали в цьому участь*, зазначимо, що автор не випадково звернувся до представників Британських островів, адже без висвітлення визначеного питання загальна картина *процесу збирання та обробки фольклорних джерел* та найважливіше – *місця і ролі фольклорних обробок Л. ван Бетховена в цьому загальному процесі* буде неповною. Задля цього з'ясуємо також наступні питання: наскільки популярною була традиція збирання та упорядкування народних наспівів у різних країнах Великої Британії, якими були фольклорні збірки, хто був видавцями цих збірок?

Доречним буде почати з останніх, адже саме вони намагалися віднайти «нові та найкращі» фольклорні джерела. *По-перше*, звичайно, в умовах відсутності авторського права (вперше у 1710, наступний закон у 1777 роках – детальніше про це у підрозділі 2.1. дисертації) верифікувати справжню наявність зазначеного на титульній палітурці було складно. Адже за свідченнями багатьох дослідників, до законного та фактичного прийняття авторського права панував певний хаос – часто «нові та найкращі» пісні кочували від збірки до збірки. Усвідомлюючи це, видавці посилювали рекламні «здібності» своїх «товарів». *По-друге*, у зовнішньому оформленні збірки кожен прагнув бути найпривабливішим: наймалися талановиті

¹⁶ Збірку «Калліопа, або англійська гармонія» видавець Г. Робертс відкриває наступним її описом: «Колекція найвідоміших англійських та шотландських пісень, вправно гравірована та прикрашена дизайном, адаптованим до теми кожної пісні, взятої із композицій кращих майстрів, найбільш коректним шляхом, з ретельним басом та транспозиціями для флейти, яка (збірка. – А. Д.) підходить усім вчителям, науковцям та любителям музики; надрукована на тонкому папері, з кожної сторони, що робить зобов'язання більш повним, ніж будь-що подібне, що коли-небудь публікувалась».

гравери, які розробляли естетичні титульні палітурки, внутрішнє оформлення (іноді відповідний малюнок до кожної пісні, що інтерпретував загальний настрій). *По-третє*, частіше всього, передмову до пісенника створював її видавець, який підбирав слова, що впадали в око та приваблювали потенційних покупців або передплатників. Композитори, що обробляли фольклорні наспіви, додаючи до них спочатку цифрований бас, потім окремо партію флейти або більш розвинений, оновлений акомпанемент, теж намагалися покращити якість свого вкладу в загальну справу.

Коротко зауважимо, що окрім розвитку публікацій пісенних збірок на матеріалі народних пісень, в цілому, Британські острови демонстрували інтенсивне освоєння видавничої справи в епоху Просвітництва. У 2014 році британський історик Джеймс Рассел Рейвен випустив монографію «Видавничий бізнес в Англії у XVIII столітті» [357]. В анотації до свого дослідження автор говорить наступне: «Епоха Просвітництва була віком дивовижної комерційної та фінансової трансформації, що пропонувала друкарям та діловій пресі нові ринкові можливості. Друк допоміг здійснити революцію бізнесу» [357, с. 2].

Повертаючись до пісенних збірок, зазначимо, що західноєвропейські дослідники відзначають у масовому продукуванні таких збірок поділ останніх на *два основних типи: прості збірки* з мінімальним втручанням їх автора або укладача, в яких була мелодія, іноді / переважно текст, міг бути найпростіший акордовий, хоральний фортепіанний супровід; до другої групи належать *ускладнені збірки*, в яких обов'язково був текст, до якого додавався переклад англійською з ірландської, шотландської або інших діалектів, розвинений фортепіанний супровід, який варіювався з кожною новою строфою, коментарі або анотації до пісень.

Аналізуючи інформаційні відомості, автором був вивчений корпус публікацій, зокрема, дослідження, довідкові матеріали (деякі нами згадувалися раніше). Переважна кількість джерел є англomовною. Серед них дисертаційне дослідження сучасного виконавця, співака – баритона

ірландського походження К. Анжелла [294], дослідження Д. Купера [312], Г. Діксона [315], Р. Фіске [319], В. Флода [320], довідкові відомості із Міжнародного проєкту музичної бібліотеки (скорочено IMSLP) [331], National Library of Scotland [351], ґрунтовна праця шотландського історика, енциклопедія Р. Бернса [382], професора літератури в університеті Глазго М. Піттока [385], University of Glasgow [389]. Нотні збірники пісенних зібрань, що залучені до розгляду в цьому підрозділі та проаналізовані нами, наступні: Ф. Кідсон «Британські музичні видавці, друкарі та гравери», Д. Коррі «Нові та доповнені колекції найбільш улюблених шотландських пісень, включно з новими англійськими та ірландськими», П. Урбані «Добірка шотландських пісень», Г. Плейфорд: «Гармонія Сакра, або божественні гімни та діалоги з цифрованим басом для лютні, віоли да гамба або органу» тощо.

Однотомне видання англійського колекціонера (збирача) та музикознавця Франка Кідсона¹⁷ (Frank Kidson 1855–1926) під назвою «Британські музичні видавці, друкарі та гравери» («British Music Publishers, Printers and Engravers 1900»), надає хронологічну інформацію стосовно того, де жив та працював видавець, які його основні праці та з ким він співпрацював [333]. Зазначене видання може вважатися своєрідною енциклопедією, довідки про видавців систематизовані відповідно до міст їх перебування – Лондон, провінція, Шотландія, Ірландія.

Саме вони представляють географію Британських островів у межах позначених для розгляду історичних епох. Наш огляд почнемо з Шотландії, потім зупинимося на традиціях збирання пісень та обробок англійців, і нарешті – ірландців. Така послідовність обумовлена, скоріше, не стільки хронологією видання збірок, скільки їх чисельністю, поширеністю,

¹⁷ Серед інших робіт Ф. Кідсона є музикознавча праця «Опера жебрака: її попередники та наступники» («The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors» 1922). Як композитор Ф. Кідсон зібрав та опублікував дві збірки: «Старинні англійські місцеві танці» («Old English Country Dances» 1890), «Традиційні мелодії» («Traditional Tunes» 1891), «Антологія англійських фольклорних пісень» («A Garland of English Folk-Songs» 1926). Після смерті Ф. Кідсона його племінниця – Етел Кідсон – видала ще дві його збірки «Народні пісні північної країни» («Folk Songs of the North Countrie» 1927), «Англійські селянські пісні» («English Peasant Songs» 1929).

популярністю. З цієї точки зору безумовним лідером традицій колекціонування народних пісень була Шотландія.

Зокрема, у зборі та виданні *традиційної шотландської музики* іноді брали участь не тільки самі шотландці, а й музичні діячі з континенту. Серед них був *Доменіко Коррі* (*Domenico Corri*, 1746–1825) – італійський композитор, музичний видавець та вчитель співу. За рекомендацією Ч. Берні, Д. Коррі з дружиною був запрошений до Единбургу у 1781, де він став диригентом «Музичного товариства», пропрацювавши там 18 років. У 1783–1788 роках Д. Коррі опублікував свою трьохтомну збірку «Нових та доповнених колекцій найбільш улюблених шотландських пісень, включно з новими англійськими та ірландськими», в якому дослідники відзначають «нову систему прочитання генерал-басу». При кінці збірок є мелодії шотландських пісень для флейти.

П'єтро Урбані (*Pietro Urbani*, 1749–1816) народився в Мілані, ще молодим приїхав до Великої Британії: спочатку у 1780 році був у Глазго, потім у 1784 році поїхав до Единбурга, де написав і поставив оперу «Облога Гібралтару». Він співав шотландські пісні, був композитором, вчителем співу. У 1792–1804 роках П. Урбані випустив шість томів «Добірка шотландських пісень». Якщо ми відкриємо, наприклад, «першу книгу» (перший том зібрання), відразу ж побачимо красиве графічне оформлення титульного листа, авторство якого належить единбурзькому граверу Джеймсу Джонсону (1750–1811). Далі йде коротенька «Реклама», в якій йдеться про намагання автора відібрати найкращі мелодії, сподівання, що зміст сподобається не тільки знаним професіоналам, а й всім любителям музики, коментарі до супроводу, який до речі, написаний у складі двох скрипок, віолончелі та клавесину (нагадаємо, що бетховенські збірки мають тріо-супровід до вокальної партії за участю фортепіано, скрипки та віолончелі), що додаються до голосу, який кожного разу має вказівку на виконавський тембр. Партія клавесину звужує можливості для імпровізації виконавця, адже вона розвиненіша, ніж просто прописаний генерал-бас. Ще

однією цікавою особливістю збірок П. Урбані є те, що після «Реклами», ми знаходимо імена всіх передплатників. Перевіривши деякі з них, виявилося, що багато з цих людей були знатного роду, а тим, хто не потрапив у перелік до першого тому, автор приносить вибачення, обіцяючи вписати їх у наступні «книги» (див.: Нотографія).

Додамо до опису цієї збірки та автора ще декілька цікавих фактів. Так, з енциклопедії «Роберт Бернс» [382] ми дізнаємося, що у П. Урбані був конкурент – *Дж. Томсон*, який негативно характеризував збірки італійця, метафорично називаючи їх «рідкою водяною кашницею» [382]. Дж. Томсон був особисто знайомий з італійцем та визнавав його блискучі вокальні здібності, що могли привернути увагу великої кількості публіки. На жаль, подальша доля італійця більш невтішна: після 1806 року вдача відвернулася від нього і він втратив майже всі гроші, намагаючись продати ораторії Г. Генделя в Единбурзі. Зустрівши і тут невдачу, він поїхав у Дублін, де раптом помер.

Перейдемо до огляду *англійських видавців*. Одним з роду «сімейних» видавців був *Генрі Плейфорд* (*Henry Playford*, 1657–1707), син відомого та успішного видавця Джона Плейфорда (*John Playford* 1623–1686). Генрі, хоча і продовжив бізнес свого батька, але був менш успішним, адже не слідував тогочасним тенденціям у розвитку гравюр, а тому його пісенні збірки не отримали відповідного успіху – у них не було цікавих, продуманих та творчих гравюр. Серед пісенних збірок, упорядником яких був Г. Плейфорд, є: «Гармонія Сакра, або божественні гімни та діалоги з цифрованим басом для лютні, віоли да гамба або органу» (перша публікація у 1714 році здійснена Вільямом Пірсоном (*William Pearson*)).

Інша пісенна збірка Г. Плейфорда була видана тим самим видавцем у 1700 році під назвою «Колекція оригінальних шотландських мелодій (повна високогірного гумору) для скрипки».

Чотирьохтомна збірка «*Deliciae musicae*» (латинська назва перекладається як «Ніжні музиканти») вперше опублікована 1695–96 видавцем Дж. Гептінсталлом для Г. Плейфорда [314].

До всіх цих збірок переважною кількістю увійшли обробки Генрі Перселла та його молодшого брата Даніеля Перселла (1664–1717). Окрім них, обробки до цих збірок робили тогочасні барочні англійські композитори та органісти: *Джон Блоу* (*John Blow*, 1649–1708), *Джеремая Кларк* (*Jeremiah Clarke*, 1674–1707), *Вільям Крофт* (*William Croft*, 1678–1727), *Рафаель Куртвіль* (*Raphael Courteville*, 1675–1735) та інші.

Вільям Томсон (*William Thomson*, 1695–1753) був шотландським збирачем, колекціонером фольклорних пісень та співаком. Його батько теж був музикантом, при чому, дуже високого рівня – один із королівських трубачів Шотландії. В. Томсон здобув свою славу завдяки своїм колекціям шотландських пісень. Видання «Орфеус Каледоніус, колекція найкращих шотландських пісень покладених на музику» було поділене на дві частини: кожна вміщувала по 50 пісень із простим акомпанементом. У другому томі, окрім нових 50-ти пісень, присутнє перевидання першого тому з ускладненими та удосконаленими гармонізаціями (акомпанементом). Зі сторінки веб-сайту¹⁸ ми дізнаємося, що ідею для публікації шотландського пісенного фольклору В. Томсону надав Аллан Рамсей (*Allan Ramsay* 1685–1758), акцентуючи увагу на тому, що було б не погано поєднати ці мелодії з віршами, які створив А. Рамсей у своєму найвідомішому збірнику для XVIII століття – «Збірка чайного столику» («*Tea Table Miscellany*», 1724) [356]. На цьому ж сайті названо наступну дуже важливу збірку Шотландських традиційних пісень, яка була опублікована Робертом Бернсом та Джеймсом Джонсоном (*James Johnson*) у 1787 під назвою «Шотландський музичний музей».

¹⁸ The European museums network <http://museums.eu>.

Видання В. Томсона відкривається зверненням до її величності Королеви, слідом йде перелік передплатників, вкінці є перелік назв пісень із цієї збірки. Фортепіанний акомпанемент надзвичайно простий: ліва рука одноголосно рухається по основним звукам акордів (гармонічна підтримка), права рука викладає головну мелодію пісні, і, напевно, можна припустити, одночасно цю саму мелодію супроводжує фортепіано.

Джон Уолш (John Walsh, 1665 або 1666–1736) – видавець, музичний продавець, виробник музичних інструментів, він вважається видатним лондонським діячем свого часу. Починаючи свою видавницьку справу майже за відсутності на той час конкуренції, Дж. Уолш не втратив своїх лідируючих позицій навіть коли з'явилися інші видавці. Свої твори пізнього періоду видавцю для публікації довірив Г. Гендель та понад 14 років Дж. Уолш очолював монополію на публікацію творів цього композитора та видав майже половину зі всієї спадщини.

Спираючись на довідникові відомості видання Гроува, серед інших англійських збирачів народної пісні назовемо *Томаса Августина Арне (Thomas Augustine Arne, 1710–1778)*, який, окрім своєї композиторської діяльності, багато часу, а саме, 20 років присвятив збору та публікації пісенних збірок.

Джон Джонсон (John Johnson, 1545–1594) англійський композитор та виконавець на лютні, служив при дворі Єлизавети Першої. Дж. Джонсон був автором багатьох паван, гальярд, обробок популярних пісень, а його твори характеризуються високим рівнем технічної складності та поліфонічного письма.

Англійський композитор та органіст *Морис Грін (Maurice Greene, 1696–1755)* займався збиранням та публікаціями старовинної та нової англійської церковної музики. Перша публікація «Сорок відібраних гімнів» вийшла в 1743 році в Лондоні. На титульному листі ми знаходимо саму назву, опис – для скількох голосів ці композиції – від одного до восьми, ким створено та для кого присвячується – для її величності Королівського суспільства музикантів (Royal Society of Musicians). До цієї частини увійшли

двадцять пісень для голосу, хору та органного супроводу. Вокальні (та вокально-хорові) партитури записані в ключах «До». Переважна більшість пісень розрахована на двоголосся – 9 пісень), соло – 5 пісень, три- та чотириголосся – по 2 пісні, та по одній пісні для п'яти та восьми голосів. Видавцем та продавцем був відомий Джон Уолш. Окрім двочастинного видання сорока гімнів, у 1747 році були опубліковані шість сольних гімнів [321].

В огляді збірок *ірландської народної пісні*, ми спираємось на матеріали дослідження сучасного виконавця, співака – баритона ірландського походження Конор Анжелла [294]. Так, першим ірландським композитором був *Торла О'Каролан* (Turlough Carolan, 1670–1738). Перша публікація ірландського фольклору датується 1724 роком та вміщує 49 мелодій, виконана батьком та сином *Джоном і Вільямом Нілами* «Колекція найвідоміших ірландських мелодій: підходить для скрипки, німецької флейти або гобоя». Наступною була публікація *Берка Тьюмора* в Дубліні в 1740-х роках – «Зібрання ірландських мелодій, оброблені для німецької флейти, скрипки та клавесину». Як зазначає Конор Анжелл, ці збірки включають мелодії сліпого арфіста О'Каролана та інших подібних музикантів [294, с. 27].

Едвард Бантінг опублікував трьохтомну «Загальну колекцію старовинної ірландської музики», починаючи з 1797 – перший том налічував 66 мелодій записаних для арфи, другий том – 75 з перекладом текстів на англійську мову з гальської, третій – більше 150 арій та 100 сторінок трактату про історію ірландської музики до 1840, яку К. Анжелл характеризує як першу спробу систематизувати репертуар, без гармонізації або обробки цих мелодій. Старання Бантінга були оцінені, але не без дорікань зі сторони дослідників стосовно неточних знань ірландської музики, обмеження ортодоксальної нотації з мелізматичними прикрасами тощо [294, с. 28–29].

Наступною була «Збірка ірландських арій» (1810) *Джона Мулхолланда* (John Mulholland, роки життя невідомі), складена приблизно із 80 зразків,

зібраних його батьком, а свою ціль автор сформулював так: «розповсюдження та полегшення чарівної та важливої галузі знань та розваг» [294, с. 30]. Зауважимо влучність епітетів стосовно народної пісні – «знання та розваги», які відображають функцію та структуру жанру пісні, її просвітницький характер, необхідність знання виконавцем для її виконання законів будови музики. «Розвага» – важлива якість пісні, адже виявляє суспільну, побутову, філософську функцію цього жанру, але це поняття є умовним, тому що у цій збірці є пісні протилежного до розваги змісту.

Джордж Петрі (George Petrie, 1790–1866) – наступний англо-ірландець, археолог та професійний артист, збирав мелодії для своєї збірки під час туру Ірландією, випустивши перший том «Старовинної музики Ірландії» у 1855 році. «Перший том Петрі записаний для фортепіано з доданням анотацій до кожної пісні та тексту, яким він спроваджує кожную мелодію – зазвичай галльський з англійським перекладом», описує К. Анжелл [294, с. 31].

Мелодії зі збірок Е. Бантінга та Дж. Петрі «переходили» від однієї збірки до іншої, такою, наприклад, є колекція «Ірландські мелодії» *Томаса Мура* в 10-ти чи 11-ти томах (1808 по 1834 роки), а музику до мелодій складали *Джон Стівенсон* (Sir John Stevenson, 1761–1833) та *Генрі Бішоп* (Sir Henry Bishop, 1786–1855) [294, с. 32].

Ірландський письменник *Томас Озборн Девіс* (Thomas Osborne Davis, 1814–1845), очільник національного руху «Молода Ірландія», створив у 1845 збірку «Національний дух: балади та пісні створені національними поетами», пісні з якої публікувалися групами у національній газеті у 1843–1845 роках. У передмові Т. Девіс стверджує, що пісні «були захоплені ірландськими друзями як бутон нового сезону, коли мужність, об'єднаність та націоналізм замінять підпорядкування, ненависть і провінційність» [294, с. 33].

Ірландські письменники і музиканти намагалися зберегти та відновити фонд своєї національної культури, вони ніби шукали примирення з англійцями, щоб розпочати свою нову історію без ненависті та ворожнечі. Як

зазначає Конор Анжелл, у збірці є старовинні та нові пісні, автором поетичних текстів виступив сам Т. Девіс, а композитор музики не вказується. Окрім цього, деякі пісні дуже цінні, адже описують історичні події ірландських битв та закликають до стимуляції політичних відчуттів. Т. Девіс критикує музичні якості пісень Т. Мора за «надто наявну вишуканість і тонкість, а також занадто недбайливу оповідальність» [294, с. 33]. Майже кожна пісня збагачена фортепіанним акомпанементом простого характеру – це «мінімальна» (за кількістю послідовностей) гармонія, нескладний ритм – переважають восьмі, іноді чверті, половинні та цілі тривалості. У цілому, автор збірки був дуже чесним у показі національних мелодій на патріотичну тематику, що вплинуло на характер подальшої діяльності в цій сфері [294, с. 34].

Генрі Філерін Хадсон (Henry Philerin Hudson, 1798–1889) був сином видатного дублінського дантиста та деякий час працював хірургом-стоматологом. У віці 14 років, Генрі транскрибував музичні манускрипти ірландського вчителя мови та лексикографа Едварда О'Рейлі. Загалом за все своє життя колекція Хадсона сягнула 870 мелодій, що свідчить про його величезну філантропію до свого народу та нації. З 1841 по 1843 він був музичним редактором національної газети «Громадянин», де опублікував 106 мелодій. Серед цих мелодій є його власні композиції, які Г. Хадсон презентував як національні. Окрім того, що ірландський колекціонер створив авторські мелодії в дусі «народної ідіоми» (діалекту, мови), він звертався до усної традиції та старовинних мелодій. Г. Хадсон наполягав на унікальності зібраних ним пісень: «Були вибрані переважно такі ірландські мелодії, котрі ніколи не були опубліковані до цього, вони з вокальним та інструментальним супроводом та новими оригінальними поетичними текстами» [294, с. 35]. К. Анжелл зауважує, що попри бажання Г. Хадсона довести, що мелодії цілком відповідають традиційному ірландському стилю, насправді ж, в них вбачаються «... риси Шуберта, в акомпанементі використовуються альбертієви баси, що відсилають (нагадують) Белліні. Хадсон очевидно

переходить межі ролі колекціонера, і переводить свої патріотичні пісні на музичну мову континенту» [294, с. 35].

Наступним був *Доктор Патрік Уестон Джойс* (Dr. Patrick Weston Joysе, 1827–1914) ірландський вчитель, історик, письменник та музичний колекціонер, досліджував ірландську етимологію та місцеві топоніми Ірландії. Окрім цього, брав участь в «Організації із збереження ірландської мови» та «Королівське об'єднання антикварів Ірландії». Як і всі інші «колеги» у цій справі, П. Джойс обумовлював свою таку діяльність як бажання проявити любов, повагу до своєї культури, зберегти свої знання національних мелодій та зафіксувати їх письмово задля світового розповсюдження. Приблизно так само свою роботу у цій галузі вбачали всі попередні та наступні збирачі фольклорних джерел. Окрім цього, П. Джойс висловлював думки, якими мають бути подальші пріоритети серед видавців: «по-перше, треба визначити, які мелодії гідні для збереження; по-друге, слід уникати повторної публікації мелодій» [294, с. 36].

У 1873 році виходить його збірка «Старовинна ірландська музика» складом зі ста мелодій та фортепіанним супроводом, створеним ірландським композитором, диригентом, органістом, скрипалем, педагогом *Джоном Вільямом Гловером* (John William Glover, 1815–1899). Він охарактеризував свою роботу так: «Я намагався уникнути складного для розуміння, незрозумілого акомпанементу та ставлення, яке б було недоречним; та я просто спробував надати мелодіям природню гармонію, яка б відповідала їх характеру та образу, та, в той же час, дозволила їм бути доступною для сучасного слухача та вуха, щоб затрималась там» [294, с. 37]. У 1909 році П. Джойс випускає том із 842-х мелодій «Старовинна ірландська фольклорна музика, 842 арії», в яких був відсутній супровід та лише деякі з них були спроваджені текстами.

Зазначимо, що практика збирання та обробки народних пісень на Британських островах, зокрема, в Ірландії, що формувалася ще у XVI столітті, продовжує активний розвиток і надалі, у тому числі, в XX та XXI

століттях. Про це свідчить діяльність у визначеному напрямку багатьох відомих діячів культури, а також представників іншої сфери діяльності (як це було в минулі століття). Серед них – *Карл Гілберт Хардебек* (Carl Gilbert Hardebeck, 1869–1945, ірландський композитор та аранжувальник традиційної музики), *Майкл Ендрю Боулз* (Michael Andrew Bowles, 1909–1998, ірландський диригент і композитор), *Франсис О'Нілл* (Francis O'Neill, 1848–1936, американський офіцер поліції ірландського походження, колекціонер ірландської традиційної музики), *Херберт Хьюз* (Herbert Hughes, 1882–1937, ірландський композитор, музичний критик, збирач та аранжувальник ірландських фольклорних пісень).

Отже, підсумовуючи основні положення Розділу 1, зазначимо що він містить історичні, історіографічні, теоретичні, методологічні питання вивчення жанру обробки. У ньому також сфокусовано історичні відомості про пісенну обробку як музичне явище, вектори її історичного формування у деяких країнах континентальної та острівної Європи як методу та жанру протягом кількох століть, починаючи від часів епохи Відродження і до XIX століття.

У зв'язку з цим відтворено певні закономірні історичні паралелі між старовинною практикою збирання, обробки, видання пісенних колекцій та її розвитком у передкласичний і, частково, класичний періоди з метою порівняння різних жанрово-стильових тенденцій еволюції обробки та вияву останніх у творчості віденських класиків, зокрема, Л. ван Бетховена.

Автором зазначається, що наукове усвідомлення жанру обробки народної пісні в сучасному музикознавстві не втрачає своєї актуальності у наш час, незважаючи на тривалий досвід звернення до цієї царини етномузикознавців, фольклористів, краєзнавців.

У сучасному музикознавстві обробка традиційно розглядається у двох напрямках – як універсальний *метод* опрацювання будь-якого музичного матеріалу, що виступає в якості моделі (структури), та як *концентрація цього методу*, його системне, наскрізне втілення на різних рівнях музичного твору.

Тоді обробка набуває статусу *самостійного жанру* (із притаманною ознакою *жанро-форми*). Як новий авторський твір за моделлю (із запозиченим музичним матеріалом) обробка унаочнює дію механізмів *художньої інтерпретації*.

Обробка пісенного фольклору в історичній трансгресії сприяла розповсюдженню народної культури у професійних музичних колах, віддзеркалюючи діалектику взаємодії авторської та колективної, професійної та традиційної, аутентичної та вторинної творчості, переінтонування фольклорних джерел, збагачення інтонаційного «тезаурусу» композиторського мистецтва, його демократизацію, інтернаціоналізацію та універсалізацію, вплив на музичні процеси темотворення, формо-, жанро-, стилістотворення.

Одним із головних шляхів популяризації народних пісень серед широкого кола слухачів була *практика збирання, обробки та видання збірок фольклорних мелодій, залучення фольклорних джерел професійними митцями для різних виконавських складів, насамперед, для музичних ансамблів*.

Щодо цього питання у розділі розглянуто генезу явища музичної обробки, яку визначають зміст і форма функціонування народної пісні, як відомо, це усна «відкрита» форма, що призводить до іманентної варіантної основи, імпровізаційної природи складання-виконання.

Науковий дискурс вивчення заявленої теми, досить розгалуженої та масштабної, прямо чи опосередковано порушує різноманітні вектори її висвітлення, якими можуть стати *«композитор і фольклор», нові форми існування фольклорних традицій, їх наближення до сучасної музичної практики, модуляції з усної до письмової традиції з нотним розшифруванням та фіксацією* тощо. Обробка фольклору може знаходитися на шляху такого оновлення народних традицій, які через неї набувають нового (щонайменше, більш доступного) письмового статусу.

Опрацьована народна пісня, яка до цього моменту була зразком колективної творчості, надалі набуває авторського, індивідуального

характеру – її образ, котрий варіювався під час аутентичного усного виконання, стає сталим, постійно «закріпленим» за нею. А індивідуальні ознаки набувають принципи композиторського опрацювання пісні, що виступає художньою моделлю для її подальшої інтерпретації. *Отже обробка віддзеркалює не тільки першообраз народної пісні, а власний метод її автора.*

Науковці з приводу жанру обробки акцентують увагу на композиторському, виконавському та педагогічному спрямуванні проблем його вивчення.

Діалектична та комплементарна сутність пісенної обробки, взагалі, та у спадку композиторів-класиків, зокрема, віддзеркалюється в наявних *константних, універсальних, типових і мобільних, змінних компонентах.* Першоджерело як цілісна вихідна система включає такі морфологічні рівні музичного змісту, як мелодія, ритм, ладогармонія, усталені (повтор – оновлення) форми їх розвитку. Мобільні компоненти – це вияви індивідуально-стильових ознак авторської творчості, завдяки яким відбувається комплекс перетворень будь-яких елементів першоджерела. Відтак, авторський *кон*-текст до народної пісні наче долучається до іманентно властивих їй (умовно кажучи, стійких) процесів як її оновлений варіант. Виникає парадокс, що *константні, типові* компоненти включають музичні елементи та їх *розвиток*, а *мобільні, змінні* – навпаки, *усталені, типові* прийоми та принципи.

Обробка, таким чином, містить узагальнені закономірності та індивідуально-творчий компонент, корелює із авторськими методами, принципами та прийомами композиторського письма, тому закономірно входить до систем індивідуально-композиторського стилю, оригінальних авторських творів як органічна складова. До речі, видавнича фірма Брейткопфа та Гертеля (Breitkopf und Härtel) включила обробки Л. ван Бетховена до 24-ї серії видань його авторських опусів, позначивши їх

так: «*Beethovens Werke. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell*» («Бетховенські твори. Пісні з фортепіано, скрипкою та віолончеллю»).

На основі вивчення корпусу праць за окресленою проблематикою у розділі наведені існуючі в сучасному музикознавстві дефініції жанру обробки, її типологічні ознаки, класифікації різновидів, підкреслена загальнонаукова думка про обробку як творчий процес і, водночас, його результат, обробка актуалізує дію механізмів «своє» – «чуже», переінтонує першоджерело, вона має усвідомлюватися і як музично-мисленнєва, і як композиторсько-технологічна діяльність; вона є вторинним жанром музичної творчості, який має ознаки синтезу тексту першоджерела (народна пісні, твір іншого композитора) та його інтерпретації. У підсумку виникає нова художня цілісність – композиторський твір з авторським статусом.

Критеріями більшості наведених у роботі класифікацій різновидів жанру обробки вважається *ступінь її наближення чи віддалення від першоджерела, ступінь втручання автора у фольклорне першоджерело*. Звідси виникають строгі та вільні, класичні та вільні, адаптивні та динамічні, точні та варіаційні, з наявністю або відсутністю стильового поглинання однієї системи іншою.

Наведені класифікації є досить універсальними, вони відповідають самій художній практиці обробок, а тому деякі з позначених типів обробки використовуються автором цього дослідження в ході розгляду обробок народних пісень Л. ван Бетховена. Проте, вони доповнюються *іншими різновидами та критеріями класифікації, найважливіший із них для вторинної творчості, що наближається до оригінальної, лежить у площині композиторського досвіду*. Саме на цьому наголошує М. Борисенко в дослідженні іншого вторинного жанру – двоавторської транскрипції, обґрунтовуючи її головним критерієм *міру авторської майстерності*, що визначає наявність у новому творі *цілісної художньої ідеї та стильової єдності* [29, с. 14].

У процесі з'ясування історичних векторів формування обробки як музичного явища, жанру та методу висвітлено ті аспекти, які є актуальними для подальшого її розгляду у творчості віденських класиків, зокрема, Й. Гайдна та Л. ван Бетховена. Зазначено, що вони обирають модель повного цитування першоджерела на противагу існуючим прикладам фрагментарного цитування та одночасного або послідовного їх поєднання. З'ясовано також, що першоджерела, які обирав Л. ван Бетховен, переважно, є фольклорними, колективними або анонімними, рідше авторськими, адже деякі фольклорні пісні мають свого автора (але таких пісень значно менше, більшість або втратили з часом авторський статус, або з початку були колективним твором).

Підсумовано, що пісня в обробці класичного типу розумілася композиторами як художня модель, *в якій треба розкрити всі потенційно закладені у вербальному та музичному текстах змісти*. Серед інших загальних історичних тенденцій формування принципів обробки зазначено виникнення «пісень для домашнього виконання» та загальне «спрощення стилю» (П. да Хостія, М. Веррекоре [16]), застосування інструментального супроводу до пісень, який не обов'язково дублював вокальні партії, а був відносно самостійним.

У процесі вивчення наукових джерел та аналізу історичних зразків обробок, у розділі з'ясовано, що історично існувало кілька різних напрямків обробок пісень в залежності від змісту пісні (духовного чи світського), особливостей її функціонування, художніх чи прикладних цілей та умов обробки – *від* переваги поліфонічного письма, перехідного етапу із домінуванням мішаного складу *до* гомофонно-гармонічного стилю обробок у вигляді гармонізацій. З огляду на це, автор дослідження розглядає обробки, починаючи з доби Ренесансу і до початку XIX століть аж до часів Л. ван Бетховена з метою визначення тих різновидів обробки, які безпосередньо вплинули на становлення її класичних зразків. З'ясовано також, що останнім передував етап формування деяких жанрових ознак,

діапазон котрих сягав різноманітних прийомів і засобів фіксації та опрацювання пісенного фольклору.

Серед них – наявні у збірках аутентичні музичні зразки народних наспівів без вербальних текстів та акомпанементу або з наявними описом джерел мелодій, аутентичними вербальними текстами на діалектних мовах з анотаціями-перекладами на мову сучасного на той час споживача; обробки пісень у традиціях церковної музики (із використанням ключів «До») або світської пісенної культури; обробки із варіюванням самих народно-пісенних мелодій, відображенням у них аутентичних змінних метрів, нескладного ритму; простота музичного оформлення народного наспіву, складання до народних мелодій інших вокально-хорових голосів, інструментального супроводу (за участю різноманітних тембрових складів від сольного до ансамблевого, наприклад, клавішного інструмента, органу, дерев'яних духових, струнних щипкових або смичкових інструментів), спочатку поліфонічного складу, пізніше – хорального (акордового) чи, навпаки, гомофонного, який уникає схематичної акордової вертикалі та, водночас, спирається на прості (обмежені) гармонічні та фактурні формули, переважно, діатонічного змісту, рідше – залучення мелодичних, ладогармонічних хроматизмів, розвинутого акомпанементу, частіше відсутність, рідше, наявність позначення динаміки, темпу; акомпанемент має характер типових гармонізацій, або із спробою надання мелодіям природних гармоній (іноді гетерофонії), або із пристосуванням до пісенних мелодій тонально-гармонічних закономірностей; вплив на стилі обробок професійного музичного мистецтва, зв'язок між традиціями пісенних шкіл континентальної та острівної Європи – Англії, Германії, Італії, Франції тощо.

Основні положення розділу розкрито у наступних публікаціях автора: 69, 70.

Використана у розділі література: 4, 8, 9, 16, 17, 24, 29, 53, 54, 56, 62, 65, 80, 81, 85, 86, 88, 94, 106, 115, 128, 130, 131, 145, 150, 151, 157, 161, 170, 195, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 208, 221, 239, 245, 248, 255, 256, 260, 267,

276, 282, 294, 301, 304, 306, 309, 311, 312, 314, 315, 319, 320, 321, 331, 333,
339, 344, 345, 349, 351, 356, 357, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 370, 376, 382,
383, 385, 389, 392.

РОЗДІЛ 2

ОБРОБКИ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ПОРУБІЖЖІ XVIII– XIX СТОЛІТЬ: Л. ван БЕТХОВЕН І ЙОГО ЧАС

2.1. Обробки народних пісень у спадку віденських класиків

Існуючу багаточисленну літературу про творчість віденських класиків у сфері їх звернення до народних джерел неможливо вичерпно представити у межах одного дослідження. Тому, автор пропонованої дисертації систематизує першочергові відомості за цією проблематикою у трьох напрямках – відтворення художньо-стильових і естетичних тенденцій розвитку мистецтва бетховенського часу, вплив цих процесів на сферу творчості класиків, пов'язану з пісennими обробками, розкриття провідних наукових концепцій минулого та сучасності.

Серед останніх – українські, зарубіжні дослідження, літературні, критичні, мемуарні, рукописні, краєзнавчі матеріали та видання. Деякі з них сягають часів Л. ван Бетховена (А. Маркс [344; 345], Г. Шюнеманн [376]), інші – різних історичних періодів вивчення творчості віденських композиторів та їх сучасників. Це, зокрема, німецько- та англомовні джерела, у тому числі, найсучасніші, таких авторів, як: Конор Енджелл [294], Ніколь Біамонте [301], Пауль Буссельберг [304], Баррі Купер [308; 310], Крістен МакКью [347; 348], Мержорі Рікрофт [360; 361; 362; 363; 364], Демієн Сагрільо [368; 370], Гленн Стенлі [383], Петра Вебер-Бокхольд [392]. Для нас важливим було представити широку «географію» імен вчених із континентальної та острівної Європи, США, Канади. В ході вивчення матеріалів нами упорядковані основні історичні відомості і теоретичні положення з обраного наукового напрямку (історіографію щодо вивчення бетховенського спадку, зокрема, обробок надано у *Додатку В*).

Окреслимо деякі *вектори розвитку культурно-історичних подій*, що склалися на рубежі XVIII–XIX століть, та, певним чином, обумовили широке розповсюдження практики збирання та обробки фольклорного спадку (поетичного, музичного – пісенного і танцювального).

Задля цього у дослідженні використано історичний метод, що обумовлює необхідність розгляду бетховенських обробок в контексті «бетховенського часу», а, насправді, історичної епохи, яку Л. ван Бетховен акумулював, епохи, що визначила або могла визначити певні світоглядні установки композитора.

Час, коли жив і працював композитор, ознаменований кількома провідними тенденціями, що характеризують, у тому числі, мистецтво рубежу XVIII–XIX століть. Серед таких тенденцій можемо спостерігати досить різноманітні явища, що відображають протиріччя цієї епохи, а саме, Просвітництво, бідермаєр, «затишний сентименталізм», «домашня музика», *Bildungsmusik* (музика, яка навчає), нарешті, романтизм. Стисло звернемося до деяких названих явищ в аспекті вивчення бетховенських обробок та можливого впливу на них. Головною думкою в цій концепції є те, що історико-хронологічний збіг написання обробок Л. ван Бетховеном із цими мистецькими явищами не означає їх ідентичності.

Процес культурного діалогу між професійною та народною музичними традиціями бере початок з давніх часів, у Середньовіччі та в епоху Відродження спостерігається процес формування музичної композиції як такої та відповідних до естетики цих епох композиційних прийомів, принципів і методів, серед яких значного поширення набув і метод обробки в широкому розумінні. Ці історичні процеси нами розглядалися у підрозділі 1.2. цього дослідження. У Новий час названі тенденції продовжили свій закономірний подальший розвиток. Рубіж двох століть, у період яких жив Л. ван Бетховен, привніс нові історичні та соціально-культурні процеси, зокрема, подальшу зміну соціально-класових відносин у суспільстві, зростання великих міст, що призводило до процесів урбанізації культури,

зміни естетичних цінностей, відношення суспільства до освіти, родів діяльності, рівня доходів тощо.

Нові життєві пріоритети та естетичні вподобання «споживачів культури» у цей період змінювали акценти в самому мистецтві, художньому мисленні, тематиці та жанрах творів, що належали художникам, письменникам, композиторам. Поширюється тематика, що пов'язана з буденними життєвими ситуаціями, а звідси – реалістичні жанри. Набувають подальшого розвитку та значення ідеї гуманізму, реалізму, демократизації мистецтва, його доступності, зрозумілості, які, з одного боку, мали кореляцію з певними естетичними основами класицизму, а, з іншого – нової епохи, що народжувалася у рубіжний час. Його наскрізною, об'єднуючою, світоглядною ознакою стає просвітництво. Мистецтво висуває ідеал вільної особистості з розвинутими індивідуальними здібностями, почуттям громадянськості, мистецтво стає більш відкритим для широких мас споживачів, загальнонаціональним, орієнтованим на широке демократичне середовище.

Змінилося призначення самої музики як такої – вона «вийшла» з просторих залів ясної раціональності та «увійшла» в середовище під назвою «бідермайер», де панував затишок, домашнє музикування задля приємного проведення часу, отримання від музики емоцій, задоволення. Розширилося коло слухачів та любителів музики, які бажали, щоб процес музикування був простим, приємним та зрозумілим, тож простота як відображення буденності, життєвості, природності почуттів та їх виявів набула нового значення з початком XIX століття. Ця простота нерідко пов'язувалася із селянськими мотивами та прогресуючим інтересом до пізнання інших культур і народів, що свідчило про тенденцію інтернаціоналізації. Прагнення до простоти відбилося на жанрах, адже не тільки масштабні форми та жанри можуть бути змістовними, а й «мініатюра здатна вмістити в себе цілий світ» (Л. Кірілліна, [113, с. 173]). Містком між реальним народним життям і вишуканим мистецтвом стає, насамперед, жанр пісні, що вбирав і танцювальну культуру.

Цей період порубіжжя століть ознаменований великим поширенням пісенної культури, зокрема, в жанрі обробки, звернення до народної пісні в обробках композиторів стало повсякчасним явищем, адже пісня втілювала різноманітні відтінки буденних життєвих ситуацій.

Стисло характеризуючи поняття та мистецький напрямок «бідермаєр», зазначимо, як відомо, спочатку під цим словом малось на увазі ім'я персонажа, вигаданого двома поетами – Людвігм Ейхродтом і Адольфом Куссмаулем, а Готтліб Бідермаєр – це псевдонім, під яким вони опубліковували свої сатиричні вірші. Образ цього персонажу передає корінь німецького слова «bieder» – обивательський, простий, провінційний. Цей стиль у мистецтві, переважно, панував у Німеччині та Австрії з 1815 до 1848 року. Стомленість від наполеонівської війни та епоха політичних катаклізмів призвели до прагнення у соціумі спокою, затишку, викликали процес індивідуалізації свідомості та якомога комфортнішого облаштування приватного простору та життя. «Недарма бідермайєр характеризують ще як бюргерську епоху в культурі, коли на перший план стали виходити цінності повсякденного, буржуазного, міського життя; домашній світ “маленької людини”, обивателя і міщанина, якому властиві певна вузькість горизонту, обмеженість на маленькій приватній сфері життя і педантична чесність» [282].

У загальноприйнятому значенні бідермайєр – це мистецтво провінції, що має певні «обмежені» ознаки, чи то географічні, чи то за призначенням і розповсюдженням тощо. Його вияви у різних мистецтвах свідчили про тенденцію до демократизації. Натомість, в пісенній творчості Л. ван Бетховена, скоріше, спостерігаємо індивідуальне бачення та уявлення композитора про етнічні властивості різних за походженням пісень. Намагання досягти певної універсальності у прочитанні різноєвропейських національних традицій, наділити форму народної пісні наскрізними ідеями, класичними принципами при збереженні окремих рис «народності» пісень, властивих ним модалізмів, архаїзмів, національного колориту, скоріше,

свідчать про інші мистецькі «завдання» бетховенських обробок, аніж звуження цих завдань до бідермайєрівського середовища.

Залучення (хоча й непряме) до розгляду бетховенських пісень естетико-мистецького контексту бідермайєра спостерігаємо у дослідженні Л. Кірілліної, яка поетику бідермайєра визначає як «добровільний відхід в особистий простір, який свідомо обмежений тільки симпатичними речами, доброзичливими людьми та приємними, нехай і неглибокими, почуттями. Улюбленими жанрами стали гарний пейзаж, домашній (не парадний!) портрет або сцена щасливого сімейного життя, літературна казка, побутова або фантастична комедія, збірка музичних мініатюр для домашнього дозвілля, пісня або цикл пісень ...» [113, с. 174]. Про бідермайєр Л. Кірілліна, зокрема, пише у розділі своєї монографії, присвяченому пізньому періоду творчості віденського класика, зважаючи на час поширення цього культурного явища приблизно у 1815–1848 роках. Науковиця вважає, що поява бетховенських пісень та пісенних обробок у 1813–1816 роках нібито обумовлено такою «потребою часу в мистецтві», називаючи наступний підрозділ дослідження «Пісні епохи перемін» [113, с. 174]. Якщо бетховенські обробки є «музичними мініатюрами для домашнього дозвілля», то, вочевидь, сам композитор не зізнавався би видавцю у протилежному: «Я буду намагатися, за можливістю, виконати Ваше бажання, щоб композиції були легкими та приємними, але тільки в тій мірі, яка не суперечить піднесеності та оригінальності стилю, вигідно характеризуючи, за Вашим визнанням, мої твори, і від якої я ніколи не відступлюся» [198, с. 278–279]. Отже, вважати їх маргіналією творчості віденського класика, відмежувати від оригінальних творів «пісенного періоду», серед яких, за словами Л. Кірілліної, майже немає шедеврів, є дискусійним.

Інші дослідники, зокрема, Б. Купер (Barry Cooper) пропонує, по-перше, не відмежувати обробки від оригінальної спадщини на підставі того, що в них яскраво проявляється індивідуальний стиль композитора: «Бетховен розробляв народні мелодії у всіх напрямках – інтонаційному,

ладогармонічному, фактурному» [310, с. 127], по-друге, вважати їх рівноцінними до інших авторських опусів [310, с. 198]. Британський музикознавець – автор масштабної монографії «Бетховенські обробки фольклорних пісень» [310], відносить ці твори композитора до «музики для домашнього музикування». Б. Купер датує зріст потреби на музику для домашнього виконання навіть не початком віку романтизму: «Протягом XVIII століття відбувався наростаючий інтерес в публікаціях шотландських пісень (текстів та музики), які співалися в аматорських колах Шотландії та, у меншій мірі, в Англії»¹⁹ [310, с. 1]. Але науковець не концентрується на розкритті цього аспекту, натомість, приділяє значну увагу хронологічним, джерелознавчим та стилістичним напрямкам дослідження.

У руслі мистецтва для «невинних розваг» (музики для дозвілля) техаський дослідник Хі Сунг Лі (Hee Sueng Lee) в своїй англomовній дисертації «The “Beethoven folksong project” In The Reception of Beethoven and his music» («“Проект фольклорної пісні Бетховена” у сприйнятті Бетховена та його музики») розглядає обробки народних пісень класика крізь призму культурних подій в Європі, пропонує розкрити ці явища через «ідею Bildung – “формування” або “освічення” себе як нації», напрямок, що зародився з другої половини XVIII століття в Німеччині та став основою інтелектуального підйому і відродження духовної культури [339, с. 81–82]. Це просвітництво торкнулося різних видів мистецтва та літератури. Наприклад, одним із перших термін «освітній роман» (Bildungsroman) ввів Фрідріх фон Бланкенбург в своєму «Есе про роман» 1774 рік; потім, у 1820 році Карл фон Моргенштерн в своїх лекціях «Сутність» і «Історія» застосував термін Bildungsroman в його сучасній формі [339, с. 81–82]. Отже, середовище домашнього музикування стає містком для культивування духа нації, просвітництва, пізнання інших культур, на думку Хі Сунг Лі, який

¹⁹ Згідно з оригіналом англomовної монографії: «During the course of the eighteenth century there had been increasing interest in the publication of Scottish songs (both text and music), which were sung in amateur circles in Scotland and to a lesser extent in England» [310, с. 1].

також вважає, що літературна революція в кінці XVIII століття і швидке заснування «читаючих товариств» сприяли якісному стрибку в розвитку культурного та інтелектуального рухів соціального середовища. Окреслене явище особливо активізувало читаюче населення німців, які усвідомлено ставилися до поняття самовдосконалення. «Зростаюче споживання літературних творів призвело до глибокої зміни як у соціальному статусі письменника, так і у читацьких звичках публіки», – відзначає автор. Беручи за основу термін *Bildungsroman*, Хі Сунг Лі, пропонує його аналог по відношенню до музики – *Bildungsmusik* – «навчальна музика» [339, с. 81–82], акцентуючи увагу на тому, що ідеї навчального роману мають ідентичний характер прояву, як в літературі, так і в музиці. Згодом, музика все більше стала набувати розважального характеру: «Коли буржуазія стала сприймати “сім’ю” та її музику вдома як знак сили громади у вдосконаленому світі, музична композиція для домашнього використання почала свій розквіт»²⁰ [339, с. 86–87]; «Більшість буржуазії, схоже, сприйняли серйозно роль музики в освіті, навчанні та розвазі»²¹ [339, с. 86].

Часи дозвілля, проведені за музикуванням в буржуазних колах, в основному, ґрунтувалися на співі, де пісня з інструментальним супроводом повинна була бути простою для розуміння і легкою в грі. Саме таким шляхом так звана «музична фабрика» (термін Хі Сунг Лі) обробки народної пісні стала набувати своєї актуальності в музичному мистецтві XIX століття. Однак, тут автор вказує на те, що слід відрізняти такі різновиди *Bildungsmusik* як «домашня музика» (узагальнено – це музика вулична) і та, яка «пропонувалася для дому» (численні обробки народних пісень різних композиторів). Однією з причин такої диференціації було те, що «вулична пісня» сприймалася як «навантажена ціннісними елементами», в той час, як народна пісня «викликала шляхетні й важливі почуття» [339, с. 90]. Тож

²⁰ Згідно з оригіналом англomовного тексту: «As the bourgeoisie began to see “family” and its music making at home as a token of the community’s strength in an improved world, musical composition for domestic use enjoyed its heyday» [339, с. 86–87].

²¹ Згідно з оригіналом англomовного тексту: «Much of the bourgeoisie seems to have taken seriously the role of music in education, edification, and entertainment» [339, с. 86].

сформувалися два пісенних напрямки – «популярна» («вулична») і «народна» (обробка) пісні (які увібрали морально-естетичні категорії), вони визначаються автором англomовної дисертації так: «музика як розвага» і, відповідно, «розваги з музикою»[339, с. 90].

Додамо, що бетховенські обробки, безумовно, мають ознаки просвітницьких мистецьких завдань, містять ідеї гуманізму, соборності, зібрання обробок саме різних народів, різних культур, їх «рівноправність» між собою – шиллерівська просвітницька місія та прагнення до об'єднання людства «Обійміться, мільйони!».

Як нами виявлено, американський автор бере за основу концепцію А. Маркса, намагаючись помістити значення названих творів до контексту традицій німецької художньої пісні та Lied. Невипадково, він цитує німецького критика часів Л. ван Бетховена, котрий, зокрема, вважав ці обробки колекцією дуже високого рівня (цитата стосується ор. 108 – «Двадцять п'ять шотландських пісень»), яка стоїть значно вище інших подібних історичних колекцій, її першість постає у різноманітні контексту, практичній цінності як довідника для учнів, як співаника для друзів і як пісенних композицій [339, с. 78]. Bildung-контент бетховенських обробок Хі Сунг Лі підтверджує відомостями про розвиток німецької філософської думки, поезії, літератури та мистецтва ХІХ століття, називаючи видатних діячів німецької культури, насамперед І. В. фон Гете (або Гете) («Goethezeit» – «час Гете»: так фігурує в англomовній праці цей період німецької культури).

В цілому, концепція Хі Сунг Лі є культурологічною, у ній акцентується увага на широкому ціннісному та естетичному аспектах сприйняття бетховенських обробок, вона фактично, не містить системного теоретичного аналізу музичних зразків, а залучає окремі спостереження щодо вияву в обробках певних стильових характеристик бетховенської музики. Зокрема: галантного, кантабільного, віртуозного, пасторального, сентиментального, фантазійного, маршового «стилів», що відтворюють соціально-культурне середовище Bildung [339, с. 101]. Це явище, на думку науковця,

конкретизується у наявності: дублювань вокальної мелодії в партії правої руки фортепіано задля потреб широкого кола виконавців, у тому числі, аматорів; приємної манери музикування у струнних інструментів, які «розмовляють» один з іншим; ідеалу простоти як практичного засобу для комунікації між композитором та аудиторією [339, с. 153]. Окреслені позиції продовжено та розвинуто і в цьому дослідженні.

Є. Максимов пропонує щодо бетховенських обробок також враховувати стильовий критерій їх розгляду, виявляючи в них як класичні, так і романтичні стильові ознаки [157]. Так, з приводу бетховенських інструментальних варіацій народних пісень (більшість із цих тем використано композитором в і жанрі обробки, що закономірно перекликаються з варіаціями, про що буде розмова і в підрозділі 2.2. роботи) він вбачає навіть романтичні елементи споглядальності, значної психологізації, зміни різних психологічних станів, загострення контрасту образних сфер, подолання обмежень жанру варіацій, взаємодію різних принципів формоутворення, розширення кола образів і тонального плану, жанрової та образної індивідуалізації кожної варіації [157, с. 18]. До класичних принципів науковець відносить ясність форми, збереження структури теми, важливість фігураційного варіювання [157, с. 18]. Деякі з цих принципів спостерігаємо у вокально-інструментальних обробках Бетховена. Названі вище позиції продовжено та розвинуто, системно обґрунтовано в аналітичних розділах дисертації.

Історичні, культурні процеси, спричинені соціальними та економічними чинниками, вплинули на *друкарську справу*, що сприяла поширенню нотних збірок і зростанню інтересу музикантів до народної пісні.

Цю проблематику у дослідженні порушено не випадково. Адже вона стосується, передусім, ситуації на Британських островах, звідки видавці, обмежені чисельністю національних композиторів, часто зверталися до композиторів континентальної Європи із контрактами щодо створення

обробок, насамперед, британського фольклору. Серед таких композиторів виявилися, зокрема, Й. Гайдн і Л. ван Бетховен (як нами зазначалося раніше).

Як відомо, перший ручний друкарський верстат з'явився в Європі у середині 1440-х років, завдяки Іоганну Гутенбергу. Цей копіювальний пристрій швидко розповсюдився іншими країнами світу. До Лондона цю ідею після поїздки в Кельн привіз англійський першодрукар Вільям Кекстон (William Caxton, 1422–1491). Згідно загальновідомої інформації, в середині 1470-х років У. Кекстон заснував першу друкарню в Лондоні. Першою друкованою книгою була «Зібрання оповідань про Трою» Рауля Лефевра, а далі були публікації філософських трактатів, книжки видатних письменників, вірші давньоримських поетів та праці видатних діячів. Окрім цього, він був модернізатором англійської мови. Друкарська справа у Лондоні сприяла тому, що з кінця XVII, XVIII та все наступне століття на Британських островах велась активна діяльність безлічі видавців, які запрошували до співпраці різних композиторів, зацікавлених у пропагуванні національної культури. Вони збирали, аранжували, гармонізували, обробляли та опубліковували нескінченні місцеві варіанти фольклорних пісень. До кінця XVIII століття кількість таких збірок зростала. Як нами було з'ясовано у попередньому розділі, з правової точки зору таке явище пояснюється наступним чином: до 1710 року на островах і континенті не було авторського права і навіть після введення закону про авторські права, відомого як «Статут Королеви Анни», який стосувався літературного авторства, про права музикантів мовчали. Поодинокими були спроби з боку композиторів запобігти або зупинити нелегальні публікації, які могли відбуватися паралельно з легальними. Серед композиторів, яким це вдалось, був, наприклад, Джон Гай та його «Опера жебрака» (John Gay «The Beggar's Opera», 1728 рік створення). Після першої публікації з повними авторськими правами, автор твору дізнався, що протягом наступного місяця було здійснено чотири нелегальні публікації. Швидко зорієнтувавшись, Дж. Гай подав позов до Канцелярського суду та вигравши його на свою користь

продовжив публікувати свій твір, отримуючи від цього високі фінансові прибутки. Цю та інші ситуації детально вивчає американський професор права і директор Програми з інформаційної справедливості та інтелектуальної власності Вашингтонського коледжу права Майкл Керролл (Michael W. Carroll) у своїй роботі під назвою «Боротьба за авторські права в музиці» («Struggle for the music copyright», 2005 рік) [306]. У праці обговорюються історичний розвиток авторського права, як це було сприйнято композиторами та музикантами, наведені історичні випадки порушень та відновлень публікаційних прав та, в цілому, окреслено розвиток авторського права від XVIII століття до сучасності²². Цей розвиток призвів до необхідності узаконити права композитора (автора) на всі друковані нотні джерела²³. Для авторського музичного права визначальним був 1777 рік, адже музичні твори, поміщені в книгах та нотні примірники тепер оберігалися законом згідно «Статуту». В подальшому вносились багато поправок і уточнень стосовно авторських прав та їх дотримання в інших країнах Європи.

Але права музикантів, композиторів навіть після 1777 року порушувалися дуже часто. Видавцям було не вигідно обмежувати себе тільки авторизованими виданнями у сфері музики та мистецтва. Їм було набагато корисніше публікувати нові збірки фольклорних пісень та нові музичні твори, самостійно вносячи в музичний текст зміни. Тож очевидно, що це був своєрідний бізнес.

²² «London was the largest and one of the wealthiest cities in Europe during the eighteenth century, and this concentration of people and resources supplied the impetus for the growth of the public press and the growth of public meeting places, such as the more than 3,000 coffee houses in London and the public pleasure gardens» [306, с. 920]. Переклад українською (тут і далі автора дисертації. – А.Д.) з оригіналом англomовного тексту: «Лондон був найбільшим та найбагатшим містом Європи на протязі XVIII століття, за концентрацією людей та ресурсів, які дали імпульс для зросту громадської преси та зросту місць для публічних зустрічей, таких наприклад, як більш 3000 кофейних домів в Лондоні, публічних садів задоволення» [306, с. 920].

²³ «<...> as the growth of the public sphere created new places for the public performance of secular music, which led to demand for printed music to enable performance of the day's popular songs in the home» [306, с. 920]. Переклад українською: «<...> зростання публічної сфери сприяло появі нових місця для публічного виконання світської музики, що призвело до попиту на друковану музику, яка давала можливість виконувати сучасні пісні вдома»²³, знаходимо у М. Керролла [306, с. 920].

Історіографічний дискурс щодо творів віденських класиків в жанрі обробки народних пісень окреслює кілька напрямків дослідницької думки (відносно творчості Л. ван Бетховена їх наведено у *Додатку В*).

Аналізуючи дослідницьку літературу різних часів за окресленою темою, беручи до уваги спостереження А. Маркса, Б. Купера, Д. Сагрільо, Мержорі Е. Рікрофт та інших, можна дійти висновку, що серед багаточисленних пісенних збірок обробок народних пісень, які безперервно видавалися в Європі та на Британських островах, найбільшої художньої цінності мали збірники Й. Гайдна та Л. ван Бетховена. Із цими майстрами співпрацював *Джордж Томсон* (1757–1851), згаданий нами у Розділі 1 роботи – відомий єдинбурзький видавець, активний та відданий своєму ділу. Його діяльність як просвітника, популяризатора, збирача, видавця, у тому числі, фольклору та його обробок тривала понад п'ятдесят років у Шотландії. Він мав основну професію державного службовця, але його пристрасть до музики проявилася у грі на віолончелі та захопленні протягом всього життя народною піснею. Під час системного вивчення листування Л. ван Бетховена автором цього дослідження було, зокрема, виявлено та вивчено 18 звернень до названого видавця з боку композитора, які датовані листами у 1803–1819 роках (нагадаємо, що з Й. Гайдном видавець співпрацював дещо раніше – у 1799–1804 роках). Один із листів до видавця Л. ван Бетховен підписав як «Лист до музичного торговця», на що останній відповів: «Не називайте мене торговцем музикою. Я – шанувальник та видаю лише наші національні пісні, але роблю це фундаментально» [199, с. 277].

Починаючи з 1790 року та протягом 30-ти років Дж. Томсон невпинно займався збиранням, корегуванням, упорядкуванням та виданням народних мелодій Британських островів. Він намагався догодити музичним смакам своєї нації, піклувався про якість змісту та оформлення композиторських обробок (стиль, жанр, гармонія, виконавський рівень), догоджав виконавським потребам тогочасного середнього класу, але бажаного фінансового успіху від продажів пісенних збірок, авторами яких були як

маловідомі так і видатні композитори, майже не досяг. Більш детально про безуспішність продажів та про подальшу долю всіх рукописів, нотних примірників, томів, права на видавництво творів, кореспонденцію між композиторами та поетами можна дізнатися з останнього підрозділу статті професора Університету Глазго Мержорі Е. Рікрофт (Marjorie E. Rycroft) [363, с. 119–122].

Незважаючи на наявні у видавництва фінансові проблеми, плідна співпраця Дж. Томсона з багатьма композиторами острівної та континентальної західної Європи мала потужні творчі результати та значний вплив у справі вивчення та обробки британського фольклору, до якого, у такий спосіб зверталися не лише, власне, британські музиканти а й представники інших європейських композиторських шкіл – австро-німецької, французької, чеської тощо. Це сприяло, по-перше, розповсюдженню та популяризації британського фольклору на теренах континентальної Європи, по-друге, поширенню жанру обробки та відповідно, практики звернення музикантів до народної пісенності та фольклорної традиції взагалі, по-третє, випереджало континентальні видання. Наприклад, британець Дж. Томсон перший видав бетховенські обробки «Двадцяти п'яти шотландських пісень», ор. 108 у 1818 році, і лише три роки поспіль їх було надруковано німецько-французьким видавцем М. Шлезінгером у 1822 році.

Отже, у цій «справі» набагато важливіше сконцентрувати увагу на протилежно іншому – Дж. Томсон був одним із перших видавців на Британських островах, який залучив до процесу професійної обробки фольклорних джерел не тільки безпосередньо композиторів Великої Британії, а й масштабні фігури у музичному мистецтві континенту, серед яких Й. Гайдн, Л. Кожелух (чех), Л. ван Бетховен, І. Плейель (француз), активно відчувачи ту тенденцію, яку сучасні музикознавці називають «часи лихоліття музичної Англії від Перселла до Ельгара» (Юрген Шаарвехтер/ Jürgen Schaarwächter [372]). Дж. Томсон прагнув надати життєвого струменя його рідній музичній культурі. І хоча певні моменти організації видавничого

процесу, запровадженого Дж. Томсоном, деякі дослідники вважають негативними [310, с. 201–202] (Б. Купера), натомість, саме при його безпосередній участі композиторами–класиками були створені високохудожні зразки обробок народних пісень, які стали класичними, еталонними зразками в сфері цього жанру. Досвід вивчення таких творів дозволяє простежити класичні засади композиторської інтерпретації народної пісні.

Спочатку єдинбурзький видавець звернувся до француза Ігнаца Плейеля (1757–1831), слідом він долучив чеха Леопольда Кожелуха (1747–1818), та нарешті віденських класиків Й. Гайдна (1732–1809) та Л. ван Бетховена (1770–1827), після завершення співпраці з ними спілкувався з німецьким композитором К. М. Вебером, австрійським – І. Н. Гумеллем, та британськими музикантами Робертом Арчібальда Смітом (Robert Archibald Smith, 1780–1829); окрім цього, пізніше, він включав у свої збірки обробки Генрі Роулі Бішопа (Henry Rowley Bishop, 1786–1855) та Джорджа Фаркхара Грема (George Farquhar Graham, 1789–1867). Останній, до речі, в юності був учнем Л. ван Бетховена, а потім – відомим у шотландських музичних колах автором найпопулярнішої пісенної антології шотландських народних пісень у трьох томах під назвою «Шотландські пісні адаптовані під свої відповідні мелодії» («The Songs of Scotland adapted to their appropriate melodies»), які були видані Дж. М. Вудом, починаючи з 1853 по 1854 роки.

Нагадаємо, що з 1792 року Й. Гайдн почав співпрацю з іншими музичними видавцями – Вільям Нап'є (William Napier, 1740–1812), для якого композитор створив біля 150-ти обробок; з Вільямом Уайтом (William Whyte, 1771–1858), співпраця з яким велася у 1802–1804 роках, завдяки чому виникли 65 гайднівських обробок. У 1799 році Дж. Томсон звернувся до Й. Гайдна, їх співпраця продовжилася до 1804 року та завершилась дуже плідно – 214 обробок шотландських, уельських та ірландських народних пісень. Доречним буде нагадати слушну думку Мержорі Е. Рікрофт (Marjorie

Е. Rycroft)²⁴. Отже, Мержорі Е. Рікрофт вдається до порівняння художніх результатів авторів обробок.

Нами виявлено, що низка сучасних європейських дослідників, а саме, П. Вереб-Бокхольд (Німеччина), Б. Купер (Англія), М. Е. Рікрофт (Шотландія), Д. Сагрільо (Люксембург) порушують питання щодо різної долі та художнього значення обробок двох видатних постатей віденського класицизму – Й. Гайдна та Л. ван Бетховена. Порівняльний розгляд класичних зразків цього жанру, певною мірою, є цілком зрозумілим за підстав того, що деякі обробки названих композиторів за датою виникнення хронологічно перехрещуються, мають спільні етнічні коріння пісенних першоджерел та належать тій самій композиторській школі.

Розглянемо це питання більш докладно.

У 1994 році вийшла монографія «Л. Бетховен. Шотландські та Уельські пісні» Петри Вебер-Бокхольдт [392], яка фокусується на дослідженні наступних питань: *по-перше*, дослідниця починає з вивчення та опису становища шотландської музичної культури XVIII століття, окреслюючи всі передумови виникнення збирацької та видавничої діяльності національного фольклору. Зауважимо, що розкриття цієї теми є дуже важливим для німецькомовної дослідницької літератури стосовно обробок Л. ван Бетховена, адже до моменту публікації роботи П. Вебер-Бокхольд, в літературі на цю тему майже не підіймалося питання щодо вивчення музики Шотландії та, в цілому, Британських островів. Окрім цього, нагадаємо, що в нашій науковій роботі ця тема теж детально розглядається в підрозділі 1.3.

²⁴ «Haydn's contribution to Thomson's Collections is significant in terms of both quantity and quality. Not only did he compose "Symphonies and Accompaniments" for more songs than any of Thomson's other composers, but his musical arrangements appear to have been exactly what Thomson wanted. Very rarely was Haydn asked to revise his work <...>. This is in stark contrast to the somewhat tetchy correspondence Thomson had with Koželuch and Beethoven, both of whom were asked on a number of occasions to simplify their arrangements – especially their piano parts – much to their displeasure!». Переклад українською: «Вклад Гайдна в колекції Томсона значущий з обох сторін – кількісної та якісної. Він не тільки створював "симфонії та акомпанемент" для більшої кількості пісень Томсона, ніж інші композитори, але його музичні обробки здаються саме тим, чого хотів Томсон. Дуже рідко видавець прохав Гайдна переробити власні твори <...>. Це суперечить дещо знервованій переписці, яку Томсон мав із Кожелухом та Бетховеном, де він обох неодноразово просив спростити свої обробки – особливо їхні фортепіанні партії – здебільшого це викликало незадоволення з боку композиторів» [363, с. 99].

По-друге, більшу частину своєї монографії дослідниця присвячує аналізу обробок у різних аспектах: функція вступних та заключних ритурнелів, важливість для цілісності форми частин *ad libitum* (струнні), мотивний розвиток, ритмічні особливості, гармонічна інтерпретація Л. ван Бетховеном модальних мелодій. Значну увагу дослідниця приділяє саме останньому питанню, опонуючи позиції деяких попередніх дослідників стосовно повного нерозуміння композитором природи модальності: «І якщо Бетховен не обробляє мелодію, як хотів би цього дослідник шотландської музики, проблеми полягають у дослідникові, а не у Бетховені»²⁵ [392, с. 25]. *По-третьє*, П. Вебер-Бокхольд запроваджує порівняльний аналіз бетховенських обробок із обробками Й. Гайдна та К. Вебера. Обґрунтування такого вибору не дуже зрозуміле, адже серед гайднівських обробок дослідниця обирає п'ять творів, які були написані не для Дж. Томсона, а для В. Нап'є та мали зовсім інше композиційне оформлення (скрипка та фігураційний бас, відсутні вступні та заключні ритурнелі), вебернівські обробки були створені пізніше, ніж бетховенські, та відображають вже інші підходи до матеріалу першоджерела. *По-четверте*, дослідниці не вдається повністю розібратися та систематизувати загальну кількість бетховенських обробок (враховуючи десять пісень, які він обробив двічі) та роки їх створення. Щоб уникнути цієї плутанини із нумерацією пісень, Б. Купер, який переважно спеціалізується на дослідженні творчості Л. ван Бетховена, пропонує систематизувати обробки за хронологічним принципом – тобто за роком їх створення. Слідуючи цьому принципу, музикознавець відсліджує точну кількість обробок у монографії «Бетховенські обробки народних пісень: хронологія, джерела, стиль» [310], яка вийшла одночасно із німецькомовним дослідженням П. Вебер-Бокхолдт.

Безперечно, що порівнювати обробки Й. Гайдна та Л. ван Бетховена – двох видатних композиторів «із високими художніми стандартами» (за визначенням Д. Сагрільо [368, с. 285]), необхідно з урахування конкретних

²⁵ «And if Beethoven does not arrange a melody as the investigator of Scottish music would like, the problems lie with the researcher and not with Beethoven» [392, с. 25].

змістовних параметрів, як суто технологічних, так і художніх. У 2017 році Д. Сагрільо продовжив порівняльний аналіз, розпочатий німецьким музикознавцем, вийшов на новий рівень результатів, але, сумуючи свої наукові розвідки, залишив питання порівняльного аналізу риторичним: «Питання в тому, чи перевершив Бетховен Гайдна в художній якості своїх обробок? Вебер-Бокхольд уникає чіткої відповіді, ми теж не будемо робити ніяких спроб надати відповідь» [368, с. 294]²⁶.

Спробуємо надати власну відповідь на поставлене іншими науковцями питання. До Л. ван Бетховена Дж. Томсон звернувся у 1803 році, і хоча композитор відповідав та велось листування, але на співпрацю позитивно погодився тільки через три роки в листі від 1 листопада 1806 року (№ 136 1 том), виклавши цілих сім пунктів-умов, за якими Л. ван Бетховен прийняв пропозицію видавця [198, с. 278–281]. Дослідники стверджують, що цей творчий «дуєт» був найскладнішим для обох сторін, адже Л. ван Бетховен неодноразово зазначав, що не зможе зрадити своєму «... піднесеному та оригінальному стилю» на користь тієї «легкості та приємності», на яку орієнтувався Дж. Томсон [368, с. 296]. Але згодом, попри всі складнощі, які виникали у видавця з комерційною реалізацією обробок композитора, єдинбуржець зізнавався, що цінує їх найбільше за інших: «Оригінальні та прекрасні композиції цього неповторного генія Бетховена» [382].

Кількісна статистика обробок, які створили вище згадані композитори, з якими співпрацювали різні видавці, наступна: (перелік наданий у хронологічній послідовності звернень видавців): І. Плейель – 32 обробки для Дж. Томсона, Л. Кожелух – 144 для нього ж; Й. Гайдн – 429, з яких 150 обробок для В. Напье, 214 для Дж. Томсона та 65 для В. Уайта; Л. ван Бетховен – 179, К. Вебер – 10, І. Гуммель – 20 Дж. Томсона [370].

Щодо Л. ван Бетховена, то він не був обмежений діловими зв'язками тільки з одним Дж. Томсоном, а тому шукав інших видавців. Серед них були

²⁶ «The question is, does Beethoven surpass Haydn in the artistic quality of his settings?85 Weber-Bockholdt avoids a clear answer and, at this point, we do not attempt to provide one either» [368, с. 294].

Зігмунд Антон Штейнер, який опублікував деякі обробки композитора на континенті, Адольф Мартін Шлезінгер, який у 1818 році зробив першу публікацію єдиної бетховенської збірки обробок, що має опусний номер 108. Всі інші твори класика в цьому жанрі каталогізуються під WoO (*Werke ohne Opuszahl* – твір без опусу, про це докладніше у підрозділі 3.1. роботи).

За нашими спостереженнями порівняльна статистика гайднівських і бетховенських обробок різниться. Цікаво, що за проміжок часу з 1792–1804 роки Й. Гайдн створив у два з половиною рази обробок більше, ніж Л. ван Бетховен, який працював в цьому жанрі у 1806–1820 роках. Але «кількість» не значить «якість» та історія вже знає, що Дж. Томсон, отримуючи обробки від Й. Гайдна, заміняв ними деякі обробки І. Плейеля та Л. Кожелуха, що можна знайти у виданні від 1803 року, а коли отримав обробки від Л. ван Бетховена та оцінив їх якості, вирішив сконцентруватися на співпраці тільки з ним.

Участь Дж. Томсона у процесі створення обробок, гармонізацій народних пісень була більшою, ніж здається на перший погляд. «Маючи відібрану мелодію, Томсон вдається до будь-яких редакційних дій, які він вважає необхідними для створення ідеально збалансованої, співучої мелодії»²⁷ [363, с. 106]. М. Е. Рікрофт, зокрема, надає детальний опис самотійних правок видавця, зауважуючи, що зміни до музичного тексту Дж. Томсон вносив і перед тим, як надіслати обраний наспів до композитора, і після того, коли отримував вже готовий музичний твір. Робив це він «самовільно», але потім узгоджував все з композиторами, відсилаючи чистовий варіант, що вже планувався до друку.

Більш детально зупинимося на огляді різних текстуальних змін, які вносив Дж. Томсон, та на деяких прийомах їх реалізації вже згадуваними композиторами. Підкреслимо, що видавець міг редагувати і вербальний, і музичний тексти. По-перше, він тому звертався до поетів-сучасників, щоб

²⁷ «Having selected an air, Thomson would take whatever editorial action he considered necessary to create a perfectly balanced, singable melody» [363, с. 106].

вони усунули всі грубі, навіть вульгарні мовні звороти у текстах. На практиці, частіше, поети повністю переписували заново весь текст, а назва пісні могла змінюватися або залишатися тією ж самою. Як відзначають дослідники, народна поезія є дуже важливою частиною народної пісні, вона може розумітися окремо від музики та є специфічною, характерною ознакою всіх фольклорних пісень. Як пише Дж. Хогарт (George Hogarth, 1783–1870 – шотландський юрист, газетний редактор, музикознавець): «Пісні кожного народу завжди повинні бути найвідомішими та насправді популярною частиною народної поезії. Поетичні тексти рівноцінно перші плоди фантазій та почуттів грубого суспільства; <...> Тому, їх вплив на характер країни повсюдно відчувається і визнається»²⁸ [339, с. 71], на думку Хі Сунг Лі, – «Зміни текстів, введені Томсоном, мали посилити сенс пісні. Нові вірші створювалися, щоб порадувати своїх слухачів і разом з тим допомогти зміцнити їх моральні принципи, особливо молоді, тому що їх серця вважалися найбільш вразливими і чутливими до будь-яких вражень»²⁹ [339, с. 73]. Зміна текстів була, скоріше, встановленим правилом, аніж рідким випадком: «Відповідно до загальноприйнятих правил, на рубежі дев'ятого століття можна було замінити вихідний текст уже існуючої мелодії на будь-який популярний, народний або вуличний новий текст, в числі яких і тексти сучасних письменників. Використання буржуазією пісень для домашнього музикування ускладнювало проведення чіткої межі між народною та вуличною піснями. Таке стирання меж характеризує реставрацію національної музики на рубежі XIX століття» [339, с. 91].

Сенс оновлення Дж. Томсоном полягав в іншому: згідно з характеристиками музичних засобів виразовості та музичної мови кінця XVIII – XIX століть – це переінтонування стильового та «жанрового складу

²⁸ «The Songs of every nation must always be the most familiar and truly popular part of its poetry. They are uniformly the first fruits of the fancy and feeling of rude societies; <...> Their influence, therefore, upon the character of a country, has been universally felt and acknowledged» [339, с. 71].

²⁹ «Thomson's change of text was to enhance the meaning of song. New poems were to please his listeners and yet to help strengthen their moral principles, especially those of the young because their hearts were regarded as most receptive and sensitive to impressions» [339, с. 73].

фольклору» [204, с. 176]. Так, наприклад, британський видавець писав стосовно внесення змін до гармонічного супроводу: «Акомпанементи до національних пісень (арій) повинні бути схожими на мальовничий наряд прекрасного дикуна, який посилює та прикрасив дику грацію власника»³⁰ [339, с. 74]. Стосовно перегармонізації деякі дослідники вважали, що це доречно та можливо, інші – відкидали таку можливість, пояснюючи це тим, що класична функціональна гармонія не може бути поєднана з народною мелодією, в якій потенційно закладені інші механізми тонових тяжінь, модальність та діатонічність, три-, тетрахордовий склад ладу тощо. Свій скептицизм стосовно означеної проблеми висловлює Л. Кірілліна: «Бетховенські обробки підтверджують, що естетичний слух композитора-класика виявився нездатним подолати кордон між “своїм” і “чужим”, універсальним і локальним. Народна мелодія могла здатися “невпорядкованою”, тільки якщо оцінювати її зовсім з інших позицій. Ні Гайдн, ні Бетховен не “чули” настільки типової для шотландської музики пентатоніки, і, стикаючись з подібними оборотами, гармонізували їх самим примхливим і неприродним чином, оскільки не могли допустити, що лад може включати тільки п’ять звуків без напівтонів, або що буває змінена тоніка, або що каданс може обійтися без вступного тону» [113, с. 179]. І справді, з одного боку, це очевидно – модальність народних пісень була майже не притаманна музиці Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, тож вони могли б просто додавати до цих мелодій звичні для них акорди мажорно-мінорної тональної системи. Натомість, традиція усного наслідування, переказу фольклорного мелосу поступово втрачалась, а звідси й зникала аутентика інтонаційного змісту цих наспівів. Мелодій з архаїзованими аутентичними модальними ладами на той час було вже не так і багато, тому що, пройшовши крізь століття, народні мелодії змінювалися тими, хто їх виконував, збирав та записував, навіть тими, хто видавав ці мелодії цілими збірками, тож

³⁰ «The accompaniments of a national air ought to be like the picturesque attire of a beautiful savage, which heightened and embellished the wild graces of the wearer» [339, с. 74].

результатом стало те, що «... вони охоплюють дві музичні традиції та належним чином не належать жодній»³¹, – як зауважує Ніколь Біамонте [301, с. 33]. Нагадаємо, що в процесі розгляду, зокрема, бетховенських обробок народних пісень, модальних серед них виявилось досить мало, на відміну від тональних зразків (про це більш детально йдеться в аналітичному Розділі 3 дисертації). Тобто, композитори мали справу зі своєрідним ладовим, гармонічним «мікстом», тому з повною впевненістю стверджувати, що «чужі» мелодії були зовсім не «зчитуванні» для свідомості митців, неможливо. Такої ж думки про ладо-гармонічні риси мелодій дотримується Б. Купер: «Більшість мелодій, фактично, були в мажорному або мінорному ключах, не дивлячись на їх передбачуване фольклорне походження. Деякі більш старіші мелодії зазнавали змін протягом XVIII століття задля привнесення в них більш відповідних рис мелодичної та гармонічної мови мажоро-мінорної системи... »³² [310, с. 154]. Як нами було виявлено в процесі аналізу музичних зразків, Л. ван Бетховен демонстрував у власних обробках, щонайменше, дві основні тенденції: підкорення народного наспіву ладо-гармонічним класичним принципам та, навпаки синтез класичного мислення із фольклорною традицією, які співіснують, немов врівноважуються. Л. ван Бетховен задля збереження модальності народних пісень мав би зовсім відмовитися від гармонізації у вигляді гомофонно-гармонічного супроводу, а скласти його з урахуванням архаїзованих форм багатоголосся. Проте додавання гармонічного шару мало закономірні наслідки – підкорення модальних наспівів класичним гармонічним принципам та знаходження точок дотику між ними через діатонічну ладову систему, що, з одного боку, формувалася на основі модальності, а з іншого – увійшла до тональних принципів ладогармонії.

³¹ «<...> they straddle two musical traditions without properly belonging to either» [301, с. 33]

³² «Most of the melodies, actually, are in straightforward major or minor keys, despite their supposed folk origins. Some of the older ones had undergone modification during the eighteenth century to bring them more into line with the melodic and harmonic language of the major-minor system...» [310, с. 154].

Для Л. Кожелуха такі народні мелодії, наприклад, здавалися взагалі незрозумілими. Це зазначає Н. Біамонте, посилаючись на думку Дж. Хадден «Джордж Томсон, друг Бернса»: «Насправді, коли Кожелух отримав від Томсона першу групу мелодій для обробки, він одразу відправив їх назад, впевнений, що вони були повні помилок переписувача»³³ [301, с. 34].

Й. Гайдн, як і всі інші, теж стикнувся з труднощами, спричиненими незвичною для нього модальною ладовою системою. Аналізуючи цю проблему, Д. Сагрільо стверджує: «Тим не менш, дивне звучання шотландської ідіоми (діалекту, говорку. – *А. Д.*) також засмучувало Гайдна і ображало його вухо, тому що він звик чути пісні в діатонічних мажорних і мінорних звукорядах, або, принаймні, в рідному пентатонічному звукоряді, але зовсім не в модальних звукорядах з мелодіями, що закінчуються не тонікою»³⁴ [368, с. 269]. Зрозуміло, що композиторам, в цілому, було важко відчутися «чужі» мелодії – народні наспіви, інтонації, та створити гармонічний супровід, акомпанемент до них. Але в їх підходах до гармонізації дослідники вбачають певну еволюцію – від «послідовності, методичності та відсутності уяви»³⁵ [310, с. 169] у Кожелуха, до «непередбачуваності»³⁶ у Бетховена [310, с. 149].

Окрім додання нових вербальних текстів, які Дж. Томсон доручав сучасним поетам, а також завдань для композиторів стосовно гармонізації мелодій, видавець інструктував авторів обробок про склад інструментального супроводу, акомпанементу, вступних та заключних ритурнелів, обравши формою супроводу фортепіанне тріо. Дж. Томсон благав кожного з композиторів писати якомога «простіше». Це, переважно, стосувалося всіх інструментальних партій, гармонії та фактури. Більш цього, видавець хотів, щоб в партії фортепіано були прописані всі функції — тобто дублювання

³³ «Indeed, when Kozeluch received Thomson's first group of melodies to be set, he sent them straight back, confident that they must have been full of copyist's errors» [301, с. 34].

³⁴ «Nevertheless, the strange sounding Scottish idiom was upsetting also for Haydn and offended his ear, because he was used to hearing songs in diatonic major and minor scales or, at most, in native pentatonic scales, but not at all in modal scales with melodies ending not at the fundamental» [368, с. 269].

³⁵ «Consistent, methodical, and unimaginative» [310, с. 169].

³⁶ «Unexpected» [310, с. 149].

мелодії як підтримка голосу, гармонія, вступні та заключні ритурнелі, весь акомпанемент. Дж. Томсон також акцентував увагу на універсальності фортепіанної партії, яка могла б залишитися без струнних інструментів, у форматі «фортепіано та голос». Такі прохання він пояснював тим, що фортепіано є завжди, а скрипалі та віолончелісти присутні при музикуванні набагато рідше, що такими є національні смаки та пріоритети, що виконання всього тріо-ансамблю може бути складним для аматорів-початківців [310, с. 109]. Д. Сагрільо «Гайдн, Шотландія та фольклорні пісні. Інтернаціональні відносини» [368] стверджує, що Дж. Томсон керувався й соціальними тенденціями кінця XVIII століття щодо інструментальних вподобань серед жінок та чоловіків³⁷.

Тож, при виборі конкретних інструментів для акомпанементу до фольклорних мелодій (які, до речі, мали бути, на думку видавця оброблені просто та ясно) Дж. Томсон керувався багатьма факторами: смаками та вподобаннями суспільства, поширеною практикою камерного ансамблевого музикування, вмінням поцінувачів грати на інструментах, зручних і практичних у застосуванні. Саме Дж. Томсон один з перших видавців замовляв композиторам складати інструментальні вступні та заключні ритурнелі до пісень, що ми знаходимо в обробках Й. Гайдна та Л. ван Бетховена, хоча Й. Гайдн для інших видавців таких прелюдій та постлюдій не робив. Поміж тим, введення струнних інструментів до збірок народних пісень було теж інноваційним явищем, адже, як зазначає Д. Сагрільо «Обробки Гайдна для Нап'є ввели новий інструмент в шотландські пісенні збірки: скрипку. Раніше у XVIII столітті збірки були лімітовані лише клавійним акомпанементом. Більш того, жодна з цих колекцій, включаючи видання Нап'є, не мала інструментальних інтродукцій

³⁷ Наводячи цитату з книги Девіда Джонсона «Музика та суспільство в Ловленді Шотландії в XVIII столітті», Д. Сагрільо пише: «На флейті, скрипці та віолончелі грали тільки джентльмени (чоловіки); на гамбі та клавійних інструментах грали обидві статі, та пізніше ставали все більш “жіночними” з розвитком століття. Цей розподіл відображає суспільство, де чоловіки ходили на роботу та зустрічалися один з одним, в той час, як жінки залишалися дома з “чоловічими” інструментами, які товариські та поєднуються в оркестрах та камерних ансамблях, тоді як “жіночі” інструменти відокремлені та гармонічно незалежні» [368, с. 265].

та закінчень»³⁸ [368, с. 264]. Отже, починаючи з кінця XVIII століття в пісенних збірках обробок поступово розширювались музична форма та, відповідно, інструментальний склад, роль інструментальних інтродукцій у формі та, в цілому, інструментальних закономірностей і принципів розвитку музичного матеріалу у пісні.

Така композиційна екстенсія відбувалася за рахунок додавання та розширення вступних і заключних інструментальних ритуранелів. Наприклад, у Л. Кожелуха та І. Плейеля вступні та заключні ритуранелі за кількістю тактів частіше всього не сягають від двох до максимум шести (в дуже рідких випадках); у Й. Гайдна та Л. ван Бетховена ця кількість переходить вже від шести і до дванадцяти, відповідно. Тенденція до збільшення масштабів інструментального супроводу, з одного боку, підтверджує те, що останні два композитори більше та активніше задіяли принципи мотивної розробки, з іншого – вона з'явилася завдяки новим підходам до струнних інструментів – скрипки та віолончелі, які отримали незалежний від фортепіано статус. Слідуючи технічним вказівкам видавців, композитори намагалися розширити функції панування в партитурі скрипки та віолончелі, адже на той час лідируючим інструментам в інструментальних ансамблях був будь-який клавішний інструмент. Перші незначні зрушення у бік незалежності струнних від фортепіано намагався здійснити Й. Гайдн.

Першим, хто насправді вивів на новий рівень струнні інструменти – був Л. ван Бетховен, на чому одностайно наголошують дослідники. У своїх обробках він надав скрипці та віолончелі можливість розробляти тематичний матеріал першоджерела – окрім простого цитування якогось відрізка народної пісні – прийом, котрим користувалися всі попередники, композитор розробляв цю тему серед всіх голосів ансамблю, часто додаючи власні авторські мотиви, інтонаційно пов'язані з основною темою вокальної партії.

³⁸ «Haydn's arrangements for Napier introduced a new instrument in a Scottish song collection: the violin.⁶ Earlier in the 18th century collections were limited to a keyboard accompaniment.⁷ In addition, none of these collections, Napier's editions included, had instrumental introductions and endings» [368, с. 264].

Саме створення авторського матеріалу у вигляді нових мотивів та поглиблений розвиток (мотивне варіювання, мотивна розробка) тем першоджерела яскраво вирізняє акомпанемент та ритурнелі обробок Л. ван Бетховена від жанрових зразків його попередників і сучасників. Такі прийоми формували у тріо-супроводі темброву драматургію, суттєво впливали на «образно-змістовний» та «концептуально-процесуальний» рівні музичного твору (про це докладніше йдеться у Розділі 3 роботи). Розуміючи, що партія скрипки в творах Л. ван Бетховена занадто складна для виконання серед шотландських «споживачів», у 1817 році видавець пропонує композитору адаптувати її для флейти: «<...> це буде, я припускаю, чудовий подарунок всім флейтистам, я пропоную адаптувати Ваш скрипковий акомпанемент для флейти. Ми маємо багато гарних флейтистів, але на жаль, наші скрипалі в меншій кількості та дуже слабкі»³⁹ [310, с. 43].

Тож, у діалектичному процесі збереження, та водночас, оновлення історичного «документа» епохи – аутентичного фольклорного джерела – була задіяна велика кількість творчо-інтелектуальних та матеріальних ресурсів, але чи досягли ці намагання успіху? Загальна відповідь на поставлене запитання, на жаль, є негативною. Близько тридцяти років свого життя Дж. Томсон присвятив відбиранню, оновленню, публікації фольклорних пісень походженням із Британських островів та їх розповсюдженню на тих самих островах, серед своїх земляків, та попри те, за часи свого життя майже не дочекався відповідного визнання.

Відповідальність за тодішню безуспішність цього проекту в деякій мірі можна покласти на самого видавця, адже його адміністративні та маркетингові здібності іноді давали слабіну – Дж. Томсон був не чітким у своїх проханнях та непослідовним у планах. Але це внутрішній фактор, а був і зовнішній, який теж створював сильні перепони. Відомо, що німецькі критики були проти «присутності» шотландської культури в німецькій та

³⁹ «As it will, I think, be a great gift for our flautists, I propose to have your violin accompaniments adapted for the flute. We have a great number of flautists, but alas! Our violinists are rare and quite weak» [310, с. 43].

розглядали обробки Л. ван Бетховена не як окремі твори, а як твори, що сприяли розвитку художньої пісні та німецької пісні – «Lied» [339, с. 77], за А. Марксом, мали практичну та навчальну цінність, через широке коло етнічних походжень мелодій, сприяли внутрішньому розвитку німецької пісні [339, с. 78]. Отже, А. Маркс із поваги до Л. ван Бетховена надавав його обробкам історичного значення в контексті не тільки творчості композитора, а й розвитку «німецької музичної культури» та «німецької композиторської школи» [339, с. 78]. Додамо, що Л. ван Бетховен продемонстрував, як можуть бути оброблені фольклорні пісні різного етнічного походження, як класична гармонія, без зміни та деформації наспіву першоджерела, може злитися з ними та доповнювати їх, як звучать фольклорні мелодії в тембрі скрипки, віолончелі, фортепіано та навіть флейти. Тобто композитор довів, що професійна та фольклорна традиції є поєднуваними, та жодна ніяким чином не «принижує» іншу.

Існує така думка, що бар'єром до позитивної оцінки бетховенських обробок деякими сучасними науковцями стала відсутність у композитора повного вербального тексту пісень під час опрацювання першоджерела, немов без текстів «падала» якість обробки, а композитор міг «помилитися» в загальному характері обробки. Те, що видавець ігнорував бажання композитора мати при собі тексти, ми знаємо із листування (лист від 20 липня 1811 року (№ 319): «Без цього не можна задовольнити вимоги знавців і створювати супровід, співзвучний гарним віршам» [197, с. 494]; лист від 29 лютого 1812 року (№374): «Прошу Вас супроводжувати шотландські пісні текстами, що до них відносяться. Я не розумію, невже такий знавець, яким є Ви, не може зрозуміти, що, маючи під рукою тексти, я писав би композиції зовсім по-іншому, що без отримання від Вас цих текстів неможливо досягти досконалості в обробці пісень» [198, с. 88]. Тільки через рік у листі від 19 лютого 1813 року Л. ван Бетховен, змінивши своє ставлення до цієї ситуації, погоджується на відсутність текстів: «Я цілком схвалюю Ваш намір пристосовувати вірші до пісень, так як при виборі ритму віршів поет може

ґрунтуватися на деяких моментах, виділених мною в ритурнелі»⁴⁰ [198, с. 145]. Наведені уривки з кореспонденції демонструють, в першу чергу, ділову гнучкість композитора, його бажання йти на компроміси, прилаштовуватися до існуючих умов – Л. ван Бетховен з часом зрозумів, що пристосування віршів до вже готової обробки навіть краще. Окрім цього, процитовані тексти унаочнюють, якими назвами по відношенню до власних обробок керувався Л. ван Бетховен – іноді він пісні з супроводом називав гармонізаціями, але частіше з'являється термін «обробка»; для вступних та заключних частин у пісні композитор обирає назву «ритурнель». Загалом, питання вербальних текстів є дуже не простим, адже, з одного боку, ми знаємо, що Л. ван Бетховен їх не мав під час написання обробки, з іншого – відомо, що Дж. Томсон на прохання композитора міг надати назву пісні та окреслити її загальний зміст (про що вона). Такі короткі резюме стосовно вербального тексту пісні видавець надавав не тільки Л. ван Бетховену, цього вимагав і Й. Гайдн.

Створенням нових або оновленням існуючих вербальних текстів до обробок Л. ван Бетховена займалися 32 поети різних національностей (серед них два австрійця і німця, один швед), але переважна кількість – це представники з Британських островів. Серед 179 обробок народних пісень Л. ван Бетховена – 128 зразків мають авторські тексти, усі інші або тексти невідомого (невстановленого) походження, або народні. Серед вербальних текстів народного походження знаходимо такі обробки: **WoO 152** – №№ 5, 6, 12 (анонімний), 24; **WoO 154** – № 8; **WoO 155** – № 11; **WoO 156** – №№ 5 та 12 (анонімні); **WoO 157** – №№ 3, 4, 5, 7, 10 (підписана як «стара яacobітська пісня» / «Old Jacobite song»); **WoO 158**: російські №№ 1–3, іспанські №№ 5–7, чотири тірольські №№ 4, 15–16, 24, дві португальські №№ 10–11, дві польські №№ 17–18, датська № 20. В меншості у цій збірці представлені пісні

⁴⁰ Стосовно того, на яку «останню» пісню посилався Л. ван Бетховен науковці не дають точної відповіді, припускаючи, що композитор, скоріш, мав на увазі загальний принцип використання інтонацій, запозичених із народної пісні, які він часто включав в авторський текст вступних та заключних ритурнелів.

з авторськими текстами – це швейцарська пісня № 13 на текст Й. В. фон Гете, шведська № 21 на текст Карла Мікаеля Бельмана і тірольська № 22 на текст Якоба Хайбея. В **ор. 108** немає жодної пісні, де не встановлено авторське походження вербального тексту.

Повний перелік цих поетів з посиланнями на те, в яких обробках Л. ван Бетховена знаходяться їхні тексти розміщений у *Додатку Г* дисертації.

Вагомий внесок у вивчення цього питання роблять М. Рікрофт та Б. Купер, які систематизують особистий внесок кожного з авторів, яким чином Дж. Томсон підходив до вибору поетів та, навіть, до вибору імен персонажів у самих вербальних текстах: «Томсон настільки був сповнений рішучості бути автентичним, що просив Річарда Ллуїда і Томаса Гріффіта використовувати уельські загальноживані імена і завжди просив своїх шотландських і англійських поетів включати в свої вірші уельські топоніми, річки і гори»⁴¹, – зауважує М. Рікрофт [363, с. 115]. Окрім цього, зі статті цієї дослідниці, яка присвячена вивченню музичних та вербальних джерел гайднівських обробок, ми дізнаємося, що тільки після того як видавець отримав уельську групу оброблених пісень від Й. Гайдна, Дж. Томсон починав шукати поетів та прохати їх про створення відповідних віршів, а іноді, він надсилав їм ноти обробок, щоб і це допомогло створити відповідні вірші, орієнтуючись на наявні музично-виразові якості обробок [363, с. 112].

Б. Купер у своїй монографії виокремлює спеціальний розділ, в якому окреслює, які саме поети були задіяні до створення віршів до усіх бетховенських обробок, які групи мелодій надсилалися композитору зовсім без текстів, а в яких видавець додавав детальний опис змісту пісні. Слід зауважити, що це була доволі кропітка робота для всіх учасників процесу: композитору було часом важко віднайти належну гармонізацію, видавець, який надсилав поетам вже готові обробки, іноді стикався з тим, що останні

⁴¹ «Thomson was so intent on being authentic that he asked Richard Llwyd and Thomas Griffith for Welsh names in common use, and he always asked his Scottish and English poets to include Welsh place names, rivers and mountains in their verses» [363, с. 115].

погано розумілися на нотній грамоті або, на думку видавця, взагалі невірно відчували настроїв та образи, закладені в основі бетховенського твору.

Розглядаючи можливі негативні наслідки того, що Л. ван Бетховен опрацьовував мелодії, не маючи вербальних текстів, Б. Купер зауважує, що це майже ніяк не могло вплинути на музику: «Тільки у певних, дуже обмежених типах композиції музика настільки близько пов'язана із текстом, що без нього вона майже втрачає свій сенс, наприклад в речитативі та деяких видах мадригалу»⁴² [310, с. 86].

Питання навколо вербальних текстів та їх співвідношення з музикою в обробках Л. ван Бетховена може стати темою окремого вивчення. За неможливістю розгорнути наукову дискусію щодо цього у межах окресленого дослідження (та враховуючи, що Л. ван Бетховен, переважно, опрацьовував народні мелодії, не маючи пісенних текстів), коротко зауважимо, що пісенна обробка не завжди має «зображати» зміст вербального тексту, адже, відносячись, зокрема, у Л. ван Бетховена до *малих форм*, «її елементи (мотиви, фрази, періоди) підпорядковані, в першу чергу, законам музичного синтаксису, тобто інтонаційним, не сюжетним, а композиційним принципам» [178, с. 76]. Тоді більш логічним видається той факт, чому Дж. Томсон уникав надавати композитору тексти – він хотів, щоб Л. ван Бетховен працював із музичною інтонацією (маємо на увазі, інтонацію, «обарвлену» стилем, на кшталт стилемі). На противагу Л. ван Бетховену, Й. Гайдн був більш «легковажний» у цьому питанні: «Введення поезії в уельське зібрання почалося тільки після того, як Томсон отримав від Гайдна першу партію з двадцяти Уельських пісень (JHW 294–313), відправлених з Відня двома розсилками від 30 червня та 1 липня 1803 року»⁴³ [368, с. 285].

Текстуальний аспект був не єдиним бар'єром до гідного визнання цих опусів у творчості Л. ван Бетховена. Були й такі музиканти, які цілком не

⁴² «Only in certain very limited types of composition is music so closely wedded to a text that it makes little sense without it – for example in recitative and certain types of madrigal» [310, с. 86].

⁴³ «The commissioning of the poetry for the Welsh Collection did not get underway until after Thomson had received Haydn's first batch of twenty Welsh songs (JHW 294–313), sent from Vienna in two mailings on 30 June and 1 July 1803» [368, с. 285].

сприймали зібрання старовинних національних мелодій та їх обробку засадами іншої музичної традиції. Серед таких противників був фламандський композитор, вчитель, диригент Едуард де Ланнуа (Eduard de Lannoy 1787–1853): «справжній характер цього типу народної мелодії був, як правило, розведений тими, хто збирав їх, тому що збирачі відчували, що вони повинні були покращити або облагородити мелодії <...> вони фальсифікували їх <...> все менше і менше справжніх народних пісень або народних танців»⁴⁴ [339, с. 90]. На думку Б. Купера, – «Недоречність розглядати обробки фольклорних пісень на нижчому рівні у порівнянні з іншими творами Бетховена можна легко вгледіти шляхом порівняння з хоральними обробками Баха. Тут знову ми знаходимо основу старовинних мелодій – лютеранський хорал – який підлягав складній обробці для органу або для голосів та інструментів. У деяких випадках Бах додавав набагато більше до оригінальних мелодій, ніж це робив Бетховен, але в багатьох композиціях додані удосконалення були приблизно такі ж самі, як у Бетховена або навіть значно менші, як це в хоральній прелюдії *Orgelbüchlein*, де є новостворений акомпанемент і дещо декоровані (удосконалені) мелодії, але нема прелюдій та постлюдій. Для обох – Баха та Бетховена – це було традиційне використання монофонічного репертуару для оброблювання в його відповідних типах, та в обох випадках композитор перевершив традицію з майстерними композиціями. У той час, як хоральні прелюдії Баха довгий час сприймалися як центральна частина його творчості, обробки фольклорних пісень Бетховена були загадково залишені осторонь» [310, с. 199].

Такими є деякі аспекти вивчення питань, пов'язаних із традиціями обробки народних пісень у спадку віденських класиків.

⁴⁴ «the real character of this type of folk melody was, as a rule, watered down by those who collected it, because they felt they had to improve or ennoble it <...> they falsified them <...> there are fewer and fewer genuine folksongs or folk dances» [339, с. 90].

2.2. Пісня, її роль, пісенні витoki тематизму у творчості Л. ван Бетховена

Як відомо, творчі принципи віденських композиторів-класиків базуються на «рівновазі та доцентровості картини світу» [119, с. 119], що обумовлює прагнення класиків діяти за сформованими принципами, підлаштовуючи все екзотичне до стандартів класичного музичного мислення. Але такі принципи мистецького світогляду не завадили Й. Гайдну та Л. ван Бетховену цікавитися пісенно-танцювальним фольклором та втілювати у власних творах поетику та стилістику різнонаціональних фольклорних традицій. Авторка двотомних монографій, присвячених дослідженню класичного стилю, а також творчості Л. ван Бетховена – Л. Кірілліна [112; 113], зокрема, підкреслює: «Ні історичного, ні локального або етнографічного колориту шукати у класиків не варто. Навіть там, де все ж таки використовувалися справжні старовинні (наприклад, церковні) або народні мелодії, загальний стиль музики – власне класичний, сучасно-європейський, такий що дотримується золотієї середини та не містить крайнощів», – зауважує Л. Кірілліна [117, с. 119].

Розмірковуючи про важливість пісні у загальному розвитку музичного мистецтва, Б. Асаф'єв зазначає: «Пісня як лабораторія стилю, де переломлюються і перемелюються традиції крізь безліч музичних навичок, що диктуються життям» [14, с. 137]. Зіставляючи цю думку із творчістю Л. ван Бетховена, впевнено можна говорити про експериментальне, «лабораторне» значення народної пісні у творчості майстра. Це підтверджують, насамперед, біографічні відомості про життя та спадок композитора, який найбільшу кількість своїх обробок інтернаціонального фольклору (народні пісні Великої Британії, мелодії континентальної Європи) створював у переломний для себе і для європейського мистецтва період. Останній характеризувався, по-перше, тенденціями поступового відходження класичних атрибутів, по-друге, поширенням нових на той час романтичних

естетичних уподобань, по-третє, зміною жанрово-стильової поетики музичного континууму (зростає роль вокальних жанрів, малих, камерних форм музичного висловлювання, екзотичних культурних явищ та їх музичної емблематики тощо). Відчуваючи це, композитор особисто усвідомлював потребу у перегляді деяких рис власного стилю, задля чого звернувся до народної пісні як «живої інтонації», наповненої «життєвими враженнями» [14, с. 140].

Протягом усього життя пісня (сольна та з акомпанементом) цікавила Л. ван Бетховена (вслід за його вчителем Й. Гайдном) – як особливий камерний *вид демократичної культури, жанр для домашнього музикування, прояв музичної ментальності* того чи іншого народу, універсальної «зрозумілості» пісенної «мови», демократизму та доступності, щирості почуттів, простоти та ясності висловлювання, з одного боку, узагальненого символу народного духу, сили, волі, мужності, соборності – з іншого. Звертаючись до пісні, композитор вивчав закономірності *стилю, жанру, форми, інтонаційний «резервуар»* (за Б. Асаф'євим). Тож для Л. ван Бетховена народна пісня була *взірцем мелодичності*, простоти будови, джерелом нових для класика ладогармоній, метроритмічних структур тощо.

Вплив народної пісні та пісенності відчувається на різноманітних рівнях музичного мислення композитора – від стилю до музичної мови. «*Вживлення*» (втілення) пісні до бетховенської творчості відбувалося різними шляхами – через стильові запозичення, жанрову характеристичність, тематизм, композиційну структуру, музично-виразові засади.

Пісенність витоків бетховенського тематизму обґрунтовується в статті Н. Юденіч [288]: «Творячи свої музичні полотна, Бетховен завжди спирався на різноманітні музичні народні жанри його епохи. Основними з них були німецька та австрійська пісня: жартівлива і лірична, солдатська і мисливська, пісня-балада і пісня-танець. Безперервний зв'язок з народно-жанровими елементами відбився на рисах стилю композитора: простота мелодичного рельєфу, ясна тоніко-домінантова основа, періодичність ритміки,

“квадратность структуры”, гармонічний склад багатоголосся» [288, с. 85]. Автор вбачає *вплив пісенності*, насамперед, як *типу мелодичного мислення*, що проявляється у творчості Л. ван Бетховена в різних аспектах. Це, зокрема, безпосереднє звернення композитора до фольклорних зразків та їх обробка у вигляді пісенних збірок, цитування пісенного фольклорного матеріалу у власних оригінальних творах («жанрова цитата», за Н. Юденіч). На думку дослідниці, кінцевим результатом взаємодії композитора із народною піснею є «... народження нової, саме “бетховенської” якості музики» [288, с. 93]. Н. Юденіч підсумовує свої спостереження: «Бетховен через народну музику відчуває і розуміє світ» [288, с. 89].

До народної пісні композитор звертався протягом усього життя, кожний період його творчості пов'язаний з її вивченням і включенням до власного доробку. Ще до знайомства з єдинбурзьким видавцем Дж. Томсоном, Л. ван Бетховен самотійно звертався до наспівів фольклорного походження в жанрі варіацій. У кожному з трьох періодів творчості композитор створив по дві збірки варіацій (в цілому шість): у перший період 1790 році **WoO 64** – «Шість варіацій» для фортепіано або арфи на тему швейцарської народної пісні, F-dur; у 1796 році **WoO 71** – «Дванадцять варіацій» для фортепіано на тему російського танцю із балету П. Враницького «Лісна дівчина», A-dur; у другий період, 1803 р. одразу дві збірки: **WoO 78** – «Сім варіацій» для фортепіано на тему англійської пісні «God save the King», C-dur; **WoO 79** – «П'ять варіацій» для фортепіано на тему англійської пісні «Rule Britannia», D-dur. У третій період, 1817–1818 рр. написані варіаційні цикли **op. 105** «Шість варіюваних тем» (п'ять шотландських і одна австрійська) та **op. 107** «Десять варіюваних тем» (дві тірольські, шість шотландських та дві українські народні пісні, серед яких відома українська пісня авторського походження «Їхав козак за Дунай»)⁴⁵.

⁴⁵ Зауважимо, що в жанрі варіацій композитор створив двадцять вісім творів, серед яких вісім циклів позначені опусом (опуси 34, 35, 44, 76, 105, 107, 120, 121a), а решта – WoO (28, 40, 45, 46, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80).

Додамо, що українська пісня була оброблена раніше Л. ван Бетховеном у збірці з 24-х «Піснях різних народів», так само, як більшість інших мелодій, що увійшли до збірок бетховенських обробок.

Серед інших випадків звернення та використання фольклорних джерел композитором в авторських творах назовемо такі: «Героїчна» симфонія, № 3 (ор. 55, Es-Dur) фінал, епізод іменований як «угорські варіації»; Квартети ор. 59, де у тематичну основу останніх частин увійшли російські пісні «Слава на небі сонцю високому» (№ 2, скерцо) та «Ах, талан мій талан такий» (№ 1, фінал); «Пасторальна» симфонія, № 6 (ор. 68, F-Dur) – хорватські інтонації у головній партії першої частини симфонії; увертюра «Король Стефан» – елементи угорського стилю «вербункош».

Окрім перелічених вище зразків, науковці [100; 112; 113; 184; 233] називають прямі цитати народної пісні: Соната № 8 для скрипки та фортепіано, ор. 30, фінал (1802.); Соната № 24, «Аврора», ор. 53, третя частина (1804.); Концерт № 4 для фортепіано з оркестром, ор. 58, фінал (1805); Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі, ор. 70, № 1, № 2 (1809), ор. 97 (1811) [100].

В останній період творчості композитор не полишає правила звернення до пісенності у своїх фортепіанних сонатах (за Н. Ніколаєвою, *«пісенна сонатність»* [184, с. 54], яку концентрує як особливий тип тематизму у перших частинах музичної форми – фортепіанні твори опусів 28, 78, 90, 101, 110 [184, с. 54]. На думку дослідниці, цитування народних пісень або створення авторських тем пісенного складу є доказом не тільки важливого значення цього жанру для бетховенської творчості, а й предтечею романтичних тенденцій в музичному мистецтві (як приклад, перша частина сонати ор. 78 та схожа на неї тема головної партії сонати ор. 143 Ф. Шуберта [184, с. 54].

Пісенні витоки бетховенського тематизму знаходять своє втілення в жанрі симфонії, переважно у другій частині: «<...> бо для повільних частин класичних симфоній природним топосом завжди була співуча лірика»

(Л. Кірілліна [112, с. 193]); «Більшість бетховенських повільних частин в тридольних розмірах – це ліричні менуети, які швидше “співаються” або “фантазуються”, ніж танцюються» [112, с. 201]. Пісенний характер тем Л. Кірілліна знаходить: у головній темі «Героїчної» Симфонії № 3, темі другої частини Симфонії № 4 («пісня кохання» [112, с. 426]), фіналі Симфонії № 5 («пісні та марші французької революції» [112, с. 502], другій частині Симфонії № 7 [113, с. 138]. Пісенність знайшла своє грандіозне, сміливе та доречне втілення і в останній Симфонії № 9.

Листування композитора із видавцем демонструє композиторське відношення до фольклору та його опрацювання (як в жанрі обробки, так і в інших жанрах): «Якби я не мав особливої поваги і симпатії як до англійської нації, так і до шотландських мелодій, то не став би складати акомпанемент, ні за цей, і ні за будь-який інший гонорар» [198, с. 347]; «Десятий номер з останніх десяти пісень я написав двічі. Ви можете включити у Ваш збірник ту з цих двох композицій, яка Вам більше сподобається. Мені дуже припали до смаку дві останні пісні з надісланих Вами листом від 21 грудня. І тому я складав їх *con amore* (з любов'ю), особливо другу з них» [197, с. 235]; «Музика – народна потреба»; «Мистецтво об'єднує усе людство» [254, с. 2].

Визначаючи *роль пісні в композиторській спадщині* Л. ван Бетховена, слід визначити деякі біографічні відомості про той період бетховенської творчості, в якому композитор максимально зосереджується на жанрі пісні. Ряд зарубіжних вчених – А. Альшванг, Б. Асаф'єв, А. Кенігсберг, Р. Роллан, Р. Becker, Т. Frimmel, Н. Riemann, які вивчені автором роботи, вважають цю сферу периферійною, несуттєвою і самотійно малоцікавою.

Серйозним «проривом» у вивченні пісенної спадщини австро-німецького майстра стали спеціальні, у тому числі, дисертаційні дослідження українських і зарубіжних авторів останніх десятиліть. Серед них В. Васіна-Гроссман [41], Н. Говорухіна [55], Н. Інютючкіна [98], Г. Карєлова [105], В. Пасхалов [193], В. Рогожникова [209], Я. Сорокер [233], С. Тарасов [241];

242], Ю. Хохлов [268], А. Хохловкіна [271], Н. Юденіч [288], Н. Angell [294], N. Biamonte [301], В. Cooper [310], М. Gelbart [324] та інші.

Зазначимо, що жанри пісні та її обробки (*малі жанри*) займають дуже важливе місце в творчості Л. ван Бетховена, концентрують традиції віденської класичної школи. Нагадаємо, що майстру належать близько 90 сольних пісень у супроводі клавіру та 179 обробок пісень різних народів; Й. Гайдн є автором 47 пісень для голосу із супроводом та 429 обробок фольклорних пісень; В. А. Моцарт створив близько 30 пісень для голосу із супроводом, а також значну кількість арієт і концертних арій.

Таку значну зацікавленість малими жанрами з боку Й. Гайдна та Л. ван Бетховена можна обґрунтувати декількома фактами: *по-перше*, очевидно, що така значна кількість обробок – результат багатьох замовлень, які надходили до композиторів від різних видавців із Британських островів; *по-друге*, зацікавленню пісенним жанром та бажанням спробувати себе в ньому сприяли настрої епохи, що поступово «заповнювали» весь культурно-мистецький простір тих часів – порубіжжя XVIII–XIX століть, початок XIX століття. «<...> мініатюра здатна вмістити в себе цілий світ», – влучно зауважує Л. Кірілліна [113, с. 173]. Явище мініатюри було дещо новим для композиторів того часу, але Л. ван Бетховен міг орієнтуватися на спадок композиторів «берлінської» школи та їх послідовників (одним з яких був К. Нефе). Як не дивно, стрімкий розвиток німецької Lied, починаючи з 1790 років, спочатку не мав великого впливу на професійні музичні кола, а обмежувався, переважно, побутовим музикуванням.

Системний огляд бетховенських пісень знаходимо у публікації А. Хохловкіної, дослідниця послідовно відтворює хронологію появи різних пісень та їх символічне значення для спадку композитора [271, с. 564]. Коротко характеризуючи роль пісні в доробку Л. ван Бетховена (зادля визначення деяких рис вокального стилю композитора), зазначимо: вочевидь, той факт, що робота над створенням пісні не потребує стільки часу, як, наприклад, написання фортепіанної сонати, зробив пісню «автобіографічним

жанром» (за висловом А. Хохловкіної [271, с. 564], «ліричним щоденником», за Л. Кірілліною [112, с. 118]) для Й. Гайдна та, особливо, Л. ван Бетховена, адже супроводжував більшу частину творчого життя. Так, наприклад, Н. Інюточкіна зазначає, що «в піснях, створених на вірші Гете, Геллерта, Ейтелеса, формується новий тип вокальної лірики, який отримує свій найвищий розвиток в творчості романтиків» [98, с. 91–101]. Цієї ж думки Н. Говорухіна: «Витоком на шляху до класичної моделі жанру (тут вокального циклу. – *А. Д.*) був вокальний цикл Л. ван Бетховена “До далекої коханої”. Вокально-циклічні принципи Л. ван Бетховена та “артифікована пісенність” (Т. Чередниченко) Ф. Шуберта заклали стрижневі засади подальших пошуків композиторів у цьому жанрі» [55, с. 8].

У період захоплення композитора національними мистецькими традиціями (1808–1810) з’явилися пісні на тексти В. Гете, які стали вагомою віхою бетховенської вокальної творчості. Саме в них визначилися характерні риси вокального камерного стилю ХІХ століття, такі, як глибокі зв’язки між поетичною та музичною мовами, розвинений фортепіанний супровід тощо.

У 1816 році Л. ван Бетховен створює перший пісенний цикл «До далекої коханої» на текст А. Ейтелеса. Уперше застосований тут композитором принцип циклізації мініатюр набув широкого поширення в творчості композиторів-романтиків, який В. Васіна-Гроссман характеризує як «... вінок різноманітних ліричних мініатюр... » [41, с. 53], де номери із циклу неможливо виконувати окремо або поодиночі, як зауважує авторка. Л. Кірілліна коментує цей бетховенський твір так: «Іноді опус 98 називають першим пісенним циклом в історії музики, але це не зовсім так. Якщо розуміти під циклом ряд пісень, написаних на вірші одного автора, об’єднаних загальним емоційний та ідейний контекстом, а також певним чином організованих в ціле, то цикли створювалися і раніше, в тому числі і самим Бетховеном (Шість пісень на вірші Геллерта ор. 48). Але, дійсно, ніколи раніше ідея циклу не набувала настільки яскраво вираженої музичної цілісності [113, с. 130–131]. Аналогічну думку продовжує С. Тарасов (2010 р.

[241]), дисертаційне дослідження якого присвячене еволюції розвитку камерно-вокальних жанрів в творчості трьох віденських класиків. Дослідник стверджує, якщо цикл має сюжетну основу, тоді першим циклом вважається саме бетховенський – «До далекої коханої», оп. 98 (1815–1816 роки), якщо ж єдина сюжетна канва відсутня, то першим вокальним циклом можна називати гайднівські «Оригінальні канцонети» («Vi Original Canzonettas»), які він сам видав у Лондоні ще у 1794 році, тобто набагато раніше, ніж Л. ван Бетховен написав опус 98 [241, с. 4].

Л. ван Бетховеном, як відомо, також написані вокальні твори на громадянські теми, що виникли як відгук на революційні події у Франції і патріотичного підйому у Відні. Їм властивий наскрізний музичний розвиток, виразна декламаційна мелодія, експресивний характер супроводу.

Розглядаючи вокальну спадщину Л. ван Бетховена, в цілому, слід зазначити, що після 1816 року з неї практично зникають тексти любовного змісту, або ж вони трактуються в дещо відчуженій манері, позбавленої образної яскравості, яка була властива пісням 1809–1810 років на тексти Й. В. фон Гете або поетичної пристрасності циклу «До далекої коханої». Після 1816 року композитора більше приваблюють тексти філософського і навіть трохи містичного характеру. До таких пісень належать – «Примирення» (WoO 150, текст Графа Хаугвіца), «Вечірня пісня під зоряним небом» (WoO 150, текст Х. Гебле), ще один варіант «Жертовної пісні» (текст Ф. Маттіссона, оп. 121-b); мініатюри у формі канонів – «Тебе лише шаную я, розум нескінченний» (текст П. Метастазіо), «Вдячним будь, людина» (текст В. Гете).

Таким чином, пісня як жанр та як тип музичного тематизму, в тих чи інших формах цікавили Л. ван Бетховена протягом всього творчого шляху. Коротко підсумуємо, що роль пісенних опусів, частиною яких є і обробки фольклору, полягає в синтезі основних принципів бетховенського стилю, по-друге, максимально зосередившись у «перехідний» період творчості, вони свідчать про виникнення за допомоги нових для композитора жанрів і нових

творчих установок в його мистецтві, а саме – тенденцій до камернізації, демократизації, увазі, в першу чергу, до області ліричних музичних образів, а також у широкому діапазоні образно-змістовної тематики – драматичної, філософської, патріотичної, представленої не тільки в інструментальних творах композитора, а й камерно-вокальних.

Відповідно до думки Г. Карелової [105], малі форми бетховенської спадщини, до яких дослідниця відносить фортепіанні твори в жанрах багателі, екосеза, контрадансу, менуету, прелюдії, вальсу – виконують певну функцію в його творчій спадщині. Серед таких функцій авторка, зокрема, називає *«перехідну»*. Певну функцію виконують і пісенні жанри. І хоча цей аспект вимагає окремого вивчення, зазначимо, що пісня *«переводить»* увагу майстра з великих форм на малі, які, проте, досить місткі за змістом і виразні за музичними засобами. Вокальні твори в пісенному жанрі заповнюють перехідний період творчості, забезпечуючи функцію зв'язків між періодами, більш продуктивними в області великих жанрів. Особливо це стосується жанру обробки, над яким Л. ван Бетховен працював у 1806–1820 роках, одночасно не припиняючи творчо працювати в інших жанрах. За цей період композитор в цілому створив 102 твори, серед яких 54 опуси, 49 творів за нумерацією WoO⁴⁶ та 2 твори за нумерацією Hess. Ця статистика одразу усуває хоча і застарілу, але й досі існуючу теорію про *«творчу кризу»* Л. ван Бетховена, що нібито почалася у 1810 і тривала з різною інтенсивністю майже до 1820 року. Починаючи з 1980-х років та до теперішнього часу, в дослідженнях різних науковців, поширення набула думка, що *«Бетховен був у болісному періоді пошуку пізнього стилю»*⁴⁷, а сама криза тривала від 1813 до 1816 року, що теж є спірним твердженням. Адже серед великої кількості творів цього періоду – Симфонії – № 4 (ор. 60, 1806), № 5, ор. 67, № 6, ор. 68, 1808), №№ 7, 8 (ор. 92, 93, 1811–1812); Концерти для фортепіано з оркестром – № 4 (ор. 58, 1805–1806), № 5 (73,

⁴⁶ Детільніше про цей каталог творів Л. ван Бетховена йдеться у Розділі 3 роботи.

⁴⁷ Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. М. : Московская Консерватория, 2009. Т. 2. С. 50.

1809); Концерт для скрипки з оркестром (ор. 61, 1806); соната для фортепіано та віолончелі (ор. 69, 1808); Варіації – (ор. 76, 1809; ор. 121а, 1810; ор. 105 та ор. 107, 1817–1818), пісні (ор. 75, 1809; WoO 136–139, 1809; ор. 83, 1810; WoO 141–142, 1813;), канони (WoO 163, 1813; WoO 164, 1814; WoO 165–168, 1815), арієти (WoO 133, 1807; ор. 82, 1809) тощо.

Перелічені твори складають тільки маленьку частину того, що було створено композитором за чотирнадцять років, а якщо згадати що у 1806 та 1814 роках Бетховен звертався до переробки своєї опери, яка вийшла в першій редакції – «Леонора» (1804–1805), та в другій і третій редакціях, відповідно, то сумніви про присутність якоїсь кризи зникають повністю. Окрім цих творів, композитор у цей період плідно працював у жанрі обробки. У 1810–1813 роках композитор створив 48 обробок інтернаціонального фольклору. Це спростовує думку деяких науковців про теорію бетховенської «творчої кризи». Проміжок часу з 1809–1818 роки у пропонованій роботі визначений як *«пісенний етап»* (маючи на увазі кількість створених композитором у ці роки пісень та пісенних обробок).

Перелік творів Л. ван Бетховена за 1806–1820 роки у вигляді таблиці надано у *Додатку Г* дисертації.

Натомість, слід звернути увагу на певну логіку, яка утворюється між групами обробок та між роками написання Л. ван Бетховеном його авторських творів в інших жанрах. Дуже велику кількість обробок композитор написав у 1809–1810 роках – 52 твори, які він створював, паралельно працюючи над масштабними творами (ор. 73–74, 77–79, 84, 95 та інші). Вже у двох наступних роках (1811–12) з'являються Симфонії №№ 7, 8 (ор. 92, 93), Тріо (ор. 97), «Афінські руїни» (ор. 113) тощо. У 1811–1813 роках композитор створює 30 обробок, натомість в наступному 1814 їх всього 16, але цей рік був дуже насичений для Л. ван Бетховена в плані авторської творчості: з'являється третя редакція опери «Фіделіо» (ор. 72), кантата «Щаслива мить» (ор. 136), Соната для фортепіано (ор. 90), «малі» форми (ор. 88, 89, WoO 94, 95, 103, 164). Можна припустити, що після

великої кількості обробок, які Л. ван Бетховен створював в той чи інший рік, відбувався своєрідний композиторський прорив у сфері інших жанрів. Але картина бетховенської творчості за 1806–1820 роки не настільки однозначна, як може здатися. Починаючи з кінця 1816 року, у жанровій палітрі Л. ван Бетховена все менше виникає масштабних, концептуальних форм (виключеннями стають тільки оп. 98, 105, 106, 107). Все частіше зустрічаються жанр пісні або музичної присвяти в листах до друзів, колег. У 1818 році композитор створює триголосний канон, тему для фортепіанних варіацій для ерцгерцога Рудольфа та музичний жарт, адресований В. Хаушке (WoO 172, 200, 201, відповідно); протягом цього ж року він створює 11 обробок. Невелике «затишся» 1818 року, скоріш за всього, свідчить що Л. ван Бетховен вже працював над створенням крупних творів, які вийшли у світ вже у 1819–1823 роках – «Варіації на тему вальсу А. Діабеллі» (оп. 120, C-dur) та «Урочиста меса» для чотирьох солістів, хору, оркестру та органу (оп. 123, D-dur).

Таким чином, у Розділі 2 роботи, відповідно до завдань пропонованої дисертації, з'ясовано роль пісні, в цілому, і народної пісні, зокрема, у творчому доробку Л. ван Бетховена, відтворено історичні передумови та життєві обставини, що акумулювали інтерес композитора до жанру обробки, виявлено місце останньої у періодизації творчості композитора, охарактеризовано пісенні витоки бетховенського тематизму.

Бетховенські обробки розглянуто в контексті «бетховенського часу» – історичної епохи, що визначила або могла визначити певні світоглядні установки композитора. Серед провідних та різноманітних культурно-історичний явищ на рубежі XVIII–XIX століть, що відображають протиріччя цієї епохи, наведені Просвітництво, бідермаєр, «затишний сентименталізм», «домашня музика», Bildungsmusik (музика, що навчає), романтизм. Підсумовано, що історико-хронологічний збіг написання обробок Л. ван Бетховеном із цими мистецькими явищами не означає їх ідентичності.

Містком між реальним народним життям і вишуканим мистецтвом стає, насамперед, жанр пісні, що вбирав і танцювальну культуру. Цей період рубежу століть ознаменований великим поширенням пісенної культури, у тому числі, в жанрі обробки, звернення до народної пісні в обробках композиторів стало повсякчасним явищем, адже пісня втілювала різноманітні відтінки буденних життєвих ситуацій.

Автором також зазначено, що «пісенність тематизму» є однією з визначальних передумов зацікавленого ставлення Л. ван Бетховена до жанрів пісні, а також її обробки (сфера малих жанрів у доробку Л. ван Бетховена). У процесі вивчення наукових джерел встановлено інші чинники, серед яких – бетховенський «пісенний тип мелодичного мислення, тісно пов'язаний із фольклором», «детермінація вокального (пісенного) та інструментального принципів мислення» (А. Хохловкіна [271, с. 563]), «проста природність думки», «глибока чуттєва людяність» (К. Шоневольф [373, с. 509]), знайомство з опублікованими за життя композитора колекціями народних пісень (Я. Сорокер [233, с. 37]) тощо.

Пісенність бетховенського тематизму, *по-перше*, віддзеркалює тенденцію класичного мистецтва до демократизації, що відбито у характері бетховенських тем, як вокальних творів, так і інструментальних – варіацій, сонат, камерних ансамблів, концертів, симфонічних опусів тощо. Багато бетховенських тем вирізняється простотою мелодики, ритму, ясністю форми, котрим властиві принципи варіаційного розвитку, жанрова характерність, стилізація національного колориту, метод цитування фольклорних пісенно-танцювальних мелодій («жанрова цитата» за Н. Юденіч [288, с. 88]). *По-друге*, звернення Л. ван Бетховена до цитат народних пісень та створення авторських тем пісенного складу є доказом не тільки вагомого значення цього жанру для бетховенської творчості, а й предтечі музики романтиків.

У розділі також з'ясовано та здійснено порівняння дат створення різних бетховенських опусів, у тому числі, камерно-вокальних, зокрема, обробок, виявлено їхню максимальну концентрацію у так званий

«перехідний» період композиторської творчості (проміжок часу з 1809–1818 роки в роботі названий «пісенним етапом»).

Пісенність як тип тематизму, яка властива великій кількості різножанрових творів Л. ван Бетховена, часто сконцентрована у головних перших частинах творів, зокрема, пізніх фортепіанних сонатах (за Н. Ніколаєвою «*пісенна сонатність*» [184, с. 54]), повільних других частинах симфоній, тож, в цілому, стає *показовою для стилю композитора*.

У контексті традицій віденської класичної школи пісня, на думку А. Хохловкіної, стала для Й. Гайдна а, особливо, для Л. ван Бетховена «автобіографічним жанром» [271, с. 564], «ліричним щоденником» (за Л. Кирилліною [112, с. 118]), адже супроводжувала значну частину творчого життя композиторів. Додамо, що на кшталт пісні, обробка для Л. ван Бетховена теж була своєрідною життєвою «темою-супутницею», отже мала не менш «біографічне» значення, аніж пісня. У дослідженні, зокрема, з'ясовано, що пропорційно обробки Л. ван Бетховена за їх кількістю перевищують чисельність його авторських пісень у двічі (179 та, відповідно, 90), а у Й. Гайдна – у дев'ять разів (429 і 47).

Основні положення розділу розкрито у наступних публікаціях автора: 68, 69, 70, 71, 313.

Використана у розділі література: 14, 41, 55, 98, 100, 105, 112, 113, 119, 157, 178, 184, 193, 197, 198, 199, 204, 209, 233, 241, 242, 254, 268, 271, 282, 288, 294, 301, 304, 306, 308, 310, 324, 339, 344, 345, 347, 348, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 370, 372, 373, 376, 382, 383, 392.

РОЗДІЛ 3

ЗБІРКИ БЕТХОВЕНСЬКИХ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ ТА ФОРТЕПІАНО, СКРИПКИ, ВІОЛОНЧЕЛІ: АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ

3.1. Історія створення, зміст, структура, принципи укладання / циклізації в бетховенських збірках

Повноцінне та всеосяжне розуміння камерно-вокальної сфери творчості Л. ван Бетховена неможливе без розгляду його обробок народних пісень. Адже композитор присвятив цьому жанру тривалий час – чотирнадцять років (1806–1820), не припиняючи активної композиторської, громадської, епістолярної та навіть комерційної діяльності.

Серед актуальних аспектів теоретичного дослідження бетховенських обробок є *принципи стильової взаємодії – національного, інтернаціонального, класичного стилів*. Керуючись принципами «централізуючої єдності» [224], що є характерною ознакою класичного музичного мислення, та експериментуючи з асиміляцією етнічно різних фольклорних джерел в умовах індивідуального композиторського стилю, Л. ван Бетховен вводить усну пісенну, а фактично пісенно-танцювальну традицію у власний композиторський доробок, що призводить до її професіоналізації, образної, жанрово-стильової модифікації / поглинання системою авторського стилю Л. ван Бетховена.

179 обробок народних пісень трактовані композитором як *вокально-інструментальні мініатюри* для голосу (мелодії надані видавцем) чи голосів, складених композитором (дуети, терцети, пісні з хором для соліста / солістів та хоровим приспівом) у супроводі фортепіанного тріо (фортепіано, скрипка, віолончель), що виконує роль *міні-оркестру* та є повноцінним учасником розробки пісенно-тематичного матеріалу.

Перше питання, яке має передувати аналітичним нарисам про обробки, пов'язано із принципом нумерації збірок обробок, адже не зовсім зрозуміло, ким були надані номери та аббревіатура WoO, яка закріпилася за цими творами (та за багатьма іншими опусами композитора). Зауважимо, що нашою метою не є повне та всеосяжне викладення історії виникнення каталогів творчості Л. ван Бетховена.

Із листів композитора та різних довідникових джерел [197; 198; 199; 200] нам стало відомо, що за життя композитор надавав номер опусу не багатьом своїм творам, а тільки тим, які вважав гідними цього та які мали успіх серед його потенційної «аудиторії» – це були, здебільшого, сонатно-симфонічні цикли та деякі інші його масштабні твори. Тож ситуація з упорядкуванням, хронологізацією та каталогізацією творів композитора довгий час залишалась проблематичною, утворюючи плутанину у загальному сприйнятті бетховенського спадку. Неоцінений вклад у цей процес зробив німецький музикознавець Георг Кінський, назвавши свій каталог «Праці Бетховена. Тематико-бібліографічний список всіх його завершених творів». На жаль, він не встиг повністю завершити свою роботу. Довести до логічного завершення розпочате Г. Кінським зміг Ханс Хальм, опублікувавши у 1955 році каталог під подвійним прізвищем «Кінські-Хальм». Обом авторам вдалось зібрати неопубліковані бетховенські твори та надати їм номер опусу, тож 205 творів Л. ван Бетховена були позначені аббревіатурою WoO («*Werke ohne Opuszahl*», тобто «Твори без номера опусу»⁴⁸). Окрім цього, в каталозі перелічені твори, справжнє авторство яких підлягає сумніву. Наступним у вдосконаленні повного переліку всіх творів Л. ван Бетховена був німецький музикознавець Курт Дорфмюллер, який оновив версію каталогу «Кінські-Хальм» у 1978 році. У 2014 році К. Дорфмюллер разом з доктором Норбертом Гертшем та Джулією Рондж доповнили каталог 23-ма раніше не опублікованими творами, корегували помилки та внесли розділ

⁴⁸ У каталозі WoO перелічені ті твори композитора, які публікувалися без номеру опусу або були представлені у вигляді фрагментів.

«Незавершені роботи», опублікувавши працю під назвою «Новий Кінські-Хальм». Отже, стає зрозумілим, що аббревіатура WoO із номерами була надана не композитором та видавцями, а німецькими музикознавцями та вченими ХХ-го століття⁴⁹.

Ще одним відомим автором повного каталогу творів Л. ван Бетховена є швейцарський музикознавець та композитор Віллі Хесс, який включив до нього 335 творів композитора та 66 сумнівного походження. В каталозі В. Хесса обробки композитора пронумеровані із 152 по 207 номери, тобто це 55 творів⁵⁰.

У 2003 році каталог Віллі Хесса був опрацьований музикознавцем та засновником «Мічиганського Товариства Бетховена» Джеймсом Грином («Новий каталог Хесса»)⁵¹, який переклав його з німецької на англійську мову та надав довідкову інформацію стосовно кожної музичної композиції з посиланнями на важливі бібліографічні джерела.

Таким чином, джерелом виникнення аббревіатури WoO та нумерації був каталог під співавторством Г. Кінського та Х. Хальма (1955 рік), який є загальноприйнятим у бетховенознавстві. Аббревіатура WoO⁵² закріплена за всіма збірками обробок народних пісень Бетховена, окрім 25 шотландських пісень під номером опусу 108. Вона отримала найбільш широку популярність серед видавців і слухачів, була видана в 1818 році у двох англійських містах – Лондоні та Единбурзі, у 1822 – Берліні французьким музичним видавцем Морісом Адольфом Шлезінгером (народився у Берліні, 1798–1871). Під час підготовки німецького видання композитор дещо змінив послідовність та

⁴⁹ <https://www.henle.de/blog/en/2014/10/27/the-new-catalogue-of-works-of-ludwig-van-beethoven/>.

⁵⁰ <https://www.henle.de/blog/en/2014/10/27/the-new-catalogue-of-works-of-ludwig-van-beethoven/>.

⁵¹ Найменшою популярністю серед дослідників творчості Л. ван Бетховена користується каталог італійського музикознавця, професора Джованні Біамонті «Хронологічний та тематичний каталог всіх творів Бетховена, включно з неопублікованими та невикористаними ескізами», хоча ця праця, як і попередні, має свої переваги – автор надає дату створення та публікації творів, їх номери в інших каталогах.

⁵² Під цією аббревіатурою можна знайти багато інших творів у різних жанрах, адже вони під час першої публікації не отримали номеру опусу. Дослідники загалом налічують 205 творів з аббревіатурою WoO.

нумерацію пісень, також різними поетами були здійснені переклади вербальних текстів з англійської на німецьку мову⁵³.

Друге питання, яке має бути системно висвітлено у цьому підрозділі – публікації обробок Л. ван Бетховена. Цю його справу можна вважати дуже успішною, адже за життя він співпрацював із багатьма видавцями та видавничими фірмами. Серед останніх найбільш плідною була співпраця з відомою та успішною лейпцизькою видавничою фірмою «Брейткопф та Гертель» (Breitkopf und Härtel). Фірма опублікувала 263 твори (у тому числі, збірки обробок), які були згруповані за жанрами в «24 серії» (почавшись за життя композитора, публікація серії закінчилася вже після смерті композитора – у 60-х роках ХІХ століття). Нагадаємо, що замовником цих публікацій, як і раніше, був єдинбуржець Дж. Томсон. З листів композитора ми дізнаємося, що згідно домовленостей між ним і континентальною фірмою перші продажі бетховенських обробок здійснювалися не на континенті, а на Британських островах з метою популяризації британського фольклору на власній території [198].

Готфрід Крістоф Гертель (власник видавничої фірми «Breitkopf und Härtel» з 1800 року) та Л. ван Бетховен мали дружні стосунки та активне листування, яке відбувалося у 1801–1822 роках (нами з'ясована кількість листів між ними: 1801–1811 – 51 лист, 1812–1816 – 10 листів, та у 1822 – один лист. Той факт, що Г. Гертель у співавторстві із письменником І. Рохліцем, був засновником найвідомішого у західній Європі журналу «Загальна музична газета» (з німецької «Allgemeine Musikalische Zeitung»), який публікувався фірмою «Breitkopf und Härtel», впливав на обопільну зацікавленість композитора та видавця у листуванні та дружніх взаєминах. До речі, редактором цієї газети був Адольф Бернхард Маркс, автор статей про обробки Л. ван Бетховена саме у цій газеті [198; 199].

⁵³ [https://en.wikipedia.org/wiki/25_Scottish_Songs_\(Beethoven\)](https://en.wikipedia.org/wiki/25_Scottish_Songs_(Beethoven)).

Розмови двох діячів, переважно, стосувалися справ публікації творів композитора, обговорення тих жанрів, які хотів отримати Г. Гертель та з'ясування усіляких непередбачуваних труднощів, як, наприклад, підробка іншими видавничими фірмами видань деяких творів композитора «Breitkopf und Härtel». Іноді переписка стосувалась більш життєвих речей, як то вибір нового фортепіано для композитора за рекомендацією Г. Гертеля або надсилання останнім улюбеної Л. ван Бетховеном літератури – збірки віршів Й. В. фон Гете та Ф. Шиллера. Окрім цього, в одному із коментарів (№ 5) до листа від кінця вересня – початку жовтня 1803 року, ми дізнаємося що Г. Гертель (як, до речі, і багато інших видавців) бажав отримати певну монополію на публікацію найбільш значних та масштабних творів Л. ван Бетховена. Однак, бажаючи залишити право вибору та свободи за собою, композитор не погодився на цю пропозицію [197, с. 213].

Тож, прагнучи постійно розширювати коло видавців, потенційно зацікавлених у купівлі та публікації його творів, композитор мав співпрацю з видавцями: Відня – *Зігмунд Антон Штейнер* (1773–1838), *Карло Артарія* (1747–1808), *Антоніо Діабеллі* (1781–1858), Бонна – *Ніколаус Зімрок* (1751–1832), Берліна, Парижа – *Моріс Шлезінгер* (1798–1871), Лейпцига – *Карл Фрідріх Петерс* (1779–1827), *Генріх Альберт Пробст* (1791–1846), Майнца – видавнича фірма «*Сини Шотта*» [197; 198; 199; 200].

Переходячи, власне до огляду змісту збірок бетховенських обробок, почнемо з їх бібліографічного опису. У 1862–1868 роках вже відомою нам лейпцизькою фірмою були видані 29 томів із 25 серій всіх авторських творів, у тому числі, і обробок, на титульних листах яких, як правило, було позначено: «Твори Бетховена. Повне, критичне, ретельно виправлене, схвалене видання» або «Бетховенські твори. Повний критичний перегляд з правом на видання, з дозволу видавця оригіналу. Цей результат критичної ревізії цього видання є власністю видавця»⁵⁴ (Beethovens Werke. Vollständige,

⁵⁴ Це наш переклад титульних сторінок нотних збірок.

kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger). На зворотних сторінках титульних листів німецькою мовою розміщено повний список виданих творів Бетховена, відповідно до серійних та порядкових номерів видань. У *Додатку Б* до дисертації цей перелік надано українською мовою в повному обсязі.

Починаючи з 19-ї серії видання «Брейткопфа та Гертеля» йде «Вокальна музика». До неї увійшли спочатку твори *великої форми* – церковна музика (серія № 19), драматичні опуси (серія № 20), кантати (серія № 21). Останні три серії містять вокальні твори з оркестром (№ 22); з фортепіано (№ 23); пісні з фортепіано, скрипкою та віолончеллю (№ 24). Отже упорядкування та зміст серій ґрунтується, в першу чергу, в залежності від виконавського складу, а потім за жанром.

Отже, під 24-тим номером серії розміщено такі обробки народних пісень (повна анотація див. у *Додатку Б*):

№ 257 (номер збірки у виданні Брейткопфа та Гертеля) – 25 шотландських пісень, ор. 108;

№ 258 – 12 ірландських пісень;

№ 259 – англійські, шотландські, ірландські та італійські пісні (по суті це збірник «12 пісень різних народів»);

№ 260 – 12 шотландських пісень;

№ 261 – 25 ірландських пісень;

№ 262 – 20 ірландських пісень;

№ 263 – 26 уельських пісень.

Це майже повний перелік бетховенських збірок обробок (не вистачає ще **WoO 158 I, II, III**).

Вважаємо за необхідне навести номери цих збірок за аббревіатурою WoO Кінського-Хальма, а також зміст, рік створення та рік першого видання:

WoO 152 – 25 ірландських пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1810–1813, перше видання: березень 1814;

WoO 153 – 20 ірландських пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1810–1813, перше видання: березень 1814;

WoO 154 – 12 ірландських пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1810–1813, перше видання: березень 1814;

WoO 155 – 26 уельських пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1810–1813, (в двотомнику Л. Кирилліної значиться не 26 а 25 уельських пісень, що є помилковим), перше видання: травень 1817;

WoO 156 – 12 шотландських пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1817–1818, перше видання: частково 1822–1825;

WoO 157 – 12 пісень різних народів для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1814–1815, видання: 1816 (№ 2, 6, 8, 11), 1822 (№ 3), 1824 (№ 5), 1860 (№ 1–12);

WoO 158 (I) – 23 пісні різних народів для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1816–1817, перше видання вийшло під редакцією Георга Шюнеманна у 1941 році та містить 23 пісні, замість 24 пісень, розміщених в автографі Л. ван Бетховеном. По незрозумілим причинам Г. Шюнеманн вилучив пісню № 8 («Венеційська гондолетта») та кардинально змінив порядок пісень; у російському виданні 1959 року з передмовою Н. Фішмана збірка «Пісні різних народів» відповідають оригінальному автографу;

WoO 158 (II) – 7 британських пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1820 (Л. Кірілліна називає замість британських – 2 австрійські пісні);

WoO 158 (III) – 6 різних пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена (Л. Кірілліна вказує одну шотландську пісню, замість 6-ти).

Загальна кількість цих творів складає – *143 обробки*. До перелічених збірок треба додати **ор. 108 – 25** шотландських пісень для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі в обробці Л. ван Бетховена, рік створення 1815–1816, та *11 різних пісень* серед яких 3 континентальні мелодії та 8 дублікатів обробок Британських пісень. В кінцевому результаті, ми отримуємо *179 обробок інтернаціонального фольклору*. Українські та російські музикознавці, під час звернення до цих творів композитора, спираються на WoO аббревіатуру та нумерацію, що були запропоновані в каталозі «Кінського-Хальма».

У сучасному науковому континуумі існує також інша каталогізація бетховенських обробок відповідно до їх біографічного та хронологічного року створення, яка належить Б. Куперу [310]. Одним із досягнень Б. Купера є встановлення не приблизної, а точної кількості творів цього жанру у Л. ван Бетховена, завдяки плідній роботі в таких бібліотеках, як Державна Берлінська бібліотека – відділ Культурною спадщини Пруссії та музичний відділ, Британська бібліотека в Лондоні, Бодліанська бібліотека в Оксфорді, бібліотеки в університетах Абердину та Манчестеру; в Архіві Бетховена в Бонні. Разом із цим, Б. Купер виказує свою вдячність тим сучасним музикознавцям, які співпрацювали з ним та допомагали йому в процесі написання монографії: Зігхард Бранденбург (Sieghard Brandenburg), Теодор Альбрехт (Theodore Albrecht), Морган Елдер (Morgan Elder), Кристофер Файлд (Christopher Field), Кірстен Маккю (Kirsteen McCue), Карен Муді (Karen Mudie), Алан Тайсон (Alan Tyson), Петра Вебер-Бокхольд (Petra Bewer-Bockholdt) [310].

Поглиблене аналітичне дослідження першоджерел – архівних рукописів та автографів Л. ван Бетховена, досконале вивчення листів не тільки композитора, а й видавця Дж. Томсона (листи видавця, нажаль, не знаходяться у відкритому доступі для нас), співпраця із сучасними бетховенознавцями – допомогли Б. Куперу зібрати та згрупувати обробки відповідно до строків їх відправлення Дж. Томсоном Л. ван Бетховену,

написання та зворотного відправлення вже готового твору композитором видавцю. Науковець розподіляє всі обробки по групах відповідно до років їх створення та отримання видавцем. Всього у Б. Купера вийшло *18 груп пісень з 1809 до 1820 року*. Тож, спираючись на дані науковця, наведемо групу, рік та загальну кількість обробок:

Група I (1809–10): 42 обробки; Група II (1810): 10; Група III (1811–12): 9; Група IV (1812–13): 9; Група V (1812–13): 22; Група VI (1814–15): 16; Група VII (1815): 3; Група VIII (1816): 7; Група IX (1816): 18; Група X (1816–17): 7; Група XI (1816–17): 4; Група XII (1817): 12; Група XIII (1818): 3; Група XIV (1818): 8; Група XV (1819): 1; Група XVI (1819): 4; Група XVII (1820): 3; Група XVIII (1820): 2.

У Додатку E до дисертації буде наданий переклад з англійських глав та розділів, які стосуються «Композиційної хронології» цих творів.

Перейдемо до огляду деяких збірок, концентруючись на їх образному змісті, принципах укладання, друкарській долі.

Із листів Л. ван Бетховена ми дізнаємося, що обробки на народні наспіви з Британських островів (англійські, шотландські, ірландські, уельські) укладав Дж. Томсон, намагаючись слідувати рекомендаціям композитора дотримуватися принципу контрасту за різними музичними характеристиками, уникати монотонності або одноманітності схожих між собою мелодій, тональностей та ладів, темпів (*це свідчить про наявність у збірках окремих ознак циклізації*). Л. ван Бетховен про це пише так: «Прошу звернути Вашу увагу на необхідність уникати монотонності, тобто розміщувати серйозні та сумні пісні упереміж з веселими, чергувати позначення ладів та розмірів, за двома мажорними – одна мінорна <...> рівним чином і метрів» [199, с. 219]. Виконати ці рекомендації видавцю вдавалось не завжди з приводу декількох причин: Дж. Томсону була притаманна неуважність, тому він міг не звернути увагу на те, що помістив поспіль дві мінорні пісні, єдині за своїм ладовим нахилом у збірці **WoO 156** (№№ 8–9). Окрім цього, тільки чверть із загальної кількості пісень має

мінорний лад, а переважна частина обробок – мажорна, тож не дивно, що Дж. Томсону для уникнення ладової монотонності могло просто не вистачати мінорних пісень. Зауважимо, у наведеному прикладі еквівалентом відсутності ладового контрасту може бути метр, де в першій із пісень це 6/8, а в другій – С (4/4). Тож, повністю або частково, певний ефект контрастності між піснями в збірках був досягнутий.

Таким чином, майже всі бетховенські збірки обробок від **WoO 152**-го до **158**-го (II та III, окрім I) не є прикладами авторського упорядкування, на відміну від ор. 108 та збірки із **24-х «Пісень різних народів» (WoO 158 I)**.

Почнемо з останньої, яка мала не просту видавничу долю, адже єдинбуржець Дж. Томсон спочатку був замовником такої континентальної збірки обробок та надав право Л. ван Бетховену самостійно обирати фольклорні джерела до неї. Але придбавши право видавничої власності на «Пісні різних народів» у 1818 році, згодом відмовився від нього, спираючись на комерційні розрахунки (мешканці тогочасної Великої Британії цікавилися обробками власного, вітчизняного пісенно-танцювального фольклору), а в 1823 році Дж. Томсон передав це право лондонській фірмі «Пайна і Гопкінса», яка так само не скористалася можливістю опублікувати ноти. Після смерті композитора збірник став надбанням антикварів, і така ситуація тягнулася протягом цілого століття. У 1926 році в одного із віденських антикварів (Ф. Гекка) збірка була знайдена представником видавничої фірми «Брейткопфа і Гертеля». У 1941 році, рівно через 125 років після того, як Л. ван Бетховен послав в Единбург першу серію (1816 рік), обробки 24-х інтернаціональних пісень з'явилися на світ під редакцією німецького музикознавця Герга Шюнеманна [255].

У 1959 році російським дослідником Н. Фішманом було опубліковане московське видання цих обробок із розгорнутою передмовою, в якому був збережений порядок пісень, утворений Л. ван Бетховеном [254]. За цих підстав автор дослідження для аналізу звертається саме до цього видання.

Свою публікацію Г. Шюнеманн назвав «Бетховен. Нова книга народної пісні для голосу та фортепіано у супроводі скрипки і віолончелі» («Beethoven Neues Volksliedheft Für eine Singstimme und Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncell»). Відкриває збірку авторська передмова, в якій науковець окреслює чинники, що могли вплинути на загальне сприйняття композитором народної пісні та її місця у музичному мистецтві. Зокрема, Г. Шюнеманн зауважує, що важливу роль відіграв Й. Гердер та його антологія «Голоси народів у піснях», яку композитор вивчав та добре знав, а деякі вірші звідти навіть виписував. Німецький музикознавець знаходить між Й. Гердером та Л. ван Бетховеном багато спільного, зазначаючи, що вони розуміли та відчували народну пісню ідентично: «Він був переконаний разом з Гердером, що “пісню потрібно чути, а не бачити; вона належить вуху душі, яка не вважає, вимірює і зважує тільки окремі плити, але прислухається до спадкоємності і плаває в ній”»⁵⁵ [327].

Зауважимо, що це, справді, близька Л. ван Бетховену ідея наче інтуїтивного, слухового сприйняття фольклорних наспівів, де втілюється бачення «звукового образу» першоджерела через композиторську душу та вухо (в буквальному та переносному сенсах), демонструється сприйняття народної пісні, як єдиної та невід’ємної частини власного авторського «Я» самого майстра.

Далі Шюнеманн пише: «І він також жив ідеєю всеосяжної музичної колекції народних пісень, яка повинна була вийти далеко за межі батьківщини»⁵⁶ [376]. Тож не дивно, що композитор легко прийняв ділову пропозицію шотландського видавця, ніби чекаючи слушної нагоди спробувати себе в жанрі обробки. Окрім цього, науковець акцентує увагу на самостійному зацікавленні Л. ван Бетховена пошуком фольклорних джерел,

⁵⁵ «Er war mit Herder überzeugt, dass ein “Lied muss gehört werden, nicht gesehen; gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Szlben allein zählt und misst und wäget, sondern auf Fortklang horcht und in ihm fortschwimmt”» [327].

⁵⁶ «Und ebenso lebte in ihm der Gedanke einer umfassenden musikalischen Volksliedsammlung, die weit über die Grenzen des Vaterlandes hinausführen sollte» [376].

який він здійснював, переважно, із журналу «Загальна музична газета» (нім. «Allgemeine Musikalische Zeitung»).

Г. Шюнеманн не заглиблюється в подробиці співпраці видавця та композитора, натомість надає загальні факти про роки їх діяльності – 1810–1823 роки, в чому дослідник трохи помиляється, адже це нескладно перевірити, звернувшись до листування композитора із Дж. Томсоном, де перший лист датується 1803-м роком, а останній – 1820-м. В цьому ж контексті науковець стисло окреслює і ті групи пісень, які відбирав та надсилав Дж. Томсон композитору, і пісні, зібрані Л. ван Бетховеном самотійно.

Цікаво й те, що Г. Шюнеманн увійшов у музичну історію не тільки як автор першого видання 23-х обробок пісень різних народів Л. ван Бетховена, а й як автор оновленого її змісту. Справа в тому, що науковець без видимих на те підстав докорінно змінив авторську композиційну послідовність обробок та виключив одну з них із збірки – це венеційська «Гондолетта» під номером 8 (в оригінальній композиторській версії). У своїй передмові до видання музикознавець не вказав жодної на то причини, але, за нашим переконанням, це було зроблено тому, що пісня № 8 вже була опублікована у збірці WoO 157 під останнім 12-м номером (ця збірка теж складається із пісень різного етнічного походження, хоча переважна їх кількість – це фольклорні джерела з різних місць Британських островів). Зауважимо також, що це одна серед причин, які утворювали певну плутанину, як стосовно визначення точної кількості бетховенських обробок, так і пісень у збірці WoO 158 I, адже авторський варіант включає 24 обробки (разом з № 8), а видання Г. Шюнеманна – 23. Окрім цього, видавець хибно позначив національне походження деяких пісень: португальську № 9 у Бетховена – як іспанську, тірольську № 15 – як німецьку № 5.

Через зміну порядку пісень Г. Шюнеманном руйнуються *авторські принципи циклізації, які побудовані на поєднанні пісень за принципом контрасту та спорідненості*. Прикладом може стати будь-яка з 8-ми збірок

Л. ван Бетховена. Серед них із точки зору *циклічних якостей* показовими виступають «Пісні різних народів». *По-перше*, ця збірка є авторським (бетховенським) варіантом упорядкування пісень у певну послідовність, *по-друге*, мелодії до цієї континентальної збірки композитор знаходив самостійно.

В аспекті «композитор і фольклор», що був нами порушений у зв'язку із жанром обробки у першому розділі дослідження, збірку можна розглядати з точки зору виявів у ній взаємодії стилів – національного, індивідуально-композиторського, інтернаціонального, професійної та народної творчості [131]. Головним засобом діалогу між професійною та фольклорною традиціями стає *композиторська інтерпретація як метод переосмислення (переінтонування) першоджерела*, прояв авторського мислення композитора, що втілюється на всіх рівнях опрацювання пісні-моделі – від окремих її елементів до цілісної форми і драматургічної концепції всієї збірки (окреслений композиторський метод притаманний всім обробкам Л. ван Бетховена).

Певна логіка спостерігається у komponуванні «континентальної збірки». Так, за етнічною ознакою композитор чергує пісні різних народів, слідуючи принципам контрасту та єдності (спорідненості). Тож знаходимо різні за характером поєднання *мініцикли* (критерієм їх зв'язку виступає національний стиль). Цей мініцикл в циклі умовно можна розподілити на: **моноцикл** – такий, що містить пісні однієї нації, які природно споріднені за інтонаційним змістом (ладомелодичним, ладогармонічним, образно-жанровим, вони чергуються одна з іншою або розосереджені у збірці (№№ 1–3, 5–6, 8 та 14, 15–16 та 24, 17–18); **бінарний цикл**, котрий за наведеними вище критеріями відрізняється від першого типу циклізації, хоча теж представлений піснями однієї нації, але за жанровими та образними характеристиками ці пісні яскраво контрастують одна з іншою, *утворюючи «єдність протилежностей»*, що наділяє ці мікроцикли ознаками концертності, умовної змагальності (№№ 4 та 22; 5 та 7, 6–7; 9–10, 11–12).

Отже ми спостерігаємо прояви декількох шарів циклізації за різними ознаками.

Така «мініциклізація» на рівні усієї збірки не перевищує більше, аніж три етнічно однорідні пісні, що сліднують поспіль (що не виключає бінарної логіки поєднання пісень між собою). Подібні принципи діють і в іншій збірці – **WoO 157, 12** пісень різних народів, до яких також приєднуються деякі інші. Про це докладніше йдеться далі.

Найбільшою кількістю представлена тірольська пісня – це п'ять обробок під №№ 4, 15, 16, 22, 24, а їх розподілення по всьому збірнику має принцип своєрідного «рефрену». Пісні №№ 15–16 ідуть підряд і об'єднані спільними ознаками – це тип мелодики, близький до пісень пастухів у жанрі йодль, фактура фортепіанного і струнного супроводу, тридольний метр, тональна основа F-dur і загальний зміст та характер музики (деякі з тірольських пісень надано у *Додатку Д*). Пісня № 24 також примикає за переліченими характеристиками до обробок №№ 15–16. Пісні № 4 і № 22 дещо випадають зі смислового контексту попередніх «тірольців»: перша – мелодійна, з неспішним темпом, тридольним метром. Особливість цієї пісні полягає у посиленні тріольних розспівів у вокальній та інструментальній партіях, що відсилає до жанру йодля, як особливої манери співу, яку використовують пастухи в горах для перегукувань. Друга пісня – більш жвава за метроритмікою, двудольна, мелодична лінія пісні стрибкоподібна, але збалансована наявністю вузьких, поступових рухів. Серед усіх тірольських пісень мелодичні особливості цієї пісні найменш корелюють з іншими «тірольцями».

Дві венеційські пісні – № 8 і № 14 розподілені у збірці, скоріш, за принципами поєднання, аніж контрасту. Обидві – у тридольному розмірі (шість і три восьмих, відповідно) та рухливому темпі (*Allegretto, Allegretto scherzando*), втілюють ліричний любовний зміст. Жанрова генеза цих пісень дещо різна: № 8 – це гондолетта, № 14 – канцонетта, але відтінки любовної лірики майже одні і ті ж самі – поєднання пристрасті із стриманістю. Такий

їх драматургічний образ проявляється в поєднанні діатонічної мелодичної лінії з раптовими хроматизмами, які доповнюють пісні відтінком примхливості. Пісня № 8 продовжує романський етнос (нагадаємо, що їй передують три іспанські пісні), і, відповідно, споріднений тип мелодики та інтонування. У свою чергу, № 14 передує швейцарська пісня (дуєт) пасторального колориту.

Мініциклізація спостерігається і у поєднанні пісень *різної етнічної приналежності*. Поодинокі зразки різних етнічних національностей – пісні № 13 (швейцарська), № 19 (українська), № 20 (датська), № 21 (шведська), № 23 (угорська) Л. ван Бетховен в загальному контенті поєднує діалогічно, вони можуть утворювати спорідненість або закономірний контраст, іноді навіть діаметральний. Так, ліричній українській пісні передує танцювальна польська, а наступною слідує лицарська датська пісня з хором, за останньою йде шведська колискова, а пасторальну угорську пісню обрамляють дві тірольські – усі три жанрово споріднені. Таке різноманіття свідчить як про широкий діапазон національних спектрів окремої збірки та авторського стилю композитора, так і про їх інтернаціональний контент. Таким чином, *композиція збірки має мікрорівень* – контраст та поєднання між окремими піснями, та *макрорівень*, що відповідає за композицію цілого.

Прикладом бінарного циклу можуть бути дві німецькі пісні, які за розташуванням являють собою «архітектонічну вісь» збірки, її центр, середину, «серце» (№ № 11–12, див.: *Додаток Д*). Їх пасторальний характер, підкреслена простота контрастує двом попереднім португальським пісням (№ № 9–10), які концентрують в собі ознаки аріозо із стрімким імпульсивним характером вокальної партії, рухливим темпом – № 9, та чуттєвим характером виконання (*Andante con sentimento*), що нагадує оперний дуєт «кохання» – № 10.

Розглянемо, як Л. ван Бетховен втілює в обробках німецьких пісень виявлені нами принципи бінарного мініциклу. Серед прийомів об'єднання знаходимо: тридольний розмір, обидві пісні починаються з затакту, близька

ладотональна основа – E-dur і Es-dur, зміст тексту становить любовну лірику, у двох піснях наявні риси серенади.

Поряд з явними ознаками об'єднання, композитор використовує і «приховані». Так, в першій пісні («Прокинься, голубка») розмір три восьмих, Л. ван Бетховен використовує шістнадцяті та тридцять другі тривалості, але «уповільнює» загальний рух темповим показником – *Andantino*. У наступній пісні («Для мене») розмір три чверті, використовуються тільки восьмі тривалості, проте темп – *Allegretto*. Таким чином, це об'єднання відбувається на рівні ритмо-темпових особливостей обробок.

На рівні фактури і гармонії також знаходимо прийоми, які об'єднують пісні за принципом зіставлення та контрасту. У пісні № 11 фактура гомофонно-гармонічна, гармонія досить проста і будується на тоніко-домінантових функціях. Зовсім інакше в пісні № 12, де ритмічний рух здійснюється, переважно, чвертями (в партії фортепіано), та на кожну чверть змінюється гармонічна функція.

Тональності пісень E-dur і Es-dur відповідають за інтонаційне та ладотональне споріднення, загальним тоном яких є звук «Е», котрий породжує схожість інтонацій, близькість звуковисотних строїв та ладового нахилу. Так, наприклад, обидва початкових заспіви в піснях закінчуються досить близькими інтонаціями – *fis-fis-g-a-fis-g* (№ 11) та *as-as-g-as-b-g* (№ 12). Цікаво, що такі інтонаційні лексеми в пісні № 11 будуть звучати і в наступній німецької пісні, а субмотиви пісні № 12 знайдуть своє місце в першій німецької пісні. Наявність інтонаційних, ладотональних, темпових арок свідчить про сюжетність та ознаки циклізації в збірці, як такої, що має цілісність завдяки поєднанню в ній прийомів і принципів контрасту та поєднання.

Жанрове різноманіття народних пісень збагачує зміст збірки та у взаємодії із композиторським стилем Л. ван Бетховена призводить до появи нових художніх результатів. Аналізуючи жанровий профіль музичних зразків, автор дослідження враховує комплекс вокально-інструментальних

засад обробок (тобто пісенний наспів і супровід, що підкреслює первісні жанрові ознаки народних пісень). У збірці більшість номерів мають ознаки жанру пісні (назва пісні, зміст, мелодія, гармонія, ритм, фактура), інші – ті номери, у яких поєднуються жанрові ознаки пісні і танцю (умовно – танцювальна пісня або пісенний танець). Проте, фактично кожний номер насичений синтетичною жанровістю, тому такий розподіл номерів збірки є умовним (поняття «жанровості» системно розглядає Л. Шаповалова [284]). До першої групи відносяться такі номери: російська протяжна лірична (№ 2), іспанська пісня (№ 7), венеційська пісня (№ 8) містить незвичні для бетховенської творчості жанрові ознаки баркароли – пісні венеційських гондольєрів, яка у помірному темпі, тридольному розмірі, фактурою нагадує плескіт води, тобто має звукозображальні риси (гондолетта – пісня на воді в гондолі), португальська (№ 9) йде із жанровим визначенням *canção* – з іспанської «пісня» (мелодика насичена різними мелізмами – трелями, форшлагами, а також хроматизована), а наступна (№ 10) нагадує португальський жанр *фаду* – обидві пісні поєднує художня експресія, німецька (№ 12) за жанровими рисами тяжіє до пісенності. Швейцарська пісня-дует (№ 13) – це пасторальна жанровість, із простою діатонічною мелодією квадратної будови, друга у збірнику венеційська пісня (№ 14) – це венеційська *canzonetta* – пісня, тірольська (№ 16) – базується на стрибкоподібній, але пісенній мелодії, у назві української (№ 19) позначено «*Air cosaque*» – «Козацька арія», датська (№ 20) – пасторальна пісня, шведська (№ 21) – за визначенням у назві колискова, тірольська жвава гумористична пісня (№ 22).

Широкий діапазон національно-жанрових спектрів збірки відбивається на багатстві пісне-танців, що утворюють розгалужену систему зразків другої групи обробок. Дві російські пісні – хороводного жартівливого настрою (№№ 1, 3), тірольська пісня (№ 4) – це плавна світла лірична пісенність у поєднанні з тридольним розміром, вальсовою фактурою «бас два акорди» в лівій руці партії фортепіано, іспанські пісні – риси аріозо поєднуються з

жанровим визначенням у назві номерів – «болеро» (№№ 5–6). Німецька пісня (№ 11) за жанровими ознаками представляє німецький лендлер (жвавий, але не швидкий темп *Andantino*, тридольний розмір, ліва рука партії фортепіано утворює ритмічну формулу з акцентами на третю і першу долі. У фортепіанному акомпанементі до тірольських пісень №№ 15, 16, 24 знаходимо фактуру «бас два акорди», яка поєднується із стрибкоподібною та дуже «гнучкою» мелодією з жанровими параметрами тірольського йодля. В обох польських піснях (№№ 17–18) ми знаходимо жанрову генезу польських танців – у першому випадку це краков'як, у другому – оберек (різновид мазурки). Останнім прикладом синтетичного поєднання пісенності з танцем є угорська пісня № 23, яка у швидкому темпі (*Allegro*) і дводольному ритмі.

Натомість, у збірці 24-х «Пісень різних народів» знаходимо цікавий зразок обробки із жанрово-стильовим поглинанням першоджерела. Наприклад, потрапивши до Л. ван Бетховена, українська пісня «Їхав козак за Дунай» отримала жанрову та стильову трансформацію від козацької пісні-маршу до ліричної пісні-жалоби у вигляді вокально-інструментальної мініатюри – а отже наповнилася новим жанрово-драматургічним змістом (див.: *Додаток Д*). Але композитор відчув аутентичну маршовість пісні, що підтверджують остинатні фігури супроводу – безперервний рух восьмими у вокальній, фортепіанній партії, що викликає у слухача відчуття руху, кроку та й з ними безкінечної дороги, по якій йде козак з конем.

В цілому, можна говорити про *збагачення бетховенського тематизму за рахунок проникнення до нього різноманітних національних пісенних і танцювальних жанрів*.

Випереджаючи наступні підрозділи дисертації, коротко позначимо деякі висновки відносно комплексу музично-виразових засобів, поза яких розмова про принципи укладання / циклізації збірок буде неповною.

Різнопланова пісенність, а також пісенність у поєднанні з танцювальністю вирізняють різне авторське ставлення до змісту національної мелодії та доданої до неї гармонії, вокальної партії та партії

гармонічного супроводу, їх художнього «балансу», ролі гармонії та ритму, з одного боку, або мелодичного тематизму та його поліфонічного збагачення – з іншого. Усі ці якості унаочнює фактура. Вона має індивідуальний характер у кожній з пісень, різних пісенних жанрах та жанрових різновидах танців. Тож композитор у названій збірці демонструє, так би мовити, різні техніки, прийоми обробки інтернаціонального фольклору, посилюючи ті чи інші його змістовно-семантичні та жанрові характеристики.

Творчий діалог композитора з фольклорною традицією відбувається й на інших рівнях бетховенського музичного тексту. Не тільки в «Піснях різних народів» (WoO 158), але у всіх інших збірках обробок, до народної пісні Л. ван Бетховен додає *інструментальний супровід* – фортепіано, скрипка, віолончель (фортепіанне тріо). Опорна функція серед тріо-голосів належить клавішному інструменту, який є постійним учасником протягом усієї пісні, а також створених композитором інструментальних (у тому числі, додаткових) підрозділів: вступної та заключної ритурнелів, заспівів і приспівів пісенної форми, зв'язувальних структур. Крім того, фортепіано концентрує комплекс функцій: гармонічний супровід (гармонічні голоси), мелодичний тематизм, розробка тематичного комплексу, різноманітні типи фактури (багатоголосся), жанротворчі та формотворчі закономірності, виконавська концепція (динаміка, агогіка, артикуляція, фразування). Струнні, маючи всі ті ж функції, що і клавішний інструмент, демонструють віртуозність ансамблевого та оркестрового типів мислення Бетховена. Більш детальному дослідженню тріо-супроводу до обробок народних пісень відведений окремий підрозділ дисертації.

Серед комплексу музично-виразових засад важливе місце в обробках належить *тонально-гармонічному фактору*. Показовими для бетховенського методу обробки фольклору стає коло тональностей, до якого звертається класик. Це найбільш зручні для виконання звуковисотні строї, які, частіше, не перевищують 1–3 знаки при ключі. Пропонуємо наступну схему з

позначенням пісні, її тональності, а також номерів тих пісень (додано знак +), що увійшли до другого видання збірки WoO 158 (див.: *Додаток Г*).

Коментуючи цю схему, зазначимо, що в першу серію (1816) збірки потрапила тільки одна мінорна тональність – g-moll, а найчастіше використаними є – C-dur, G-dur, F-dur. Друга серія (№ 19–№ 24, 1817–1818) поповнилася ще однією мінорною тональністю – a-moll. Окрім цього, збільшується загальна кількість часто використаних тональностей – у другій серії додаються по дві пісні у тональностях G-dur та F-dur. Такі самі закономірності спостерігаємо у кожній збірці бетховенських обробок.

Але питання щодо тональностей пісень містить декілька моментів: по-перше, немає конкретних відомостей стосовно усіх джерел, з яких композитор міг взяти мелодії народних пісень; по-друге, відсутність таких першоджерел перешкоджає можливості твердити, що оригінальна тональність народної пісні співпадає з тональністю обробки композитора; по-третє, відомо, що у Л. ван Бетховена була своя певна «ієрархія» тональностей та закріплені за ними семантичні образи (останнє твердження більш детально висвітлюється у статті Л. Кірілліної [118] та в коментарях цього ж автора до листа Бетховена № 424 (коментар 6, [198, с. 146]).

Окрім цього, у творчості Л. ван Бетховена певне значення має семантика тональностей: відомо, що композитор безмежно любив природу, захоплювався її красою, гармонією, універсальністю і бездоганними «формами». Тож, спостерігаючи такі її якості, композитор намагався втілити деякі свої світоглядні уявлення у композиційних принципах своїх творів. Можна припустити, що це, певним чином, вплинуло на використання композитором в обробках «природних» тональностей з невеликою кількістю знаків. Щодо інших ладогармонічних закономірностей у піснях зазначимо такі: у більшості обробок переважає діатоніка, також використовується альтераційна, модуляційна хроматика, відхилення у тональності хроматичної системи мажору-мінору (проте, не в далекі строї), натуральний, гармонічний, мелодичний різновиди мажору та мінору. До названих характеристик додамо,

що деякі англійські, ірландські, польські, російські, одна яacobінська, шотландські пісні містять природну модальність, ладову змінність, якими збагачується, відповідно, гармонічний супровід обробок Л. ван Бетховена. Звукоряд мелодики цих пісень менше за октаву (неоктавні лади, наспівна мелодика). Інші пісні, зокрема, венеційські, іспанські, португальські народні пісні, навпаки, є більш розвинутими у ладомелодичному та ладогармонічному планах, наближаються до аріозо та арій, містять хроматизм, різні ладові нахили. Отже, зазначені тези свідчать про спорідненість ладогармонічних засад бетховенської обробки із музичними стильовими якостями народних пісень різного етнічного походження, а значить, авторський стиль композитора набуває нових «інтернаціональних» стильових ознак, майстер «чує» та добре відчуває кожну етнічну ладову «інтонацію».

Як відомо, первісна фольклорна мелодія, знаходячись у природному середовищі свого виникнення, має певні *виконавські традиції*, що виявляється у типах інтонування, артикуляції, динаміці, звуковидобуванні тощо. Усі перелічені фактори віденський класик *підпорядковує своєму стилю*: до багатьох обробок він додає **динамічні відтінки** (*pianissimo, piano, forte, fortissimo, crescendo, diminuendo, sforzando*), **темпові вказівки** (*Moderato, Andantino, Andante, Allegretto, Allegro, Vivace*), **характер виконання** (*amoroso, scherzando*), **артикуляцію** (ліги до вокальної партії, *legato, pizzicato, marcato* у партіях відповідних інструментів).

Друга та остання в доробку композитора збірка обробок народних пісень – **WoO 157**, що включає фольклорні джерела різного етнічного походження – 6 народностей (нагадаємо, що збірка **WoO 158** включала 12 різних етносів). Найбільше тут *ірландських пісень* – №№ 2, 6, 7, 8, 11, *порівну англійських та шотландських* – №№ 1, 5, 6 3, 9, та *одиначні зразки* – *сицилійська* № 4, *яacobінська* № 10, *венеційська* № 12. Сюди увійшли мелодії, які Л. ван Бетховен збирав самостійно – сицилійська, яacobінська та венеційська, всі інші наспіви Британських островів були зібрані

єдинбурзьким видавцем. Не дивлячись на невелику кількість пісень, **WoO 157** вміщує найбільшу кількість *модальних мелодій* – це пісні №№ 1, 3, 5, 7, 9, 10. Окремий розгляд гармонізації цих та інших наспівів буде представлений в наступному підрозділі дослідження.

Розглянемо різні аспекти бетховенської обробки першоджерел. Зазначимо, що серед 8 композиторських збірок, лише 1 видана з перекладом вербальних текстів російською мовою – йдеться про «24 пісні різних народів» (**WoO 158**), інші 7 автором дисертації вивчені на мові оригінальних видань. Тому надалі дослідницьку увагу буде приділено, у тому числі, вербальному змісту пісень.

Дванадцять пісень охоплюють 6 тональностей (якщо рахувати модуляції в однойменний мажор, які знаходяться в заключних інструментальних тріо-ритурнелях, то 8): **B** (№№ 1, 10, 11), **c C** (№ 5), **d D** (№ 3), **e** (№ 9), **F** (№№ 2, 4, 6), **G** (№№ 8, 12). Як бачимо, у збірці є модуляції в однойменний мажор, а ладові звукоряди самих пісенних мелодій обмежені амбітусом великої сексти. Невелика кількість знаків при ключі була дуже характерною для всієї творчості Л. ван Бетховена, адже майстер добре відчував образну семантику тональності та в його розумінні, тональності з великою кількістю знаків при ключі не зовсім відповідали критерію природності.

Зміст збірки має спрямованість на історичні події, але є також ліричні пісні. Коротко прокоментуємо кожну: **№ 1** – це добре відома англійська, скоріше патріотичного характеру «Боже, збережи короля» (solo та coro (хор)), автор мелодії невідомий, натомість вербальний текст був створений англійським поетом, драматургом та піснярем Генрі Кері (1687–1743). Якщо в цій пісні прославляли Короля та бажали йому тільки успіхів, то в ірландській **№ 3** «Чарльз, мій дорогий» (S I, II та B) більше передусе захоплення відомим представником будинку Стюартів та якобінським претендентом на англійський і шотландський престолі – Карлом Едвардом Стюартом (ще відомий як Красунчик принц Чарлі або Молодий Претендент).

За вербальним змістом та ідейним посилом близькими є обидві ірландські пісні № 2 «Солдат» (голос) та № 6 «Здоров'ям відважний» (Voce I, II), але з тією різницею, що перша оспівує солдатів піхоти, а друга – морських. Ці пісні «розповідають» про мужність та хоробрість військових, долю солдата, що загинув («хто згадає їх імена, хто буде оплакувати та пам'ятати їх тяжку долю»), возвеличується образ воїна, як людини честі та відваги. Загальний характер № 6, хоча й відповідає ремарці – «Alla Marcia» – «у дусі маршу», але елементи маршу (дводольність, пунктирний ритм) тут дещо пом'якшені.

Після історичної та військової тематики слідує пісня релігійного плану, присвячена Діві Марії. Цю пісню можна розглядати як молитву, а молитва, як звернення до Абсолютного, завжди посідає дуже важливе місце в житті будь-якої людини. Молитва світла, прославляюча «O sanctissima!» (№ 4 «О, Найсвятіша», тембровий склад терцету – Soprani, Basso) представлена латинською мовою, перша публікація мелодії пісні відбулася в Лондоні у 1792 році (тоді її часто називали сицилійським гімном моряків).

Пісні №№ 5, 7, 8, 9, 11, 12 пов'язані з образом людини та її життєвими переживаннями. Англійська № 5 оповідає про старого мельника, який всього досяг самотійно, проробивши на водяному млині все своє життя, він ні про кого не піклується та про нього не потрібно піклуватися, з гідністю заявляє «Мельник Ді»⁵⁷ (це – терцет для S, T, B). Вербальний зміст відображений у назві пісні, всю фактуру тріо-супроводу до пісні пронизує формула – низхідний тетрахорд від першого до п'ятого ступеня в мелодичному мінорі, який імітує рух швидкого струмка та безперервний рух води. Це традиційна північно-західна народна пісня, яка спочатку була частиною п'єси «Кохання в селі» Ісаака Бікерстаффе 1762 року (Isaac Bickerstaffe 1733–1812, ірландський драматург та лібретист).

⁵⁷ Події відбуваються в місті Честер, що стоїть на ріці «Ді», де у старі часи розташовувалися водяні млини.

Страждання від зради та жорстокості «дами серця» знаходять своє втілення в ірландській пісні № 7, що очевидно навіть з назви – «Оскільки всі ваші обітниці це фальшиві служниці»⁵⁸ (S, T, B). Тягар на серці головного героя контрастує мажорній тональності та мелодії пісні, яка, хоча і має відтінки ламенту, але більше відсилає до світлого ліризму та відчуття спокою. Стурбованість та переживання в шотландській № 9 «Голосіння горянина» (Voce I) відповідає мінорний лад та його ладово-змінна, модальна основа – балансування між різними тонікальними опорами (Л. ван Бетховен намагається синтезувати засади змінної діатоніки, плагальні та автентичні звороти, що призводить до певної свіжості гармоній).

Цим номерам контрастує пасторальна та безтурботна пісня №8 – «Поруч з Шенноном» (Voce). Луги, верби, прекрасний спів солов'я та ласкаве сонце – ось головні герої цього номеру.

До воєнно-історичних подій повертає № 10 – «Сер Джоні Коуп» (Voce) – це яacobінська пісня (яacobінці – учасники французького політичного клубу епохи Великої французької революції)⁵⁹. Армія сера Джоні Коупа була переможена шотландськими військами. В тексті ці події висвітлюються з долею іронії, коли рано вранці уві сні самого Коупа зненацька оточили ворожі війська та йому нічого не залишалося, як здатися. Пісня просякнута переможним духом – маршовий дводольний розмір, вказівка до характеру виконання «Marcia. Allegretto spiritoso e semplice» – «Марш. Натхненно та просто», у тріо-ансамблі – уривчасте staccato та динаміка sforzando.

Останні дві пісні ірландська №11 про «Блукаючого міністреля» (Solo та сого) – про тяжку долю народного співця, який веде кочовий спосіб життя,

⁵⁸ Ірландська пісня № 7 «Робін Адаїр» (для сопрано, тенора та баса) за змістом контрастує попередній. Тут головний герой – Роберт (Робін) Адаїр (1714–1790), родом із Дубліна, був полковником-хірургом та чоловіком відомої ірландської леді Керолайн Кеппел (lady Caroline Keppel, 1734–1769), яка є авторкою вербального тексту пісні. Імовірно, що автором мелодії був Чарльз Кофі – ірландський драматург, оперний лібретист та аранжувальник музики (1745 р. народження, дата смерті невідома). Щоб підкреслити чуттєвість образу, Л. ван Бетховен додає ремарку *Andante amoroso* – спокійно з любов'ю.

⁵⁹ 16 квітня 1746 року відбулася «Битва при Каллодене», під час якої Друге повстання яacobінців під головуванням Чарльза Едварда Сьюарта, з одного боку, та представників британських військ під командуванням герцога Камберлендського, з іншого, зіткнулись в околицях Каллоден неподалік від міста Інвернесс (поселення в північній Шотландії).

шукаючи собі слухачів та заробітку. Венеційська «Гондолетта» (Voce) №12 – пісня любовного змісту про пару закоханих, які насолоджуються подорожжю на гондолі по венеційським каналам. Нагадаємо, що остання пісня розміщена у збірці **WoO 158** під № 8.

Проаналізувавши *вербальний зміст збірки*, робимо такі **висновки**:

По-перше, з огляду на те, що народні наспіви були зібрані із різних зібрань та колекцій пісенно-танцювального фольклору, в них відсутня єдина драматургічна лінія; *по-друге*, на вербальний зміст впливає і те, що більша частина народних мелодій була з Британських островів та оновлені вербальні тексти створювалися певним визначеним колом поетів та письменників, то і художні, змістовні та драматургічні образи «кочували» у різних інтерпретаціях від збірки до збірки. Саме тому, проаналізувавши ірландські, шотландські та англійські пісні, знаходимо коло тем, які в різних варіантах представлені майже у всіх обробках народних пісень із Великої Британії. *По-третє*, з огляду на це, всі збірки обробок Л. ван Бетховена об'єднані певним колом тем та подібністю змістів, що частково обумовлює тематично-образну схожість всіх збірок обробок між собою. Намагаючись уникнути окресленої Л. ван Бетховеном монотонності, Дж. Томсон склав послідовність пісень, прагнучи їх контрасту. Тому у більшості випадків пісні з близьким змістом не йдуть одна за одною, а чергуються з протилежними по змісту. В щойно проаналізованій збірці – це *воєнно-історичні пісні* №№ 1, 2, 3, 6, 10, *про людину та її життєві переживання: ліричні, побутові, пасторальні* №№ 5, 7, 8, 9, 11, 12, *молитовна пісня* № 4 відмежовує перші три історично-військові, відкриваючи, так би мовити, «антропологічну» лінію з епізодом на природі та пасторалі (№ 8). Тож, певні ознаки циклізації за принципом контрасту та спорідненості («дихотомія очевидне / латентне в музичній драматургії», за Ю. Ніколаєвською [185, с. 3]), що об'єднують всі дванадцять пісень різного етнічного походження, все ж таки наявні та досить помітні.

Підкріпимо наші висновки аналітичними розвідками стосовно інших збірок – **WoO 153** та **WoO 156**.

Від обробок фольклору різного етнічного походження перейдемо до огляду *одно-національних* збірок, в яких важливим видається дослідження *принципів поєднання авторського стилю та національного та стильові «варіації»* цього процесу. Важливим також буде відстеження принципів циклізації, змісту пісень, його відображення у жанрово-стильових, композиційних та драматургічних складових творів.

Історія збірки двадцяти ірландських пісень **WoO 153** починається з 25 вересня 1809 року, коли Дж. Томсон запропонував композитору створити обробки 17-ти ірландських та 26-ти уельських народних пісень з додаванням до них ритурнелів та акомпанементу (знаходимо в листі № 231, див. ком. 1) [198, с. 391]. Пообіцявши через вісім діб виконати роботу, насправді, Л. ван Бетховен лише у середині липня 1810 року відіслав пакет обробок до Единбургу, який так і не дійшов до видавця. Через погане курсування пошти між Віднем та Британськими островами, переписка, а з нею і усі матеріали, не завжди вчасно доходили до обох сторін, а іноді й зовсім були втрачені. Майже через рік композитор відсилає копію цих обробок, узагальнюючи уельські та ірландські пісні під назвою «шотландські» (див. лист № 268 та коментарі до нього 1, 4) [197, с. 432]. Але вже з листа від 15 вересня 1814 року ми дізнаємося, що перші два томи збірок ірландських народних пісень з ритурнелями та акомпанементом вийшли в світ у 1814 та 1816 роках, відповідно (лист № 516, див.: ком. 3) [198, с. 233].

Розглянемо деякі особливості збірки. В ході самостійного перекладу та аналізу вербальних англомовних текстів, ми дійшли висновку, що до неї увійшли пісні різного змісту, настрою, що вказує на *відсутність єдиної сюжетної лінії*. Така її особливість пояснюється тим, що, по-перше, під час відбору народних мелодій шотландський колекціонер спирався на свій музичний смак та обирав «кожну шотландську арію та пісню, що достойна виконання» [382]; по-друге, це утворювало *альбомний принцип укладання*, який був близьким Дж. Томсону як упоряднику.

Наведемо назви пісень, їх переклади (зроблені автором дисертації), основну тональність кожного номеру збірки:

№ 1, дуєт «Коли останні промені Єви в сутінках догорають» («When Eve's last rays in twilight die»), Es-dur;

№ 2, «Ніяке багатство з його мізерної лавки» («No riches from his scanty store»), D-dur;

№ 3, «Британські світлі драгуни або рівнина Бадахоса» («The British light dragoons or the plain of Badajos»), D-dur;

№ 4, «Оскільки старі повідомляють нам, що молодість зів'яне» («Since greybeards inform us that youth will decay»), g-moll;

№ 5, дуєт «Мені снилося, що я лежав там, де росли квіти» («I dream'd I lay where flowr's»), c-moll;

№ 6, «Сумним і невдалим був сезон» («Sad and luckless was the season»), Es-dur;

№ 7, «О, заспокой мене, моя ліра» («O soothe me, my lyre»), g-moll;

№ 8, «Прощавайте, радість і веселощі» («Farewell mirth and hilarity»), F-dur;

№ 9, «Цілуй! Розлуці, що чекає нас, не розділити злитих вуст» («The kiss, dear Maid, thy lip has left»), Es-dur;

№ 10, дуєт «О, ти нещасний солдат» («Oh Thou hapless soldier»), F-dur;

№ 11, «Коли далеко від дому» («When far from the home»), c-moll;

№ 12, «Я буду славити святих ранньою піснею» («I'll praise the saints with early song»), g-moll;

№ 13, «Нарешті сонце» («'Tis sunshine at last»), G-dur;

№ 14, «Педді О'Рафферті» («Paddy O'Rafferty»), G-dur;

№ 15, «Даремно нічого не процвітає» («'Tis but in vain, for nothing thrives»), F-dur;

№ 16, «Чи можу я, але моє кохання до Патрика» («O, might I but my Patrick love»), Es-dur;

№ 17, «Прийди, дорога, люба» («Come, Darby dear»), A-dur;

№ 18, «Більше не буду, моя Мері, тужити за розкішшю» («No more, my Mary, I sigh for splendour»), Es-dur;

№ 19, «Джуді – прекрасне незрівнянне створіння» («Judy, lovely, matchless creature»), B-dur;

№ 20, «Твій корабель повинен плисти, дорогий Генрі» (Thy ship must sail, my Henry dear»), d-moll.

У збірці переважають наспівні мелодії – ліричні пісні про кохання з відтінками смутку: **№№ 1 і 5** (дуети), **2, 6, 7, 15, 16**; є жартівлива пісня про воєнні історичні події **№ 3**; застільна весела пісня **№ 8** з хором у приспіві; зміст іронічного характеру про розбіжності поглядів та нерозуміння між молоддю та людьми похилого віку знаходимо у **№ 4**; пісня про раненого та покинутого солдата **№ 10** (дует). Є в збірці пісня з елементами молитовної дівочої подяки за те, що її коханий після закінчення війни повернувся додому та сім'ї – **№ 12**. У **№ 14** знаходимо мелодію відомого ірландського народного танцю джиги, яка існує у багатьох варіантах під назвою «Paddy O'Rafferty». Пісні **№№ 17, 18** та **19** розповідають про освідчення в коханні та щасливі стосунки хлопця та дівчини. Заклучна пісня у збірці дещо філософського, узагальнюючого характеру про «божественну силу мистецтва, яка може заспокоїти серце, коли сумно».

Розглянемо композиційно-драматургічні характеристики збірки. Альбомний принцип її укладання помічаємо у наявності декількох тематичних ліній – пісні про щасливе, або, навпаки, нерозділене кохання, життєві ситуації та труднощі, є й жартівливі, дещо легковажні. Такий принцип укладання відбився й на тональному плані: двадцять пісень охоплюють дев'ять тональностей: с, D, d, Es, F, G, g, A, B. Оскільки тональність є показником висотного розташування ладу чи строю, то вони, безперечно, пов'язані з тембровими характеристиками пісенних мелодій.

Позначення тембрів вокальних голосів – явище не часте для усіх збірок обробок композитора, причому, в одній збірці знаходяться номери з такими різноманітними визначеннями як «voce I–II», «S, T, B», «canto I–II», так і

пісні, де взагалі відсутні будь-які вказівки на тембр. Тож, очевидно, що пісні можуть виконуватися різними вокальними голосами, в залежності від теситурної зручності та, безумовно, змісту пісень, хоча це не завжди є принциповим. Адже сучасна практика виконання обробок Л. ван Бетховена доводить існування певної свободи, де навіть можна зустріти виконання чоловічим хором пісні-дуету № 5 (WoO 153) (виконує «Камерний хор Ванкувера» під керівництвом диригента і художнього керівника Джона Уошберна) [99]. Виконавський аспект обробок буде розглянутий нами у подальших дослідженнях. Коротко резюмуємо, що вокальні партії пісень з точки зору виконавських характеристик є достатньо простими, а тому зберігають природний зв'язок із народною, виконавської традицією.

Форма пісень відрізняється невибагливістю та простотою – переважає заспівно-приспівна (куплетна), в якій заспів проводиться в основній тональності, а приспів, переважно, у паралельному мінорі або мажорі. Зауважимо, що така форма притаманна більшості обробок майстра.

Певну *систематичність* помічаємо у *функціях тембрів тріо-ансамблю*. Кожна з обробок «обрамляється» вступними та заключними ритурнелями, облігатним інструментом виступає фортепіано, струнні отримують розвинену інтерпретацію, хоча бетховенська ремарка *ad libitum* тільки підкреслює універсальність укладання тріо-супроводу, тому майже будь-яка обробка може виконуватись не тільки з акомпанементом фортепіано, а й повним складом, на це вказує практика виконання обробок. Коротко зазначимо, що при виконанні творів без скрипки та віолончелі, тобто тільки з фортепіано, втрачається, та навіть, загублюється цілісний музичний образ та композиційно-драматургічна єдність. Наприклад, скрипка та віолончель є дуже активними учасниками в розробці тематичного матеріалу, побудованого на інтонаціях пісень. Так, у № 3 струнні виконують *ostinato* шістнадцятими, імітуючи «Британських світлич драгунів». У піснях ліричних між скрипкою та віолончеллю по фразах розподіляється функція дублювання вокальної партії, посилюючи роль основного тематизму,

пов'язаного із почуттями героїв пісень (№№ 4, 5, 6, 9, 11, 15, 16, 18, 19, 20). Отже, як бачимо, для багатьох обробок тріо-супровід є значним композиційно-драматургічним елементом, а дозвіл Бетховена на *ad libitum* у струнних, скоріш за все, пояснюється практично – це було прохання Дж. Томсона, ціллю якого є спрощення музичного тексту під час виконання обробок аматорами музики.

Інтерпретуючи інтонаційний зміст ірландських мелодій в інструментальному тріо, самі оригінальні мелодії композитор, переважно, не змінює, лише іноді добавляє ноти із затакту, у прохідних зворотах задля плавного руху мелодії, дуже рідко – пасажі. Створюючи ритурнелі до пісень, Л. ван Бетховен використовує мотиви та цілі фрази з вокальної партії. Оригінальність та неповторність мислення композитора тут полягає у тому, що тонко відчувши основний характер народної мелодії, німецький майстер в своїх ритурнелях та акомпанементах стилістично ніби «домальовує» образ-характер мелодії, демонструючи, якою може бути інтерпретація ірландських народних мелодій у межах класичних композиційних прийомів та принципів. Окрім цього, помічаємо деякі закономірності серед композиційних пропорцій вступних та заключних ритурнелів – якщо початкове тріо не дуже розгорнуте, скоріш за все, заключне буде більш розвиненим, з елементами варіаційного розвитку теми вокальної партії чи її мотивів (пісні №№ 12, 14, 15, 17, 20). Але може бути й навпаки, коли вступна розгорнута ритурнель наприкінці пісні переходить у тиху кульмінацію (№№ 2, 3, 5–8, 13, 16). У збірці існують й такі пісні, де обидві ритурнелі мають розгорнутий тематичний розвиток (№№ 4, 9, 11, 15, 19).

Завершити підрозділ хотілося б ще одним, але вже стислим розглядом змісту збірки, яка присвячена одній етнічній групі. Це – **WoO156, дванадцять шотландських пісень** – за драматургічним (та вербальним) змістом не обмежується двома або трьома тематичними напрямками, а набагато різноманітніша, аніж, наприклад, **WoO157** (інші аспекти розгляду музично-виразових засад будуть порушені у наступних підрозділах).

Перша – «Прапор Букклюха» (S, T, B) сповідає про футбольну команду та спортивний поєдинок, труднощі та спортивний азарт. **Друга** – «Дункан Грей» (S, T, B) кумедна та іронічна історія про женихання Дункана до Меггі з доброю веселою кінцівкою. **Третя** – «Вставай! Покинь свою альтанку» (S I, II, B) – про жіночі ритуали вранці «скоріше вставай, адже бджоли вже давно працюють, роби зачіску та вдача обов'язково прийде до тебе». Ще одна пісня присвячена образу жінки, яка оплакує та береже пам'ять про полеглих героїв в збірці – № 8 «Жінки світу» (S, T, B). **Четверта** – «Ви пастухи цієї славної долини» (S, T, B) – це світла, безтурботна пастораль, захоплення молодим парубком природою та приємною компанією із коханою дівчиною. Образи пасторалі та, водночас, філософських роздумів відображені в наступних піснях, зокрема, у **дев'ятій** – «Локнагар»⁶⁰ (S, T, B). Головний герой пісні приходить на цю гору, щоб згадати, як він тут ходив багато років потому, спогади навівають смуток за безнадійно минувшим часом, (виконавська вказівка *Andante affettuoso* – не поспішаючи, із серцем). Наступні пісні у збірці відображають різні людські почуття – від ревнощів у **п'ятій** «Припиніть свої жарти» до захоплення вродою дівчини у **сьомій** «Поллі Стюарт», від смутку за рідними місцями у **шостій** «Гаррі з високогір'я» – до возвеличення людських чеснот **восьмій** «Жіноча доброта» (S, T, B). Зауважимо, що з п'ятого по сьомий номери – вокальні тембри не вказані композитором. Є в збірці місце історичним подіям – **десята пісня** «Гленко»⁶¹ (S, T, B). Передостання **одинадцята** пісня переносить слухача від історії до святкового настрою – «Старі добрі часи» (S, T, B). Пісня виконується шотландцями одразу після приходу Нового року, вона користується популярністю серед всього англomовного населення⁶². Остання, **дванадцята** – «Дружина Квакерів» (S, T, B) за змістом дуже нагадує останню

⁶⁰ Локнагар або Беінн Чочан – це гора в Грампіанс Шотландії, розташована в п'яти милях до півдня річки Ді.

⁶¹ Гленко – це село в Шотландії. Пісня про історичну подію від 13 лютого 1692 року під назвою «Різанина в Гленко». Відомий епізод шотландської історії, масове вбивство членів гілки клану Макдональд із села Гленко за наказом секретаря у справах Шотландії Джона Далрімпла. Макдональди з Гленко були винищені «для науки» іншим горянським кланом, як приклад кари за нелояльність Оранській династії незабаром після Славної революції.

⁶² Вірші Роберта Бернса існують у перекладі Самуїла Маршака під назвою «Стара дружба».

пісню із збірки WoO153 – обидві про мореплавця, який змушений піти в плавання, залишивши свою сім'ю.

3.2. Ладогармонічні, фактурні засади в обробках

Зміст бетховенських гармонізацій неможливо відокремити від ролі фактури, інструментального тріо-супроводу в обробках. Адже вони тісно переплітаються. Наведені вище аналітичні нариси підтверджують цю тезу. І все ж таки, автор дисертації робить спробу не тільки виявити в них діалектику взаємодії, а й диференціювати деякі прийоми та принципи у сфері гармонії, фактури, інструментального акомпанементу пісень.

Особливості ладогармонії інтернаціональних фольклорних наспівів та її композиторської інтерпретації у збірках частково були нами проаналізовані у попередньому підрозділі дисертації, адже поза їх розглядом розмова про зміст і прийоми укладання / циклізації обробок у збірках був би неповним. Зараз розширимо деякі наші попередні аналітичні спостереження.

Серед всіх, із ким співпрацював Дж. Томсон, саме Л. ван Бетховена виокремлює його сміливість в обробці незвичного для класичного музичного мислення ладового змісту пісень. Композитор із дозволу видавця мав можливість за необхідністю корегувати наспів першоджерела або покращувати його. Л. ван Бетховен фактично не використовував цю можливість, натомість, він наче намагався подолати ладогармонічні складнощі народного наспіву, не змінюючи сам наспів. Це, насамперед, стосується пісень з елементами модальності, вузькоамбітусних, діатонічних за звукорядом. За інформацією в монографії В. Корганова, Л. ван Бетховен на партитурі обробки «Nora Creina» написав такий коментар: «Ось так сміливо треба братись за гармонізацію іноземного мотиву; адже вона сама проявиться із його конструкції» [132]. На жаль, далі науковець ніяк не підтверджує цю тезу, хоча вона дуже показова з точки зору загального підходу віденського класика до гармонізації фольклорного наспіву. Ці слова майстра

демонструють його відкритість до нового та незвичного, готовність зближуватися з «нестандартним» та в процесі інтерпретації шукати компромісні для «обох сторін» рішення. Десь це вдається композитору більше, десь менше.

Наші аналітичні розвідки щодо гармонізації обробок народних пісень можна умовно розподілити на три основні категорії: «*далеке, близьке, своє*». Такими словами Є. Назайкінський характеризує ступінь віддаленості будь-якого композитора в інтерпретації національної стилістики [182, с. 213]. Якщо застосувати ці категорії до фольклорних наспівів, які обробляв Л. ван Бетховен, можна стверджувати, що більшість з них була *близькою* та *своєю*, а меншість – *далекою* та не зовсім зрозумілою. Поміж тим, якщо брати за незрозуміле ладову модальність, то і її Бетховен розуміє та добре відображає (іноді навіть підкреслено) в гармонізації, фактурі, інструментовці (акомпанементі). Але в авторських творах майстер рідко звертався до модальних модусів, це свідчить про те, що він не звик до них.

Особливості гармонізації народних наспівів залежать від їх інтонаційного змісту. Показовою видається збірка з 24-х «Пісень різних народів» **WoO 158**, що містить найбільшу кількість мелодій різного національного походження (всього 12). Переважна кількість мелодій спирається на автентичний, плагальний та повний гармонічний звороти, містить також перервані звороти, прохідні відхилення. В гармонізації до пісень майже не зустрічається тризвук та септакорд сьомого ступеня, в той час, як в інших збірках обробок з'являється сьомий натуральний тризвук, сьомий зменшений увідний септакорд. Тож Л. ван Бетховен прагнув підкреслити індивідуальність пісень спорідненого мелодичного типу.

Почнемо з простих за музичним змістом і структурою наспівів, що підтверджує їх усне народне походження. Прикладами є три російські пісні – № 1, № 2, № 3, німецька № 11, швейцарська № 13, польська № 18, українська № 19, датська № 20, шведська № 21, угорська № 23. Мелодії цих пісень мають, *по-перше*, явно виражену поспівну структуру (іноді модального типу),

оспівують ладові опори, складаються з повторних елементів, мають ознаки речитативності (відгалуження архаїзованого *принципу остинатності*, термін С. Скрєбкова [223]), *по-друге*, мелодичне розгортання у вигляді секвентного розвитку (пісні №№ 2, 13, 19 , частково 20 і 23), варіаційного (пісні №№ 18, 21, 23). У швейцарській пісні «Раз в лісі» (дуєт, F-dur) вокальна мелодія розвивається у межах опорних ступенів пентахорду, хоча діапазон послівки октавний. Схожі мелодичні особливості зустрічаємо в датській пісні «Лицар в сідло скочив з зорею» (з хором, F-dur). Тут діапазон звужується до сексти. Просту мелодику, підкреслену народність пісень Л. ван Бетховен намагається кожного разу інтерпретувати індивідуально, не порушуючи стилістичних властивостей першоджерела. Прийоми і принципи композиторської обробки цих пісень показові з точки зору різноманітних типів гармонізацій, фактурної роботи, індивідуалізованих у кожному окремому зразку, *синтезу національно-характеристичних властивостей фольклору з універсальними властивостями класичної музичної мови*, наприклад, *народних і професійних багатоголосних традицій, інструментальних та інших*. Так, у швейцарській пісні композитор в тріо відмовляється від повнозвучної гармонічної фактури, віддаючи перевагу *гетерофонним вторам і руху по звуках золотого ходу валторн*, в польській (№ 18) – фортепіано доручена бурдонна квінта, на яку накладається функціональна гармонія, в датській (№ 20) – простота мотиву підкреслюється інструментуванням – партії скрипки доручені ритмо-гармонічні фігурації, що варіюють інтонації мотиву, мають звукозображальні елементи (імітують галоп коня, на якому їде лицар). Супровід пісень з простими наспівами також відрізняється простотою.

У збірці є зразки, в яких відчувається яскравий вплив класичного тонально-гармонічного мислення композитора. Йдеться про ті пісні, що за жанром наближуються до міського романсу та навіть оперної арії. Серед прикладів три іспанські пісні – № 5 іспанська («Болеро»), № 6 іспанська («Болеро», дуєт), № 7 іспанська («Іспанська пісенька»), № 8 венеційська («Гондолетта»), № 10, португальська («Дуєт»), № 14 венеційська

(«Венеційська канцонетта»). Відзначимо, що такі пісні знаходять втілення в декількох народностях, представлених у бетховенських збірках – іспанській, італійській, португальській. Назви тут наведені задля конкретизації жанрового змісту.

Яскраво виражені ознаки оперної арії, втілені в тематизмі, знаходяться в двох іспанських піснях № 5 і № 6. Перша з них – у діапазоні ундецими, друга – октави. В обох піснях спостерігаються стрибки на широкі інтервали, дрібна вокальна техніка – гамоподібні пасажі, що вимагають віртуозного виконання, у № 6 до цього додаються хроматичні ходи, переважно, в першому голосі (дана композиція оформлена композитором у вигляді дуету). Третя іспанська пісня № 7 так само не позбавлена вище перерахованих мелодичних якостей, переважно поступовий, плавний мелодичний рух супроводжується тремолованням. Мелодичні особливості всіх трьох іспанських пісень віддзеркаленні у тріо-супроводі до них, де композитор використовує такі самі, але інструментальні фіоритури на кшталт оперно-вокальному стилю – це різні види фігурацій (мелодичні, гармонічні, ритмічні, мішані); протягом музичного розвитку типи фактури іноді неодноразово змінюються (№ 5), або залишаються стабільними – № 6, № 7.

Інші пісні – це № 8, № 10, № 14 – дещо поступаються у складності виконання двом іспанським (№ 5, № 6). Так, венеційська № 8 «Гондолетта» відрізняється плавністю руху, лише в поодиноких випадках переривчастими стрибками із подальшим їх заповненням. Зауважимо, що цей жанр є незвичним для бетховенської творчості, але композитор влучно інтерпретує пісні венеційських гондольєрів – помірний темп, тридольний розмір, в інструментальній фактурі партії струнних імітується плескіт води (дрібними тривалостями). Ще одна венеційська «Канцонетта» (*canzonetta* – пісня) – № 14. Л. ван Бетховен трактує дві венеційські пісні в контексті скерцозності (в партії струнних *staccato*, *pizzicato*, які вносять елемент звукозображальності, імітації гри на лютні, мандоліні, гітарі). Вокальні партії

дублюються не тільки у фортепіано, а й у струнних, які варіюють пісенну тему.

Португальська пісня «Лише зустрів» (дует, № 10) продовжує лінію жанру романсу, який тут виражається в серенаді. Композитор посилює «серенадність», дублюючи вокальні партії кантиленними струнними інструментами. В обробці цієї пісні немає інструментального вступу (є лише заключна ритурнель), і це, скоріше, виключення для бетховесських обробок, аніж правило.

Щодо типів мелодики в збірці **WoO 158** (схожі типи зустрічаємо в інших збірках) підсумуємо, що в інтерпретації обох типів народних пісень (простих наспівів та аріозних мелодій) Л. ван Бетховен керується різноманітними, неповторними прийомами та принципами обробки. Так, наприклад, в іспанських (№ 6, № 7) Л. ван Бетховен до аріозних мелодій з широкими інтервальними стрибками, гамоподібними пасажами, тремолоючим мелодичним рухом додає відповідну вишукану гармонію.

Серед найпростіших форм гармонізації композитор тут використовує *парні гармонічні функції* – тоніки та домінанти, акордову фактуру та різні її фігураційні рішення, контурні звуки фігурацій, частіше, підкреслюють гармонію – бас-акордові формули, арпеджіо з дублюванням або без дублювання вокальної мелодії, ритмо-гармонічні фігурації (№ № 4 тірольська, 13 швейцарська, 21 шведська, 22 тірольська); *три основні тонально-гармонічні функції* – окрім тоніки та домінанти присутня субдомінанта (група акордів II, IV, VI ступенів), перерваний зворот (№ 5 іспанська, № 8 венеційська, № 9 португальська), № 11 (німецька), № 17 (польська), № 20 (датська), № 23 (угорська), № 24 (тірольська).

Мелодії іспанських пісень №№ 6 та 7 (обидві в тональності C-dur) вирізняються насиченістю альтерацій – це підвищений другий та четвертий ступені (альтерована субдомінанта, подвійна домінанта), пісні мають прохідні відхилення до паралельного мінору – a-moll, на який в оригінальній мелодії вказує звук gis. В цілому, гармонічна пульсація (частота змін

гармоній) у піснях різна, як правило, вона досить помірна. Іноді композитор використовує засоби однойменного мажору-мінору.

У тірольських піснях – №№ 4, 15, 16, 24 (окрім № 22) – мелодії перевищують діапазон октави – №№ 4, 15 дуодецима, № 16 ундецима, № 24 квартдецима. Цей діапазон представлений не поспівочним рухом мелодії, а, переважно, стрибками мелодії (які імітують струнні інструменти) вгору та вниз на різні інтервали (від кварта до децими). Вони обумовлені національним та територіальним походженням цих народних наспівів. Тіроль, як відомо, історична область в Східних Альпах, яка поділяється на три різних області, які нині входять до складу земель Австрії, Баварії, Швейцарії та Італії. Звідси, одною із характерних особливостей музичної культури визначеної території є змішання різних народних традицій. Найбільш популярним є *спів йодль* (йодлер, йодлінг, йодельн) – тірольський спів альпійських пастухів, який, на думку фахівців, веде свій початок від звучання альпійського рогу, здатного видавати тільки звуки натурального звукоряду. Підкреслено прості гармонії до цих пісень наче продовжують ідею використання натуральних строїв (звукорядів).

Найбільшим «випробуванням» для Л. ван Бетховена була гармонізація модальних за основою російських народних пісень. В їх тріаді – №№ 1–3, які відкривають збірку (нагадаємо, що така послідовність пісень представлена в рукопису Л. ван Бетховена, а не виданні Г. Шюнеманна), композитор відібрав наспіви з мелодичним діапазоном октави (№ 1 «У ліску комариків багато вродило»), нони (№ 2 «Ах, річечка, річечка»), септими (№ 3 «Як пішли наші подружки»), з використанням змінних ладів народної музики – міксолідійського та іонійського (№ 1), іонійського, еолійського і гармонічного мінору (№ 2), іонійського (№ 3). Таким чином, Л. ван Бетховен звертається до зразків пісенних наспівів у натуральних ладах, із властивою їм змінністю, або до прикладів поєднання натуральних ладів і гармонічного, в якому, однак, порушується логіка натуральних тонових тяжінь, характерна для класичної системи гармонічного мажору і мінору.

Навіть при наявності діапазону октави і нони, в мелодіях відчутне фразування саме в малому діапазоні як транспонування первісної формульної поспівки на іншу висоту (трихордової, тетрахордової, пентахордової – №№ 1, 2, трихордової, тетрахордової, гексахордової – № 3). Мова, таким чином, йде про мелодії в натуральних неоктавних ладах, з порушенням логіки класичних інтонаційно-гармонійних тяжінь на користь національно-характерних із визначальною роллю ладогармонічного модусу горизонталі (а не вертикалі). Поспівна природа вокальної партії вказує на дію в ній *модальних принципів*, характер мелодичної лінії визначає зміст гармонії. Так, в партії фортепіано, в інструментальному вступі до пісні, композитор чергує тонічну і домінантову гармонії. У тріо-супроводі поспівну структуру вокальних партій, що відповідає їх вокальній природі та походженню, Л. ван Бетховен замінює на мотивний тип розвитку тематизму, властивий його симфонічним (і, в цілому, інструментальним) творам, виокремлюючи з пісенної мелодії найбільш характерні в мелодичному і ритмічному відношенні звороти та розподіляє цей матеріал між різними інструментами тріо-супроводу.

Дискусійною залишається бетховенська гармонізація російської пісні № 1 «У ліску комариків багато народилося». Н. Біамонте вважає, що ця пісня гармонізована взагалі не в тій тональності – у композитора це C-dur, в той час, як більш підходящим був би G-dur [301]. Мелодія російської пісні є модальною – головна її якість це подвійна тоніка при ладовій змінності G – C, але жодна з тонік не має свого домінування: перша без сьомого високого ступеня *fis*, друга тоніка нестійка за рахунок спрямування самого наспіву від центру до центру, тобто від C до G. Серед інструментів тріо-ансамблю Бетховен розгортає цікавий ладовий діалог: в п'ятому – сьомому тактах в партії скрипки вся мелодія складає форшлаг *fis* з розв'язанням у G, натомість в партіях віолончелі та правої руки фортепіано з'являється звук *f*. Таким своєрідним «поліладовим» прийомом композитор загострює тонікальність та демонструє свою обізнаність у сфері модальності. Партія віолончелі синтезує функцію мелодичного голосу та гармонічного баса, що підтверджує

першорядне значення гармонії для Л. ван Бетховена. Фактура цього номеру поєднує елементи гомофонно-гармонічного складу та поліфонічного з наявними ознаками народного багатоголосся (антифонні перегукування голосів, підголоски). Специфіку фактури обробки Л. ван Бетховена складає мінливість кількості голосів – від двох до чотирьох, проникнення в акордові послідовності мелодичного руху, що віддзеркалює властивості народної поліфонії та принципів стилізації фольклорного багатоголосся (ця риса є характерною і для інших руських пісень). Композитор поєднує також гетерофонні втори, підголоскову поліфонію з імітаційною та навіть елементами контрастної поліфонії, тобто синтезує народні та професійні багатоголосні традиції. Відмова від повнозвучної гармонічної фактури на користь прозорості, легкості звучання (виконання та сприйняття) є типовими засадами усіх інших бетховенських обробок.

Наявність модальних елементів у гармонізаціях Л. Бетховена помічаємо і в наступній російській пісні № 2 «Ах, річечка, річечка». Кожне з речень побудоване на тетрахордових та пентахордових поспівках, але на відміну від попередньої пісні, в цій наявна єдина тонічний опора – g. Тож, у цьому випадку трактування тональності g-moll Бетховеном є класичною і однозначною. Певну особливість складає використання Л. ван Бетховеном у фортепіанній партії остинатної басо-мелодичної фігури, в якій повторюється домінантовий п'ятий ступінь на кшталт народного бурдону (звукозображальний елемент). Простоту мелодичного розвитку «компенсує» активний гармонічний розвиток, використання секвенцій (див.: *Додаток Д*).

В останній пісні з російської тріади – № 3 «Как пішли наши подружки» – знов наявний модальний елемент. Гармонізація викладена у вигляді репетицій, включає імітовані награти гармоніки – секундове співставлення (тремолювання) I та VII ступенів, що створює яскравий національний колорит звучання, ефекти скороморошичьх награвань, поряд з якими застосовуються також класичні гармонії. Причому, нетрадиційні для класичної гармонії послідовності часто виникають у кадансовій зоні, що наче

розмиває стабільні для класиків гармонічні структури кадансової зони (див.: *Додаток Д*).

Подібне поєднання в гармонізаціях модальних принципів, класичних видів мажору та мінору, відхилень та модуляцій у межах класичної тональності тощо спостерігаємо і в інших збірках. Часто у межах однієї пісні відбуваються «переключення» гармоній від дії гомофонного принципу з пріоритетом гармонічної вертикалі на поліфонічний із домінуванням мелодичного розвитку, горизонталі. Тож, Л. ван Бетховену доводилося іноді «чинити опір» власному стилю.

Оскільки не уявляється можливим у межах однієї праці представити аналіз музики усіх без виключення бетховенських обробок, пропонуємо стислі абзац-тези щодо основних прийомів та принципів гармонізацій (які цілком залежать від інтонаційного змісту фольклорних мелодій) у деяких прикладах однонаціональних збірок, зокрема, **WoO 153** – двадцять ірландських пісень, **WoO 156** – дванадцять шотландських пісень. (Нагадаємо, що підсумовані нижче теоретичні позиції, знайдені нами також і в інших подібних збірках – WoO 152, WoO 154 ірландські пісні, WoO 155, уельські пісні, WoO 156, op. 108, шотландські пісні).

Окреслені опуси народних мелодій демонструють переважну кількість діатонічних, доцентрових наспівів, які є зручними для їх класичної ладогармонічної обробки. Модальні лади теж присутні, але в меншій кількості: ірландські №№ 4, 7, 11, 17, 19, шотландські – №№ 6, 8, 9.

Серед ознак, притаманних *інтонаційній системі ірландських народних пісень та їх обробок, зроблених Л. ван Бетховеном*, знаходимо діатонічну ладову основу, акценти на першому, третьому, п'ятому ступенях ладового звукоряду, наявність прохідних відхилень до паралельного мажору або мінору, субдомінанти та домінанти, але без відхилень у далекі тональності. Серед ладових нахилів в наспівах знаходимо іонійський, лідійський, міксолідійський, еолійський лади, гармонічний та мелодичний мінор. Діапазони мелодій тяжіють до розширення від октави до нони, децими та

дуодецими. До найбільш *вживаних мелодичних зворотів* належать переважний початок мелодій від п'ятого до першого ступеня вгору, тобто з інтервалу квати. В середині мелодії присутні стрибки на сексту, низхідний напрямок від першого до п'ятого ступенів, іноді наявні оспівування першого ступеню, діатонічні секвенції у вигляді двох, максимум трьох ланок. Знаходимо в цих піснях й пасажі дрібними нотами з «елементами техніки» – вони дещо прикрашають мелодії та наближають їх до професійних творів.

Збірка **WoO 156** – дванадцять шотландських пісень – за ладо-гармонічними якостями дуже схожа на попередню ірландську: в ній знаходимо переважну кількість пісень з опорою на діатоніку, із ладовою стійкістю та однією центральною тонікою. Серед дванадцяти шотландських лише одна пісня концентрує риси модальності, постійним зміненням тонічного устою та мобільними гармонічними функціями – це № 6.

Задля уникнення монотонності у вступній та заключній ритурнелях композитор прибігає до більшої гармонічної активності у розвитку тематизму, також звертається до найрізноманітніших фактурних типів викладу матеріалу. Іноді він дивує слухача затриманням появи тоніки в інструментальному вступі (№ 9), незвичними гармоніями, що не укладаються у класичний гармонічний «квадрат» (№ 6).

У цілому, деякі дослідники обережно, але ставлять в провину Л. ван Бетховену його занадто сміливі підходи в опрацюванні фольклорного наспіву, в обранні ладотонального та гармонічного профілю обробок, їх композиційно-драматургічному рішенні, віддаючи перевагу в доречності композиторських завдань в обробках Й. Гайдна. І саме комплексний аналіз доводить досліднику правомірність багатьох творчих експериментів віденського класика.

3.3. Тембровий розвиток в інструментальному тріо-супроводі

Інструментальний супровід обробок народних пісень Л. ван Бетховена у вигляді тріо (фортепіано, скрипка, віолончель) заслуговує на окрему дослідницьку увагу. Відомо, що задля виконавської зручності та на прохання видавця Дж. Томсона, композитор визначив партію струнних *ad libitum* та намагався не ускладнювати музичний текст введенням нових тем, фактурних шарів (складна та швидка ритміка, насичена дрібними пасажами фактура, арпеджіо, трелі, різного роду мелізматика тощо). Але всеосяжну роль доданих до фортепіано струнних (та партії флейти в тих обробках, де вона присутня) неможна недооцінювати під час аналізу, виконання та прослуховування творів.

Важливо підкреслити, що Л. ван Бетховен був в багатьох аспектах обмежений видавцем. Нагадаємо, які умови запроваджував Дж. Томсон та виконував Л. ван Бетховен⁶³: по-перше, більшу частину фольклорних джерел самостійно відбирав видавець, вербальних текстів композитор майже не отримував, натомість, видавець стисло описував загальний настрій та зміст або надсилав тільки назву пісні чи перші дві віршовані строки. По-друге, інструментальний виконавський склад також був визначений видавцем, адже в його виборі Дж. Томсон орієнтувався на тогочасні тенденції музики для домашнього музикування, де серед інструментів найзручнішими та розповсюдженими були скрипка, віолончель, гітара, флейта та фортепіано. По-третє, саме видавець оцінював кінцевий варіант та іноді прохав полегшити складні на його думку місця в партитурі. Тут Дж. Томсон, насамперед, орієнтувався на смаки та можливості своїх «клієнтів» – тих потенційних поціновувачів – городян середнього класу (бюргерів), які прагнули творів нескладних за виконавськими ознаками, але просякнутих

⁶³ Зауважимо, що перелічені умови, які мав виконувати композитор, дослідники вважали «обставинами, що перешкоджають» розглядати ці твори рівноцінними до авторських бетховенських творів. Але такі думки панували до середини минулого століття, від того часу майже кардинально змінилося відношення до обробок Л. ван Бетховена.

національним колоритом, професійно оброблених та текстологічно оновлених (в першу чергу, вербально, рідше змінам піддавався сам народний наспів). По-четверте, народна пісня обумовлювала відповідну її інтерпретацію. Але, насправді, композитор не сприймав це в негативному контексті, а, навпаки, із захопленням та великим інтересом підходив до процесу обробляння. В цьому ми можемо переконатися, ознайомившись із листуванням композитора із видавцем⁶⁴.

Інструментальний супровід до обробок міг би стати окремою сферою вивчення камерної музики композитора, адже в ньому Л. ван Бетховен керується тими ж принципами, що є характерними для його авторських інструментальних творів. Проте, тріо в обробках, незважаючи на високу художню виразовість, є невід'ємною, органічною частиною вокальних мелодій пісень, а тому складає певну стильову специфіку у порівнянні з іншими інструментальними тріо у спадку композитора.

Серед інших віденських майстрів, саме Л. ван Бетховен відомий як яскравий майстер оркестрового письма, що спирався, з одного боку, на класичні оркестрові принципи Й. Гайдна та В. А. Моцарта, а з іншого – створив власний самобутній оркестровий стиль, новаторські традиції тембрового поєднання інструментальних «голосів». Відомо, що інструментальний стиль Л. ван Бетховена перебував у постійних інтенсивних та екстенсивних змінах (якісних та кількісних, відповідно, детальніше про це йдеться у багатьох працях, серед їх авторів В. Каменський [102; 103; 104], Daniel Padua [354] та ін.). Ці питання можуть стати галуззю самостійного дослідження. Звернемося лише до тих із них, які безпосередньо пов'язані з темою пропонованої дисертації.

Л. ван Бетховен вважається творцем жанру фортепіанного тріо. Коротко згадуючи передумови його формування, зазначимо, що у часи

⁶⁴ У першому томі це листи № 83 (с. 212), № 136 (с. 278), № 268 (с. 432) [197]; у другому – № 424 (с. 143), № 516 (с. 233), № 551 (с. 276) [198]; у третьому – № 919 (с. 219) [199]. Епістолярний спадок видавця, розшифрований та перекладений німецькою Теодором Альбрехтом, знаходиться в архівах західноєвропейських бібліотек.

існування барочних камерних ансамблів із клавіром закладалися основи камерно-інструментальної музики – утворювалися ансамблі різного інструментального складу, ієрархія голосів між ними, що у XIX столітті призвело до появи великої кількості інструментальних складів із різних груп. Формування фортепіанного тріо бере свій початок ще з XVI століття, цей процес «... підсумовується в кінці XVII століття остаточним формуванням тріо-сонати, що стала предтечею, протожанром камерних ансамблів за участю фортепіано подальших музичних епох» [272, с. 6]. Вже на початку XVIII століття кристалізуються принципи «взаємодії голосів в середині ансамблевої тканини», які згодом стають традиційними – це наявність двох верхніх мелодичних голосів та одного нижнього, що відповідає за гармонічний фундамент [37, с. 5]. У цю ж добу з'являється важливе поняття – «облігато» (від італ. *obbligato* – «обов'язковий»), що «використовувалося при створенні музики для соло інструментів – іноді конкретно обраних, але нерідко довільних – з оркестровим або ансамблевим супроводом» [171]. Цікаво, що камерно-інструментальні ансамблі XVIII століття містили в собі різні облігатні партії, залежно від складу виконавців, котрий міг утворитися спонтанно, виходячи з присутніх виконавців (це обумовлено традиціями домашнього музикування). На початку XVIII століття солюючу скрипку могли супроводжувати будь-який клавішний інструмент з віолончеллю або фаготом, з другої половини століття скрипку або декілька струнних інструментів супроводжував клавір, а потім фортепіано. Це призвело до перерозподілення тематичного та ладогармонічного музичного матеріалу між інструментами ансамблю – фортепіано отримало свою виконавську самотійність, стало облігатним інструментом та виписувалось першим у переліку ансамблевого складу того чи іншого твору.

У творчості Л. ван Бетховена жанр фортепіанного тріо представлений переважно класичним інструментальним складом – фортепіано, скрипка, віолончель. Це опуси 1, 63, 70, 97, 121a, WoO 38, 39. Всі інші твори композитора у цьому жанрі демонструють творчі пошуки нових тембрових

поєднань. Це опуси 3, 9 (скрипка, альт, віолончель), 11 (фортепіано, кларнет, віолончель), 38 (фортепіано, кларнет або скрипка, віолончель), 87 (для двох гобоїв та англійського рожка), WoO 37 (фортепіано, флейта, фагот).

У *Додатку Г* роботи наведено таблицю (порядок) номерів опусів та, відповідно, роки створення Л. ван Бетховеном фортепіанних тріо.

Як бачимо, у жанрі тріо композитор працював в період свого творчого становлення та на початку зрілості. Але попри це, ми переконані, що після 1812 року композитор не припинив звертатися до цього жанру, впроваджуючи його художньо-виразові, композиційно-драматургічні та ансамблеві можливості в своїх авторських творах інших жанрів, таких, наприклад, як жанр обробки народних пісень, які він починає активно створювати ще з 1806 року. Тут обробка – це наче жанр «першого плану», а фортепіанне тріо – жанр «другого плану». Бетховенське тріо в обробках втрачає свою повноту концертного стилю, адже виконує роль супроводу до вокальних голосів, інструментальні партії, в цілому, мають середній рівень складності.

Між окремими опусами в жанрі тріо і тріо-супроводом обробок знаходимо єдність композиторського методу. В дисертації Л. Соколової, присвяченій жанру фортепіанного тріо в творчості віденських класиків, ми знаходимо опис ансамблевих та тематичних якостей, притаманних творам Л. ван Бетховена. «Особливо виділяється послідовне подолання триголося, внаслідок чого відбувається значний відхід від трактування партії клавішного інструмента як “партитури” усього тріо-ансамблю» [231, с. 9]; якщо б стало можливим «видання бетховенських творів (тут тріо. – А.Д.) у партитурах, який багатющий ґрунт створився би для вивчення музики художником, знавцем!» [169, с. 125]; серед *прийомів ансамблю* – «інтенсивність тематичної роботи, притаманна його майбутнім симфоніям», яка до речі почалася, як зауважує Л. Соколова, вже з першого опусу композитора; *композиційні прийоми* – «похідний контраст, що забезпечує послідовне просування образно-семантичних перетворень; тлумачення вихідного мотиву

як імпульсу до подальшого розгортання» [231, с. 8]. Ці якості бетховенських інструментальних творів зустрічаємо і в фортепіанному тріо до обробок.

У них яскраво виражена ансамблева збалансованість та рівноправ'я між всіма інструментами. Той факт, що Л. ван Бетховен був віртуозним піаністом та імпровізатором, вплинув на технічне та фактурне оформлення партії фортепіано. Не у всіх обробках, але у значній кількості спостерігаємо самотійність фортепіано, введення елементів концертності, віртуозності, фіксовані фактурні функції – це функціональний бас, дублювання мелодії народної пісні, інші гармонічні голоси, що беруть участь у розробці тематичного матеріалу, вони утворюють певну динаміку та образну експресію на рівні цілого. Як відомо, виконавські навички гри на скрипці у Л. ван Бетховена були набагато гірші, аніж на фортепіано. Але це не завадило композитору створювати у тріо (ор. 70, ор. 97 та інших) різноманітні за характером скрипкові партії. В обробках скрипка – це важливий голос-учасник, фактурний і тембровий компонент композиції. Теж ж саме стосується віолончелі, яка саме в творчості цього віденського класика «вийшла з тіні» інших інструментів, зайнявши важливу роль в оркестрі та ансамблях (згадаємо перше проведення теми IV частини *Allegro assai* Дев'ятої симфонії), «Бетховен був першим, хто написав сонати для віолончелі, заклавши, таким чином, основи цього жанру» (Н. Михєєва [171, с. 5]). Нагадаємо також, що за словами Жанни Дедусенко – харківської піаністки, кандидата мистецтвознавства: «У камерній сфері Бетховен, як відомо, став новатором. По-перше, зазнали змін самі музичні інструменти його епохи, по-друге, змінилося композиторське ставлення до змісту і структури циклічних творів, наприклад, вже у першому опусі бетховенського тріо замість концертної тричастинності, як у Моцарта, спостерігаємо чотири частини за аналогією сонатно-симфонічного циклу, власний голос отримує віолончель. Нагадаю, що Бетховен створив новий для свого часу жанр віолончельної (дуетної) сонати. Фортепіано в бетховенських ансамблях стає

мініоркестром, єднаючи верхню та нижню струнні групи, додаючи інші квазі оркестрові тембри»⁶⁵.

Діапазон тематичної «активності» фортепіано у збірках дуже широкий. В цьому плані показовою є збірка WoO 155, 26 уельських пісень в якій партія фортепіано, дійсно, становить мініоркестр. Це стосується буквально кожної з 26-ти пісень збірки і саме цим вона вирізняється серед інших. Різноманіття фактурних прийомів застосованих тут Л. ван Бетховеном, може скласти справжню антологію піаністичної техніки, а також типів фігурацій, фактурних форм – від репетицій, орнаментування до арпеджіо, пасажів, колористичних нашарувань, що вимагають від виконавця віртуозної гри, технічної майстерності, володіння концертним виконавським стилем. Це підкреслює прагнення композитора надати авторську інтерпретацію засобами інструментального опрацювання пісенних мелодій, збагатити їх новими художніми якостями, поєднати вокальну та інструментальну природу тематизму з перевагою варіаційного так наскрізного типів музичного розвитку (масштабність збірки – двадцять шість номерів – потребує на окремий розгляд і може стати темою самостійного дослідження).

Фактурні функції скрипки та віолончелі можуть дублювати ті ж самі фортепіанні або утворювати нові: в них можуть проводитись мотиви та фрази із мелодії народної пісні, відбуватися їх тематична розробка, вони складають контрапункт до основного тематизму або фонічні ефекти. Серед чотирьох (за класифікацією В. Холопової [265]) видів функціонального розвитку голосів, Л. ван Бетховен найбільш часто вдається до *«змінності функцій при стійкому складі голосів»*, «Фактура цього роду поширена в різні історичні періоди. У Бетховена вона пов'язана з опорою тематизму на мотив та високою розвиненістю мотивної техніки (як в першій частині Третьої симфонії)» [265, с. 69]. Бетховенська мотивна техніка в обробках спостерігається в опорі інструментів на елементи тематизму із народної пісні,

⁶⁵ З інтерв'ю М. Борисенко для Щоденника XXVII Міжнародного музичного фестивалю «Харківські Асамблеї» (інтернет-ресурс <http://num.kharkiv.ua/1671-den-vii> [30]).

що проводиться як у струнних, так і фортепіано. Під тиском видавця композитор максимально, наскільки це було можливо, полегшив рівень складності тріо-супроводу, не вводячи в музичний текст струнних інструментів нових акордових звуків гармонії та визначаючи ці партії *ad libitum*. Тому, з першого погляду, партитура обробок виглядає простою, а фактура ніби «розряджена». А насправді присутнім тут є ефект фактурної глибини (поняття Є. Назайкінського [182, с. 128]).

Думки деяких сучасних бетховенознавців відносно струнних партій тріо-супроводу обробок розійшлися. В один і той же рік (1994) вийшли дві монографії – «Бетховенські обробки фольклорних пісень» Б. Купера та «Бетховенські обробки британських пісень» німецької науковиці П. Вебер-Бокхольд (посилання знаходимо у Б. Купера, адже її праці немає у вільному доступі для українського читача). Автору цієї дисертації вдалося отримати від Б. Купера текст «ревію» та самостійно його перекласти [308]. П. Вебер-Бокхольд наполягає на обов'язковості струнних в обробках, без яких, на її думку, руйнується музична форма збірок. Б. Купер, натомість, говорить наступне: «Мистецтво складання опціональних (необов'язкових) частин, яке демонструє Бетховен, полягає в тому, щоб вони здавалися абсолютно неодмінними в момент їх прослуховування або візуального дослідження, але, водночас, створювали ансамбль, який здається абсолютно завершеним та цілісним у фактурному відношенні, в той час, коли ці партії пропускаються, так щоб, якщо хтось не чув їх раніше, ніколи не запідозрив би, що потрібно щось додати»⁶⁶ [308, с. 488]. Заявляючи в своїй монографії, що струнні виконують «скоріше декоративну, аніж функціональну роль»⁶⁷ [310, с. 196], автор обґрунтовує це тим, що ці партії нічого нового не додають до гармонії:

⁶⁶ «She even claims that omitting the strings would “completely destroy” the musical shape of the settings. This is surely going much too far. The art of composing optional parts, as Beethoven shows, is to make them seem absolutely essential when they are heard or seen, and yet make the ensemble seem absolutely complete and full in texture when they are omitted, so that, if one has not heard them before, one would never suspect that anything needed to be added» [308, с. 488].

⁶⁷ «<...> the role of strings (and flute where used) is decorative rather than functional» [310, с. 196].

«У гармонічну складову струнні не додають фактично нічого»⁶⁸ [310, с. 146]. Незважаючи на безумовний сенс сказаного британським вченим, додамо, що функція струнних не обмежена в обробках лише повнотою (чи неповнотою) звучання гармонії, хоча в багатьох піснях це саме і відбувається, адже струнні комплементарно доповнюють інтонаційно-гармонічний зміст партії фортепіано. Натомість, струнні суттєво збагачують образну семантику пісні, мелодичний тематизм обробок (мають велике значення як мелодичні «співочі» інструменти, що посилюють виразовість вокальної партії та, відповідно, мелодії народних пісень), гармонічний контекст, адже вносять нові гармонічні барви, включають альтеровані звуки – акордові та неакордові, що не може не впливати на гармонічний профіль твору, фактурну глибину. Тож, струнні грають тематичні, формотворчі, стилє-жанрові функції. Струнні також «відповідальні» за елементи звукової зображальності, посиленні образних, емоційних, картинних аспектів пісень. Тож, по-перше, ми не можемо стверджувати категорично про «катастрофічні» наслідки для композиції та драматургії у разі відсутності скрипки та віолончелі під час виконання; по-друге, з позиції «художньо-семантичної функції» (термін В. Медушевського [164, с. 4]) партії скрипки та віолончелі відповідають за ретрансляцію вербального та музичного сенсів, ідей. Зрозуміло, що кожна народна пісня «розповідає» свій «сюжет» (вербальний текст, «топос» музичної інтонації), але часто, не маючи перед собою поетичних віршів, Л. ван Бетховен у власній інтерпретації спирався на інтонацію як важливу «художньо-семантичну функцію». Композитор виокремлював (можна навіть сказати, що запозичував) характерну інтонацію / інтонації із мелодії народної пісні та створював на цій основі вступні та заключні ритурнелі, акомпанемент до пісні. Ці мелодико-семантичні «зерна» композитор із властивим йому методом варіаційності, мотивної розробковості «сплітає», розподіляє між всіма голосами тріо із урахуванням того, що партія

⁶⁸ «Harmonically the strings always add virtually nothing» [310, с. 146].

фортепіано оформлюється як облігатна – тобто виконує функцію гармонічної підтримки, дублювання вокальної партії. Але, композитору не вдається втриматись та залишити фортепіано в суто облігатному «тоні», тому він схиляється до розподілу тематичного матеріалу по всіх учасниках інструментального тріо.

Підсумовуючи результати аналітичних розвідок (підрозділи 3.1; 3.2.; 3.3.), у дисертації подальшого розвитку набувають питання класифікації пісенних обробок, в цілому, і бетховенських, зокрема. Результатом наших розвідок стали наступні позиції. *По-перше*, існує дисертаційне дослідження Е. Алімової [4], яка пропонує класифікацію обробок кримськотатарського фольклору. Ця класифікація є досить універсальною, оскільки може бути застосована по відношенню до будь-яких інших, у тому числі, бетховенських жанрових зразків. Дослідниця називає три таких типи: *обробки-гармонізації, обробки-стилізації, обробки-інтерпретації*. Першим, на думку автора, не притаманний національний елемент, другим, навпаки, властива музично-мовна конкретизація у плані відтворення національної лексики, треті характеризуються активним композиторським вторгненням до народнопісенного матеріалу у фортепіанному супроводі до одноголосного наспіву. Цей супровід будується на основі власних інтонаційних формул останнього. І хоча дослідниця не надає відповідні до класифікації критерії, очевидними серед них стають фактори стилю та характерної для нього музичної лексики.

По-друге, посилаючись на цей досвід, у цій дисертації автор обирає дещо інший підхід і критерії при збереженні двох із трьох найменувань, а саме, *обробка-гармонізація, обробка-стилізація, обробка-імпровізація*, адже механізми інтерпретації діють у кожному з цих типів.

Головним критерієм, на наш погляд, тут мають виступати жанрово-стильовий і похідний від нього гармонічно-стильовий фактори. Художнім результатом стають ті чи інші «домінантні», найбільш активні ознаки, натомість, їх специфіка полягає у можливості взаємодії та синтезу в межах

однієї обробки. Ці ознаки діють у доданих до пісенної мелодії інструментальних, а також вокально-ансамблевих або хорових партіях.

Тож, *по-третє*, сферу *обробок-гармонізацій* становлять жанрові зразки з наявними ознаками класичного гармонічного стилю, гомофонно-гармонічного викладу у супроводі з типовими фактурно-гармонічними формулами – бас-акорд, бас-фігурація – та відповідними до них композиційно-структурними, метроритмічними умовами гармонічної пульсації, в якій підкреслено класичну ладотональність і роль функціонального баса. До зразків цього типу належить переважна більшість обробок. Як приклад, наведемо: **WoO 158** № 11, № 12 (див.: *Додаток Д*). Наявність гомофонного акомпанементу було первинним завданням, коли композитор отримував від видавця мелодії.

Обробки-стилізації відзначені протилежною якістю щодо першого типу, хоча й не виключають методу гармонізації як жанровизначального для бетховенських обробок, – наявністю національно-стильового колориту в гармонізаціях через модальні принципи, перевагу горизонтально-мелодичних закономірностей музичного розвитку над вертикально-гармонічними. Серед прикладів: **WoO 158** №№ 1, 3, 18 (див.: *Додаток Д*). В цьому типі обробок, окрім модальності, знаходимо лінеарність, елементи народної поліфонії. Звідси гармонічний план твору виходить за межі традиційних, класичних послідовностей акордів та має дещо незвичну гармонію з точки зору класичного мислення:

Нарешті, специфіка *обробок-імпровізацій* в бетховенських жанрових зразках віддзеркалюється у наявності ознак або гармонізацій, або стилізацій з присутніми імпровізаційними, у тому числі, звукозображальними (остинато, бурдон, імітації народних награвань тощо) формами акомпанементу (фігурації, пасажі, які потребують віртуозного концертного виконання), варіаційним, варіантним, наскрізним музичним розвитком, що не завжди має прямий інтонаційний зв'язок із пісенним наспівом. Зразки: **WoO 153** №№ 19, 20, **WoO 157** № 5, **WoO 158** № 5 (див.: *Додаток Д*). У таких зразках

первісними стають елементи тембрової колористики, традиційної в народному інструментальному музикуванні.

3.4. Вокальний склад. Аспекти форми. Виконавська практика

У процесі розгляду виконавського складу бетховенських обробок нами було виявлено, що полем композиторської творчості ставали не тільки інструментальні тріо в якості супроводу до народних пісень, а й новий вокальний склад, отже обробки Л ван Бетховена за складом є *вокально-інструментальними*. Бетховен, зокрема, іноді додавав до народної мелодії додаткові співочі голоси, що утворювали із солістом-співачом вокальні ансамблі – дуети або тріо, а також хори.

Хорові епізоди у піснях, переважно, містять:

- **три хорові партії** (**WoO 153** «20 ірландських пісень», № 8 – S (*soprano*), T (*tenore*), B (*basso*); **WoO 154** «12 ірландських пісень», № 8 – S, T, B; **WoO 156** «12 шотландських пісень», № 11 (тембровий склад композитор не вказав); **op. 108** «25 шотландських пісень», № 1 – *Voce I, II, III*, № 13 – S, T, B, № 22 – S, T, B);
- рідше **чотири хорові партії** (**WoO 158** «Пісні різних народів», № 20; **op. 108**, № 19 – S I, II, T, B);
- як виключення, **дві хорові партії** (**WoO 152**, № 10 (склад не вказаний); **WoO 154**, № 1 (склад не вказаний)).

Отже, назви хорових голосів у виданнях Дж. Томсона або прописані композитором (наприклад, *soprano*, *tenore*, *basso*), або ні, тобто позначені короткою вказівкою «хор», як видно з наведеної нами схеми – це № 10 зі збірки **WoO 152** «25 ірландських пісень», № 1 – **WoO 154** «12 ірландських пісень», № 11 – **WoO 156** «12 шотландських пісень», № 20 «Датська» зі

збірки **WoO 158 (I)** «Пісні різних народів»). Таблицю складів вокальних ансамблів восьми збірок обробок надано у *Додатку I*⁶⁹:

Отже, зі 155 пісень 8 збірок бетховенських обробок сумарно 48, тобто приблизно третина – це номери не сольні (вокал + інструментальне тріо), а саме різних складів – вокальних ансамблів, хорових та вокально-хорових зразків. За нашими власними підрахунками, серед них – обробки для двох, трьох і чотирьох голосів, які можна трактувати і як вокальні ансамблі (ансамблі співаків-солістів), і як хорові. З урахуванням сучасних виконавських інтерпретацій бетховенських обробок можна констатувати, що склад виконавців не завжди відповідає вказівкам композитора. Серед сучасних виконавських версій нам відомі приклади, коли хорові епізоди (у нотному бетховенському тексті) виконуються вокальним ансамблем у супроводі інструментального тріо: WoO 154, № 1 – зауважимо, що в нотах починається начебто хор, не вказані тембри голосів та відсутня будь яка аколада, а в запису ми чуємо дует; натомість у цьому ж збірнику в № 8 присутня квадратна аколада та вказані тембри – S, T, B, але серед виконавських інтерпретацій знаходимо саме вокальний терцет замість хору; в збірці WoO 156, № 11 склад вокальних партій виписаний одразу – це традиційні *soprano, tenore, basso*, з початком хору склад вокального ансамблю не змінюється, тож ця пісня у виконавських інтерпретаціях трактується як терцет; усі три номери (1, 9, 11) в збірці WoO 157, які в нотах позначені італійським терміном «*Coro*», тобто хор, виконуються як вокально-ансамблевий терцет.

У виконавській практиці можна зустріти протилежне явище – коли вокально-ансамблевий бетховенський оригінал виконує хор, але таких випадків набагато менше: WoO 153, № 5 виконує чоловічий хор тенорів із октавною транспозицією нотного тексту обробки.

⁶⁹ Перелік складів розроблено у дисертації на основі каталогу бетховенських творів, наданому у нотному виданні «*Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger*». Позначення пісень, їх кількості, етнічної приналежності також звірені автором роботи з цим каталогом.

Фактично ансамблеві і хорові склади є змінними, що нагадує саме фольклорну виконавську практику із імпровізованою кількістю виконавців-учасників. В цілому, кількість голосів бетховенських обробок сягає від одного соліста до чотирьох (співаків-ансамблістів або хористів), ці голоси теж включаються до процесу гармонізації пісенної мелодії, тобто виступають в якості, скоріше, гармонічних голосів, аніж поліфонічних, за винятком деяких зразків, в яких Л. ван Бетховен використовує елементи гетерофонії, імітації.

Під час ознайомлення з різними варіантами виконавських інтерпретацій бетховенських обробок⁷⁰, помічаємо, що деякі звукозаписи мають тональну транспозицію, що призводить до зміни тембрового складу (за теситурою) співочих голосів. Тому, можна лише приблизно констатувати кількість хорових та вокально-ансамблевих обробок а, якщо зважати на наявність співака-соліста, то вокально-хорових. За нашими підрахунками в збірках обробок WoO 152–158, зокрема, наявні: 23 дуети, 18 терцетів, 7 хорових номерів, в ор. 108 – один дует та чотири вокально-хорових номери.

Виникає ситуація, коли за наявністю певної кількості виконавців уможливорюється або хорова, або вокально-ансамблева виконавська версія тієї ж самої обробки (аналогічна картина складається і з тріо-супроводом, адже він може бути скорочений до партії лише фортепіано, а струнні – *ad libitum*, за словами Л. ван Бетховена [198]). Це, як раз, наближує деякі пісні бетховенських збірок до природних умов багатоваріантного існування народної пісні з точки зору її виконання. Можна навіть припустити, що така ж сама ситуація була і за часів Л. ван Бетховена та свідчила, незважаючи на виконавські вказівки у нотному тексті композитора, про варіантний виконавський склад навіть при його фактурній фіксації. Звідси не виключається ймовірність того, що вокально-ансамблеві номери при

⁷⁰ Щоб ознайомитися зі звукозаписами обробок народних пісень Л. ван Бетховена Вам потрібно зайти на сайт YouTube та ввести у строку пошуку англійськими літерами «Beethoven WoO 152 № 1» або будь-який інший номер збірки та пісні. Сайти дають вірогідність знайдення кількох інтерпретацій із різними складами та за участю різних музикантів.

відсутності необхідної кількості учасників могли виконуватися іншим, наприклад, більшим або, навпаки, меншим складом. Адже інструментальні партії – фортепіано і струнні, що, як правило, обов'язково дублюють вокальні голоси (повністю або частково) – компенсують нестачу вокальних, а по суті, гармонічних голосів.

Л. ван Бетховен, зрозуміло, керується певними закономірностями – ансамблі та хори переважають в етнічних піснях британського і датського походження. Нагадаємо, що Велика Британія, Данія – морські держави. Фольклор цих країн природно увібрав мариністику. Вона наявна і в бетховенських обробках ірландських, шотландських, уельських, британських, датських пісень, багато з яких є піснями моряків. Як відомо, структура останніх включала наявність соліста або декількох солістів (вокальний дуети, тріо), партії яких чергувалися із хоровим складом. Тут доречним буде згадати англійський жанр шанті (англ. *chantey*), популярний серед британських моряків, для якого властива зазначена нами парна структура соліст плюс хор.

Саме таку будову пропонує Л. ван Бетховен у деяких піснях, до яких додає вокальні ансамблі або хори. Композитор, зокрема, враховує кореневі національні традиції.

Важливими при аналізі обробок стають *аспекти форми, зокрема, форми-структури*, тісно пов'язані з формотворчими процесами, про які неоднократно йшлося у попередніх аналітичних підрозділах роботи. До речі, розмова про структурні закономірності бетховенських обробок не випадково поміщена нами у цей підрозділ, адже вони стають відлунням, насамперед, форми пісні, озвученої певним вокальним складом. Однак, як нами було з'ясовано раніше, Л. ван Бетховен не обмежився лише «пісенною формою», а додав до неї інструментальні вступні та заключні ритурнелі. Це призвело до нової структурної якості, позначеної в роботі як *динамізація форми*. Оскільки формо-динамізація у кожному жанровому зразку обробок вирішена досить індивідуально, то не представляється можливим охарактеризувати все

різноманіття композиторських трактувань. До того ж, вивчення форм вокальних творів Л. ван Бетховена, в цілому, та форм його обробок у контексті камерно-вокальної творчості композитора може скласти тему окремого дослідження.

Тому, розглядаючи досить широке коло питань щодо комплексу музично-виразових засад пісенних обробок, пропонуємо узагальнені висновки.

Окремі питання форми та формотворення в обробках наочно віддзеркалюють композиторський метод Л. ван Бетховена. Він дуже гнучко інтерпретує форму першоджерела, утворюючи на її основі *«субформи» другого, третього планів*. У більшості пісень, що стали основою бетховенських обробок, переважно, використовуються *куплетні форми*, часто *заспівно-приспівної структури*. У багатолосних ансамблевих і хорових бетховенських версіях (як нами зазначалося раніше, композитор власноруч складав ці вокальні партії до наданого видавцем одноголосного пісенного першоджерела) остання, зазвичай, підкреслюється за допомогою принципу чергування соліста і хору. Їх перегукування стилізує елементи архаїзованих антифонних форм багатоголосся, властивих народній співацькій традиції. До неї також належать поєднання у партії співака-соліста функцій «запівали» та учасника хору (у народному виконавстві – загалу). Такого принципу Л. ван Бетховен дотримується у більшості багатоголосних ансамблевих і хорових обробок. З одного боку, тут він втілює ознаки традиційної пісенної культури, з іншого – демонструє можливості фактурного розвитку.

Деякі пісенні мелодії становлять прості дво-, тричастинні форми повторної (репризної) чи неповторної будови. Ті самі структури зберігаються і при наявних у кожному творі, переважно, коротких інструментальних вступу та післямови. Частіше вступ є предиктом до вокальних партій, будуючись на їхньому інтонаційному матеріалі. Заключна ритурнель може складати такий самий масштаб, що і вступ, або перевищувати його (з використанням розширень, додавань за рахунок кадансових зон).

Окрім названих структур форми, композитор використовує короткі інструментальні зв'язки-програші між розділами, масштаб яких коливається від одного до кількох тактів.

У зв'язку з вищесказаним, підсумуємо, що серед закономірностей бетховенського трактування пісенних форм слід вважати їх динамізацію, переведення у новий формат вокально-інструментальних мініатюр з обрамленням. Це призводить до симетрії, балансу форми, якої намагається дотримуватися композитор. Серед формотворчих принципів, про які багатократно йшлося в аналітичних нарисах пропонованого дослідження, спостерігаємо застосування мотивно-тематичної розробки, поліфонічного, варіаційного, варіантного, наскрізного розвитку. Отже, вокальна природа фольклорних наспівів поступається інструментальним принципам і прийомам обробки та розвитку, що свідчить про вплив класичного інструментального стилю Л. ван Бетховена.

Нарешті, оглянемо ще одне питання, якого не можна уникнути під час розгляду музичних зразків – про виконавську долю бетховенських пісенних обробок. Нам відомі деякі аудіо- та відеозаписи, що поширені в сучасних інтернет-ресурсах. Як обґрунтовано у підрозділі 3.4., виконавський склад бетховенських обробок не завжди регламентований навіть самим композитором. Тому можна припустити, що відносно вокально-виконавських складів композитор міг передбачати принцип *ad libitum* на кшталт партії струнних в інструментальному тріо-супроводі. Наприклад, автору дослідження, як раз, відомі такі різноманітні варіанти виконання музичних номерів бетховенських обробок, що й обумовлює справедливість таких припущень, хоча й не дає повну відповідь на них.

З цього приводу, цікавим є факт про здійснений у 2009 році запис усіх обробок народних пісень Й. Гайдна за підтримки та участі професорів університету Глазго (Шотландія): почесної наукової співробітниці, архіваріуса Мержорі Рікрофт (Marjorie Rycroft, яка також є знаним музикантом, володіє бароковою манерою гри на віолончелі, віолою та

середньовічною скрипкою), професорки шотландської літератури та пісенної культури Кірстен МакКью (Kirsteen McCue, Шотландія), Андреаса Фризенхаген (Andreas Friesenhagen) [367]. Подібної антології записів обробок Л. ван Бетховена у відкритих медіа-ресурсах немає.

Користуючись можливістю проінформувати читача пропонованої дисертації відносно виконавської долі обробок в Україні, автором зібрані відомості про концертні виконання окремих музичних номерів викладачами та студентами Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Доречним буде наголосити, що найбільшою популярністю серед цих творів користується українська пісня «Їхав козак за Дунай». Серед виконавців назвемо знаного українського співака, лауреата міжнародних конкурсів, кандидата мистецтвознавства, старшого викладача університетської кафедри концертмейстерської майстерності – *Ігоря Сахно* (бас) [218]. У 2020 році обробка цієї пісні прозвучала у концертному виступі студентів ХНУМ у межах XXVII-го Міжнародного музичного фестивалю «Харківські Асамблеї», присвяченого до 250-річчя від Дня народження Л. ван Бетховена. До речі, ця пісня у концертних залах ХНУМ мала виконання як із фортепіанним, так і з тріо-супроводом, що зайвий раз підкреслює варіантність складу виконавських версій. Причому, обробку «Їхав козак за Дунай» виконував дует у парному складі, де між сопрано та тенором (які уособлюють, власне, козака і дівчину) була розіграна сцена прощання, закладена у вербальному тексті першоджерела. У концертній програмі «Асамблей» виконувалися й інші, не менш відомі обробки композитора, зокрема, Шотландська «Застольна», Шведська «Колискова». Вони прозвучали в контексті виконань вокальних творів Л. ван Бетховена [259].

Серед традицій виконання бетховенських обробок можна назвати кілька: концертне виконання збірки обробок будь-якої окремої народності (наприклад, виконання 25 шотландських пісень ор. 108 – Інгеборг Шпрінгер, 10 народних пісень з варіаціями для флейти і фортепіано ор. 107 – відомим

французьким флейтистом Жан-П'єром Рампаль і піаністом Робертом Вейрон-Лакра); включення в одну концертну програму більше однієї обробки у відносно довільному порядку, згідно з творчою ідеєю або тематичною спрямованістю концертної програми (концерти Шубертівського Товариства м. Харкова).

Серед інших відомих виконавців бетховенських обробок назвемо: *Адель Столт, Петера Шерієра, Улріке Хелзела, Петера Мауса, Гунтера Леїба, Дітріха Фішер-Діскау.*

Отже, у Розділі 3 дисертації з'ясовані відомості про історію створення, зміст, структуру, принципи нумерації, упорядкування, каталогізації збірок бетховенських обробок. Надано та систематизовано інформацію про їхню публікацію, співпрацю віденського майстра з видавцями та видавничими фірмами.

Зазначено, що найбільш плідною виявилася кооперація Л. ван Бетховена з лейпцизькою видавничою фірмою «Брейткопф та Гертель» («Breitkopf und Härtel»), яка опублікувала 263 бетховенські твори (у тому числі, збірки обробок), що були згруповані за жанрами у «24 серії» (почавшись за життя композитора, публікація серії закінчилася вже після смерті композитора – у 60-х роках XIX століття). З'ясовано, що замовником цих публікацій, як і раніше, був британець (єдинбуржець) Дж. Томсон. Згідно домовленостей між ним і континентальною фірмою перші продажі бетховенських обробок здійснювалися не на континенті, а на Британських островах з метою популяризації британського фольклору у країні його походження. Окрім лейпцизького видання, віденський класик мав співробітництво з іншими континентальними видавцями Відня, Берліну, Бонна, Майнца.

У розділі також наведений бібліографічний опис бетховенських зібрань, особливості упорядкування окремих збірок (Г. Шюнеманном) та укомплектованих нотних серій обробок (Дж. Томсоном), що увійшли в останній том видання *бетховенських оригінальних творів* під назвою

«Вокальна музика», серія № 24 «Пісні з фортепіано, скрипкою та віолончеллю». Їй передують дві інші серії видань бетховенських пісень – з оркестром (№ 22), а також із фортепіано (№ 23). Визначено, що зміст та упорядкування серій ґрунтується у відповідності до жанру та виконавського складу творів.

Визначено ознаки циклізації обробок у збірках, в яких пісні поєднані за принципом контрасту та спорідненості. Серед інших структуротворчих особливостей у збірках із кількома етнічними мелодіями спостерігаються процеси складання «циклів у циклі» (мініцикли). Визначено національно-стильовий критерій їх локації, завдяки чому у збірках утворюються *моноцикл* – такий, що містить пісні однієї нації, які природно споріднені за інтонаційним змістом (ладомелодичним, ладогармонічним, образно-жанровим), вони чергуються одна з іншою або розосереджені у збірці; *бінарний цикл*, котрий за наведеними вище критеріями відрізняється від першого типу циклізації, хоча теж представлений піснями однієї нації, але за жанровими та образними характеристиками ці пісні яскраво контрастують одна з іншою, утворюючи «*єдність протилежностей*», що наділяє ці мікроцикли ознаками концертності, умовної змагальності. Така «мініциклізація» на рівні усієї збірки не перевищує більше, ніж три етнічно однорідні пісні, що сліднують поспіль (це не виключає бінарної логіки поєднання пісень між собою). Повторне (рефренне) чергування у збірці пісень однієї етнічної приналежності відкриває наявні ознаки «форми другого плану» типу рондо.

Також у збірках спостерігаємо *альбомний принцип укладання* (що не виключає наявних тенденцій до циклізації).

Відлунням зазначених процесів стає комплекс засобів музичної виразовості. В цілому, у бетховенських збірках обробок немає очевидних рис вокального циклу через відсутність певного сюжету, єдиної лінії його розвитку, головного героя, наскрізної образно-емотивної тематики. Підкреслено, що як автор першого в історії зразка вокального циклу із

сюжетом, Л. ван Бетховен, щонайменше, прагнув закласти деякі принципи циклізації на мікро- та макрорівнях збірок, піклуючись про це навіть тоді, коли укладачем збірок був видавець.

Прийоми та принципи бетховенського опрацювання в обробках унаочнюються в інтерпретації композитором усього комплексу музично-виразових засад жанрових зразків.

- *На рівні жанру* композитор посилює жанрову основу та образність першоджерела, звертаючись до пісень, пісне-танців, літературних пісень, синтезуючи різні жанрові ознаки в кожному музичному зразку.

- *На рівні музичної форми* відбувається її динамізація, переведення у новий формат вокально-інструментальних мініатюр з обрамленням. Це призводить до симетрії, балансу форми, якої намагається дотримуватися композитор. Серед формотворчих принципів спостерігаємо застосування мотивно-тематичної розробки, поліфонічного, варіаційного, варіантного, наскрізного розвитку. Отже, вокальна природа фольклорних наспівів поступається інструментальним принципам і прийомам обробки та розвитку, що свідчить про вплив класичного інструментального стилю Л. ван Бетховена.

- *В інструментальному тріо-супроводі наявні:* тематичний розвиток, дублювання вокальної партії / партій (ці ж принципи композитор застосовує в кантатах), темброве насичення (фонічні ефекти), гармонічна складова, впровадження класичних виконавських традицій. Це також посилення тих чи інших змістовно-семантичних характеристик фольклорних джерел. При цьому, опорна функція серед тріо-голосів належить фортепіано, що є постійним учасником протягом усієї пісні, а також створених композитором інструментальних (у тому числі, додаткових) структур форми: вступної та заключної ритурнелів, заспівів і приспівів пісенної форми, зв'язуючих підрозділів між вокальними розділами. До комплексу функцій фортепіано також включено: мелодичний тематизм, гармонічний супровід (гармонічні голоси), різноманітні типи фактури (багатоголосся), розробка тематичного

комплексу (задля підтримки вокального голосу / голосів), формо-, жанро-, стилетворчі закономірності, виконавська концепція (динаміка, агогіка, артикуляція, фразування). Струнні приєднуються до цих функцій, демонструючи віртуозність ансамблевого та оркестрового типів мислення Л. ван Бетховена. Серед прийомів тематичної роботи використані виокремлення з пісенної мелодії найбільш характерних елементів (мотивів, зворотів, розгорнутих послідовностей), розподілення їх між різними інструментами тріо-супроводу, серед принципів – заміна послівних структур вокальних партій (там, де вони є) на мотивний тип розвитку тематизму, властивий композиторським симфонічним (і, в цілому, інструментальним) творам. Власне, інструментальний розвиток органічно пов'язаний із ладогармонічними закономірностями: інструменти тріо-ансамблю часто утворюють не тільки тематичний, а й ладогармонічний діалог із застосуванням «полідіатоніки», «поліладу», що можуть призводити до «гармонічного тертя» (поняття В. Холопової), перечення, які не є нехарактерними для інших творів класика.

- *Вокально-виконавський склад обробок* (окрім сольних пісень це також дуети, терцети, хори) долучається до композиторського методу опрацювання першоджерела поряд з інструментальним тріо, утворюючи, у такий спосіб, «подвійну» вокально-інструментальну обробку. Партії співаків / хористів, частіше, дублюють інструменти тріо, але не за принципом монотембру (один інструмент веде лише одну «свою» вокальну партію), а шляхом політембрового розподілення фрагментів однієї хорової партії на кілька інструментів, тоді кожен із них по черзі підтримує хорові / ансамблеві голоси. У цьому виявляється прихильність композитора до діалогу інструментальних голосів, поліфонічного розфарбування фактури, її насичення об'ємністю звучання («партитурне», стереофонічне, оркестрове мислення), динамічним, стрічковим голосоведенням. Водночас, дублювання хорових партій інструментальним тріо, особливо, коли йдеться про триголосні хори (своєрідні «хорові тріо» – soprano, tenore, basso), які

переважають у бетховенських обробках, забезпечує інтонаційну підтримку та посилення хорових голосів, що властиво аматорському виконавству. Адже відомо, що таку підтримку вимагав від Л. ван Бетховена видавець Дж. Томсон. Вокальна складова з інструментальною утворюють вокально-інструментальний тип бетховенських обробок.

- *На рівні ладогармонії* рішення композитора демонструють тонке розуміння інтонаційних особливостей народних пісень. Гармонізуючи різні фольклорні джерела композитор не обтяжує їх складними гармонічними послідовностями, у більшості випадків, додана Л. ван Бетховеном гармонія «консонує» з тією, яка передбачається у народній мелодії, в одних випадках це має характер стилізацій, в інших – стильового поглинання (термін М. Михайлова) першоджерела, його адаптації в умовах класичної гармонії. Деякі народні мелодії потенційно містять класичне «гармонічне коло» – Т, S, D, що в інтерпретації Л. ван Бетховена знаходить природну реалізацію. Отже фольклор може навіть «провокувати» композитора на класичну гармонізацію. Серед найпростіших форм гармонізації композитор використовує парні гармонічні функції – тоніки та доміанти (тризвуки, септакорди та їх обернення) з дублюванням або без дублювання вокальної мелодії. Діатонічний зміст більшості композиторських обробок вказує на прагнення майстра стилізувати натуральні звукоряди пісенного фольклору, народних інструментів (із натуральним строем). Цим композитор, за його власним висловом, підкреслював «простосердя» та природний характер фольклорних пісень. Натуральні звукоряди часто поєднуються з хроматичною системою мажору-мінору, через це в останній іноді порушується логіка натуральних тонових тяжінь, що є характерною для класичної ладо гармонічної тональної системи, тож відбувається певна асиміляція народних і професійних традицій. Досить обмежено музикант звертався до тонікальних і модальних елементів у гармонізаціях. Дуже відповідально композитор ставився до вибору тональностей, обмірковуючи її «семантику», підкреслюючи ясність і простоту пісень (тональності,

переважно, мають 1–3 ключові знаки), їх демократичну спрямованість, як стосовно виконавця, так і слухача. Отже композитор, в цілому, переінтонує народну традицію, підкорюючи її класичному типу музичного мислення.

Іноді у межах однієї пісні відбуваються «переключення» гармоній від дії гомофонного принципу з пріоритетом гармонічної вертикалі на поліфонічний із домінуванням мелодичного розвитку, горизонталі.

Окремі випадки нетрадиційних для класичної гармонії модальних послідовностей іноді виникають у найбільш стабільній кадансовій зоні, що може розмивати її класичну стилістику. Тож, Л. ван Бетховену доводилося іноді «чинити опір» власному стилю.

- *Фактурний параметр*, поряд із гармонічним, є провідним в обробках. Фактура, переважно, прозора, спрямована на висвітлення пісенно-вокальної мелодії / мелодій. Композитор демонструє свою винахідливість, фантазію, широкий діапазон різноманітних типів фактури та, відповідно, музично-виконавських засад (кожна обробка в цьому плані не повторює іншу): від найпростіших гомофонних фактурних формул «бас – акорд», акордових послідовностей, арпеджіо з дублюванням або без дублювання вокальної мелодії як типових форм гомофонно-гармонічного акомпанементу, що підкреслюють гармонію (гармонічні функції), до різних видів загальних форм руху, фігурацій (мелодичних, гармонічних, ритмічних, мішаних), пасажів, репетицій. Типи фактури можуть змінюватися протягом форми, або залишатися стабільними. У деяких обробках композитор синтезує народні та професійні багатоголосні традиції – поєднує гомофонно-гармонічний та поліфонічний (імітації, елементи контрастної поліфонії) склади, ознаки (стилізації) народного багатоголосся (антифонні перегукування голосів, гетерофонні втори, бурдонні сполуки, органний пункт, остинатні фігури, підголоски). У зразках обробок із стилізаціями архаїзованих багатоголосних форм специфіку фактури складає мінлива кількість голосів – від двох до чотирьох. Така ж змінність кількості голосів-учасників притаманна і гармонічному складу, що призводить до неповних акордів, тож гармонічна

вертикаль не завжди витримана у нормах класичної гармонії. Це свідчить про домінування ладомелодичних закономірностей над вертикально-гармонічними, пріоритет «співу» на інструменті, мелодизації інструментальних партій, навіть в акордових послідовностях, в яких приховані контури мелодичних голосів. Відмова від багатoelementної, повнозвучної, щільної фактури на користь її прозорості, позбавленої яскравих контрастів (що властиві, наприклад, бетховенським фортепіанним творам), стає типовою стильовою особливістю обробок народних пісень композитора, надає свіжості звучання, особливий фонічний (національно обарвлений) колорит.

Спираючись на комплексний аналіз усіх інтонаційно-змістовних рівнів бетховенських обробок, можна зробити висновок про об'єктивність використання поняття «обробка» щодо представлених бетховенських зразків, в яких набули системного втілення типові для *класичного різновиду жанру обробки композиторські прийоми, принципи, методи* – обирання в якості художньої моделі повної цитати пісенної мелодії, надання їй нової форми-структури шляхом додавання вступних і заключних ритурнелів, інструментальних зв'язок між куплетами (частинами форми), залучення інструментального тематизму та відповідних до нього типів музичного розвитку (варіаційного, варіантного, мотивного, наскрізного), застосування типових для творів віденської класичної школи «інструментів» обробки – гомофонно-гармонічного складу (що підкреслює важливість фактурного опрацювання), класичної гармонії, додавання нових виконавців-учасників – співаків, інструменталістів. *Ці та інші характеристики класичного різновиду обробки в творчості Л. ван Бетховена можуть скласти перспективу для подальших наукових розвідок.*

Нагадаємо, що Л. ван Бетховен користується щодо авторських обробок також поняттям «гармонізація», що, цілком, виправдано «домінантними» для обробок «гармонізуючими» прийомами та принципами. З огляду на весь попередній комплексний аналіз жанрових прикладів, резюмуємо, що

складання до народних наспівів ладотональної, функціональної класичної гармонії в якості супроводу виступає визначальною рисою класичного зразку жанру обробки та композиторського методу Л. ван Бетховена.

У дисертації подальшого розвитку набувають питання класифікації пісенних обробок, в цілому, і бетховенських, зокрема. Серед останніх визначено та обґрунтовано наступні типи та їхні критерії класифікації: *обробка-гармонізація, обробка-стилізація, обробка-імпровізація*.

Головним критерієм, на наш погляд, тут мають виступати жанрово-стильовий і похідний від нього гармоніко-стильовий фактори. Художнім результатом стають ті чи інші «домінантні», найбільш активні ознаки, натомість, їх специфіка полягає у можливості взаємодії та синтезу в межах однієї обробки. Ці ознаки діють у доданих до пісенної мелодії інструментальних, а також вокально-ансамблевих або хорових партіях.

Тож, *по-третє*, сферу *обробок-гармонізацій* становлять жанрові зразки з наявними ознаками класичного гармонічного стилю, типу гомофонно-гармонічного викладу у супроводі з типовими фактурно-гармонічними формулами – бас-акорд, бас-фігурація – та відповідними до них композиційно-структурними, метроритмічними умовами гармонічної пульсації, в якій підкреслено класичну ладотональність і роль функціонального баса.

Обробки-стилізації відзначені протилежною якістю щодо першого типу, хоча й не виключають методу гармонізації як жанровизначального для бетховенських обробок, – наявністю національно-стильового колориту в гармонізаціях через модальні принципи, перевагу горизонтально-мелодичних закономірностей музичного розвитку над вертикально-гармонічними.

Нарешті, специфіка *обробок-імпровізацій* в бетховенських жанрових зразках віддзеркалюється у наявності ознак або гармонізацій, або стилізацій з присутніми імпровізаційними, у тому числі, звукозображальними (остинато, бурдон, імітації народних награвань тощо) формами акомпанементу (фігурації, пасажі, які потребують віртуозного концертного виконання),

варіаційним, варіантним, наскрізним музичним розвитком, що не завжди має прямий інтонаційний зв'язок із пісенним наспівом.

Основні положення розділу розкрито у наступних публікаціях автора: 68, 69, 70, 71, 313.

Використана у розділі література: 4, 30, 37, 99, 102, 103, 104, 118, 131, 132, 164, 169, 171, 182, 185, 197, 198, 199, 200, 218, 223, 224, 231, 246, 254, 255, 259, 265, 272, 284, 301, 308, 310, 327, 354, 376, 382.

ВИСНОВКИ

Висновки, надані в дисертації, підсумовують основні теоретичні та практичні результати дослідження, відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

Оскільки більшість концептуальних узагальнень щодо обраної в роботі теми вже було представлено в кожному із трьох розділів пропонованого дослідження, згрупуємо деякі з них у формі тез.

1. З'ясовано, що жанр обробки народної пісні мав велике історичне та художнє значення у спадку композиторів віденської класичної школи, зокрема, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена. Про це свідчать якісні та кількісні показники, зокрема, Л. ван Бетховеном створено 179 обробок, що увійшли до складу 8 збірок із 19 етнічними за походженням пісенними колекціями. Чисельність бетховенських обробок удвічі перевищує число його авторських пісень – 179 та, відповідно, 90. Отже, перспективою для подальших розвідок може стати порівняння творчого доробку у сфері обробки народних пісень двох названих композиторів.

З'ясовано, що до жанру обробки Л. ван Бетховен звертався протягом 14 років – з 1806 до 1820, що становить майже третину строку його творчої активності у так званий зрілий та перехідний, проте, як доведено в роботі, не кризовий період. Адже він виявився плідотворним, як у сфері *концептуальних творів великої форми* – симфонія, концерт, соната, варіації, так і *малих форм*, до складу яких приєдналися авторська пісня, обробка пісенного фольклору, канон, арієта. Підраховано, що сумарна кількість написаних композитором у ці роки творів – 102, серед них 54 опуси, 49 творів за нумерацією *WoO* та 2 твори за нумерацією *Hess*. У зв'язку з цим, окреслений етап бетховенської творчості, що став продуктивним для композитора у малих вокальних формах, умовно названий в дисертації *«пісенним»* (підрозділи 2.1.; 2.2. роботи).

2. Досліджено багатогранний вплив *пісенності* на тематизм бетховенських творів, у тому числі, інструментальних – варіацій, сонат, камерних ансамблів, концертів, симфонічних опусів тощо (підрозділ 2.2.). Відзначено, що велику кількість бетховенських тем вирізняють простота мелодики, ритму, ясність форми, котрим властиві принципи варіаційного розвитку, жанрова характерність, стилізація національного колориту, метод цитування фольклорних пісенно-танцювальних мелодій та створення авторських тем пісенного складу. Підкреслено, що ці особливості бетховенського композиторського методу свідчать про взаємодію індивідуального стилю з національним та інтернаціональним, що збагачувало рафіновану класицистську музичну естетику, відкривало для віденського класика нові музичні змісти та образні сфери, інші, аніж класичні, засоби музичної виразовості, які призводили до появи динамічних компонентів для оновлення, власне, класичного стилю (підрозділ 1.1.). Цю динаміку залучення до композиторської творчості національної та інтернаціональної стильових координат підхопили романтики. Отже, перспективою подальшого спеціального вивчення заявленої в роботі теми можуть стати питання щодо виявів серед творчих принципів Л. ван Бетховена на прикладі обробок ознак нового романтичного світогляду. Так само, окремою темою розгляду можуть стати питання впливу бетховенських обробок на подальший розвиток цього жанру, принаймні, протягом ХІХ століття.

Адже обробки народних пісень Л. ван Бетховена зіграли важливу роль, як у творчості самого композитора, так і для розвитку жанру пісні в ХІХ столітті. Незважаючи на підкреслену простоту, вони стали для віденського класика повноцінною ланкою в еволюції композиторського стилю. Безумовна художня цінність жанрових зразків, образна багатогранність та світове значення вплинули на подальший історичний розвиток як пісенного жанру, так і жанру обробки.

3. З приводу ролі пісні та пісенних витоків бетховенського тематизму обґрунтовано, що жанр обробки з опорою на народно-пісенні мелодії сприяв

стабілізації *класичного бетховенського типу інструментального тематизму* з притаманними йому структурною чіткістю, ясністю загального тонально-гармонічного плану, наявним гомофонним складом із типовими фактурними формулами акомпанементу, окресленою метроритмічною пульсацією, що акцентує зміни гармоній, розділів форми тощо (підрозділи 2.2.; 3.1.; 3.2.; 3.3.).

Повторна куплетна форма пісень призводила до багаторазового повтору обраної гармонічної моделі обробок (схеми послідовності гармоній), що на кшталт барочній формі *basso ostinato* стверджувало значення застосованих композитором тонально-гармонічних формул, схем. Це підкреслює значення гармонічного фактору в обробках, у цілому.

4. Обґрунтовано об'єктивність використання поняття «обробка» щодо бетховенських зразків класичного різновиду цього жанру, в якому набули системного втілення типові *методи* жанру обробки. Їх реалізовано на рівні складання до одноголосних пісенних мелодій додаткових вокальних / хорових голосів, інструментальних партій. Ансамблеву та хорову фактуру (в діапазоні від двох до чотирьох тембрових теситур) визначають процеси «вокальної» гармонізації мелодії пісні, залучення співаків в якості «гармонічних голосів», рідко, поліфонічних (у зразках, в яких Л. ван Бетховен використовує елементи гетерофонії, імітації) (підрозділ 3.4.).

В інструментальному тріо активного розвитку набувають пісенні мотиви, що виокремлюються композитором із першоджерельних мелодій та розподіляються між усіма інструментами тріо-супроводу, створюють динамічну фактуру, наскрізну темброво-інструментальну розробку матеріалу. Вони інтонаційно детерміновані фактором гармонії. Незважаючи на численні (модальні за змістом) зразки з особливими типами гармонізацій, складання до народних наспівів класичної функціональної тональної гармонії виступає визначальною рисою бетховенських обробок, що впливає на їхнє формотворення, жанро- та стилєтворення (підрозділи 3.2.; 3.3.).

Невипадково, сам Л. ван Бетховен використовує щодо авторських обробок два поняття – власне, «обробка» та «гармонізація». Таких позначень, як фактичних синонімів, дотримується більшість музикантів, видавців і дослідників пісенних колекцій часів Л. ван Бетховена та навіть більш ранніх періодів збирання фольклору у країнах континентальної та острівної Європи (підрозділи 1.2.; 1.3.). Провідну роль гармонії підтверджують типові форми акомпанементу в обробках (тут доречним буде нагадати думку про «фактуру, як форму вираження гармонії», за М. Тіцем [246], хоча їх індивідуальні фактурні рішення дуже майстерні та різноманітні. Функціональна гармонія відображає характерні для майстра принципи – домінуюча автентичність (рідше плагальність), мажоро-мінорні відтінчення у перерваних зворотах, прохідні відхилення до споріднених тональностей, рідше модуляції.

5. З'ясовано, що обробка пісенного фольклору усвідомлювалася Л. ван Бетховеном як масштабна творча майстерня, незважаючи на її камерний, навіть аматорський *«малий формат»*. Як універсальний художник віденський класик прагнув створювати музику у всіх жанрах, для нього було справжнім випробуванням опрацьовувати фольклорні джерела з незвичною («помилковою», як вважали його сучасники) ладовою основою та знаходити для неї «правильні гармонії».

Під час вивчення листів композитора до видавців, зокрема, Дж. Томсона, зроблено висновок, що автор керувався ретельним відбором жанрово-стильових, інтонаційних засад обробки народної пісні в кожному окремому зразку, вдаючись до економії засобів. Відоме його кредо з цього приводу: «Можна дуже швидко підібрати акорди для гармонізації подібних пісень, але вірно передати щиросердність пісні, її невимушений (природний) характер далеко не так просто, як Ви, можливо, думаєте. Існує безліч гармоній, але тільки одна з них здатна відповідати природі та характеру мелодії» [200, с. 219–220].

Спрямованість на просту, неускладнену обробку-гармонізацію пісенних мелодій пов'язані з творчим маніфестом Л. ван Бетховена, а також

загальними історико-культурними тенденціями бетховенського часу – демократизацією, інтернаціоналізацією, універсалізацією класичного мистецтва (підрозділи 1.1., 1.2., 1.3.). *Віденський класик здійснює діалог із широким інтернаціональним колом «голосів», які поєднала класична музична «матриця».* Головним засобом діалогу між ними стає *композиторська інтерпретація як переосмислення (переінтонування) першоджерела*, прояв авторського мислення композитора, що втілюється на всіх рівнях опрацювання пісні-моделі – від окремих її елементів до цілісної форми і драматургічної концепції всієї збірки (окреслений композиторський метод притаманний всім обробкам Л. ван Бетховена).

6. Доведено, що окреслені творчі настанови не завадили композитору шукати та знаходити різноманіття в трактуванні пісенних композицій [198, с. 279]. Автор використовує багатий арсенал музично-виразових засобів обробки, притаманний його авторським, насамперед, інструментальним творам. Їх виконавський статус розрахований, скоріше, на професійних музикантів, аніж аматорів. У зв'язку з цим, окремо розглянуто функції тріо-супроводу в обробках Л. ван Бетховена, що виконує роль *міні-оркестру* та є повноцінним учасником розробки пісенно-тематичного матеріалу. Визначено специфіку трактування фортепіано, скрипки, віолончелі, проведено стильові паралелі з авторськими зразками жанру тріо.

Отже, жанр обробки є важливим у вивченні бетховенського стилю і з точки зору еволюції композиторського камерно-ансамблевого письма у галузі струнного тріо, які є, без перебільшення, прикрасою виконавського репертуару.

Інструментальний супровід обробок віддзеркалює ті самі композиторські принципи, якими Л. ван Бетховен керується в інших своїх авторських інструментальних опусах. Водночас, інструментальні тріо в обробках, незважаючи на свою високу художню виразовість, є невід'ємною та органічною складовою вокально-інструментального комплексу музичних засад в обробках, підтримкою та розвитком вокальних пісенних мелодій, в

чому полягає їх специфіка та певна відмінність від аналогічних тріо-композицій у доробку віденського майстра. *По-перше*, вони складають умовно жанр «другого плану» по відношенню до жанру обробки, є тематично залежними від пісенного шару останніх як акомпанемент до вокального голосу; *по-друге*, тріо в обробках втрачає повноту концертного стилю, незважаючи на наявність певних концертно-змагальних і віртуозних якостей. Водночас, спільними ознаками єдиного композиторського методу у бетховенському тріо-жанрі стають яскраво виражена ансамблева збалансованість та рівноправ'я між всіма голосами фортепіанного тріо-ансамблю (підрозділ 3.3.).

7. Визначено стильові засади обробок Л. ван Бетховена в умовах міжстильової та міжпластової взаємодії в системах «композитор і фольклор», «народна традиція – професійна творчість», що спроектовано на основні прийомів та принципів бетховенського опрацювання фольклорних джерел як прояву композиторського творчого методу та мислення. З'ясовано, що народна пісня стає для композитора художньою моделлю для комплексного опрацювання усіх її образно-змістовних та інтонаційних рівнів. Вони набувають нових синтетичних стильових якостей в умовах професійної, зокрема, класичної композиторської творчості.

За підсумками комплексного аналізу численних зразків пісенних обробок Л. ван Бетховена, авторка дослідження дійшла висновку про наявний в них класичний різновид пісенної обробки «бетховенського» типу. Додамо, що незважаючи на принцип дотримання повного цитування фольклорного першоджерела, на противагу історичним прикладам фрагментарного використання та одночасного або послідовного їх поєднання, Л. ван Бетховен втілює авторський метод такої ж «дзеркально» повної, багатопланової, цілісної інтерпретації / розкриття всіх потенційно закладених у музичному тексті явних, прихованих або нових інтонаційних змістів (вербальних текстів композитор, переважно, не знав).

Класичний тип мислення послідовно втілений композитором у *прийомах та принципах* опрацювання одноголосних пісенних мелодій.

Бетховенські прийоми обробки визначено, диференційовано та систематизовано на рівнях *жанру, форми, тембро-фактури, вокально- та інструментально-виконавського складів і відповідних до них виконавських засад, ладотональності* тощо.

Бетховенські класичні принципи обробки спроектовано на:

- додавання до одноголосних фольклорних мелодій типових форм *акомпанементу* (поєднання загальних форм руху та мотивної розробки) у тріо-супроводі (за участю, переважно, облігатного фортепіано, скрипки, віолончелі);
- моделювання класичних *гармонічного* (переважно, гомофонного), *структурного, фактурного (фігураційного), тембрового контекстів*, яких не містить фольклорне першоджерело;
- застосування *мотивно-тематичної розробки* (на матеріалі пісенних інтонацій), *варіаційного* (на кшталт строгих класичних варіацій), *варіантного* (жанрового, імпровізаційного), *наскрізного, поліфонічного розвитку* (із наявними чи відсутніми елементами народного багатоголосся);
- *динамізацію вихідної форми* (збагачення первісних пісенних форм класичними, врівноваження структурних частин за масштабним співвідношенням, чіткість меж частин, функціональне трактування форми), складання до пісень інструментальних вступних і заключних ритурнелів (обрамлення, симетрія);
- *темброве відтінення* народного наспіву; вокальна природа фольклорних джерел поступається інструментальним принципам / прийомам обробки та розвитку, зазначених впливом класичного інструментального стилю Л. ван Бетховена;
- *підтримку* (дублювання – повне, епізодичне) *вокальної партії / партій тріо-супроводом*.

Ці базові універсальні принципи обробки, в цілому, включають простоту музичного оформлення, складання до народних мелодій інших вокально-хорових голосів, окрім інструментального супроводу, опору на прості за змістом гармонічні (та відповідні фактурні) формули, переважно, діатонічного змісту, застосування улюблених віденським класиком варіаційних форм – використання Л. ван Бетховеном тих самих народних пісень в обробках та інструментальних варіаціях (підрозділ 2.1. роботи).

Наведений перелік може бути продовжений, що складає перспективу подальшого дослідження пропонованої теми.

Резюмуючи, наголосимо, що широке коло різнонаціональних етнічних фольклорних джерел у бетховенських обробках було обумовлене світоглядними тенденціями у мистецтві бетховенського часу, в якому панував принцип всеосяжного, багатогранного пізнання навколишнього світу. Звертаючись до народних пісень різних країн Європи та Британських островів, віденський майстер відкривав і об'єднував у власній творчості інші музичні культури, європейські пісенні «голоси», інтегрував останні в загальноєвропейський мистецький контент, *«обіймаючи мільйони»*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. статей и материалов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии / Сост. В. Е. Гусев. Ленинград: Музыка, 1980. 224 с.
2. Алексеев М. Бетховен в русской литературе. Русская книга о Бетховене / под ред. К. А. Кузнецова. Москва: Муз. сектор, 1927. С. 158–185.
3. Алексеев М. П. Русские встречи и связи Бетховена. Русская книга о Бетховене / под ред. К. А. Кузнецова. Москва : Муз. сектор, 1927. С. 76–110.
4. Алімова Е. С. Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
5. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Изд. 4-е. Москва: Сов. композитор, 1970. 557 с.
6. Антонець О. А. Єволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 20 с.
7. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
8. Ардентов Д. Н. Мастер хоровой аранжировки (Обработки и переложения М. Г. Климова). *Национальные традиции русского хорового искусства* : сб. науч. трудов / Отв. редактор П. П. Левандо. Ленинград: ЛОЛГК, 1988. С. 126–139.

9. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена. *Как исполнять Бетховена* / сост., вступ. ст. А. В. Засимовой. Москва, 2007. С. 140–162.
10. Асатурян А. С. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси в контексте музыкального символизма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревського. Харьков, 2017. 191 с.
11. Асафьев Б. В. Бетховен. *Избранные труды*. Т. 4. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 382–403.
12. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1-2. Ленинград: Музгиз, 1963. 378 с.
13. Асафьев Б. В. Наследие Бетховена. *Избранные труды*. Т. 4. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 404–426.
14. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве: сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград: Музыка, 1980. 216 с.
15. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2003. 24 с.
16. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансная песня. Москва: Издательский дом Композитор, 2007. 424 с.
17. Бекирова Г. И. Современные обработки фольклорных мелодий: закат или расцвет жанра? *Вестник ЧГАКИ*. 2012. № 4 (32). С. 212–214.
18. Бекирова Г. И. Обработки фольклорных мелодий в творчестве отечественных композиторов. *Музыкальный фольклор народов России*. 2012. № 1 (10). С. 107–115.
19. Беляев В. М. Собрание народных песен с их голосами. Собрание народных песен с их голосами / Ред., вст. ст. В. Беляева. Москва: Музгиз, 1955. 350 с.
20. Берков В. Гармония Бетховена. Москва: Музыка, 1975. 247 с.

21. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-е, 1985. 238 с.
22. Благодатов Г. Заметки об оркестре Бетховена. *Эстетика, творческое наследие, исполнительство*: сб. ст. к 200-летию со дня рождения. Ленинград: Музыка, 1970. С. 197–212.
23. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1977. 332 с.
24. Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Фольклор как особая форма творчества. *Вопросы народного творчества*. Москва: Искусство, 1971. С. 369–383.
25. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. В 2 частях. Москва: Владос, 2003.
26. Бонфельд М. Комическое в симфониях Гайдна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1979. 24 с.
27. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь: Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург, 2006. 646 с.
28. Бонфельд М. Пародия в музыке венских классиков. *Советская музыка*. 1977. № 5. С. 99–102.
29. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2004. 195 с.
30. Борисенко М. Ю. XXVII «Харківські асамблеї» на честь Людвіга ван Бетховена. *Музыка*. Український інтернет-журнал. 2020. URL: <http://mus.art.co.ua/khkhvii-kharkivs-ki-asamblei-na-chest-liudviha-van-betkhovena/> (дата звернення: 11.12.2018)
31. Борисенко Н. М. Про особливості фортепіанного стилю багателей ор. 119 Л. Бетховена. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58. С. 155–164.

32. Босак І. Проблема музичної семіотики в концепції Ю. Созанського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. ст. Вип. 28/ упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. ред. наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2018. С. 135-141.

33. Бружас Ю. А. Хоровое творчество Бетховена в поздний период его деятельности : автореф. дисс...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория. Москва, 1994. 28 с.

34. Бугославский С. А. Два этюда о Бетховене. Бетховен и немецкая песня. *Из истории советской бетховенианы*: сб. статей и фрагментов из работ. Москва: Советский композитор, 1972. С. 118–120.

35. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма : автореф. дисс. ... канд.. искусствоведения : 17.00.02 / Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2008. 23 с.

36. Бычков В. В. К вопросу об эволюции тембровой драматургии народно-оркестровой музыки. *Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусства*, 2012/1 (29), С. 110–115.

37. Бялый И. Е. Жанровые истоки и пути формирования классического фортепианного трио : автореф. дисс...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1981. 19 с.

38. Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсова, С. А. Ошеров. Москва: Музыка, 1978. 695 с.

39. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд.. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 224 с.

40. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы. Москва: Гос. муз. изд-во, 1960. 39 с.
41. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. Москва: Музыка, 1966. 404 с.
42. Вегелер Ф. Г. и Рис Ф. Вспоминания Бетховена. Москва: Классика XXI, 2007. 203 с.
43. Величко О. Б. Музично-інструментальне виконавство доби просвітництва та романтизму: історіографічний та інструментознавчий аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 19 с.
44. Верба О. О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70–90 рр. XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 27 с.
45. Вишинський В. В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Матеріал II Міжнародної науково-практичної конференції, 14–15 квітня 2016 року. Київ. С. 361–367.
46. Владыкина-Бачинская Н. М. Музыкальный стиль хороводных песен. Москва: Музыка, 1976. 160 с.
47. Гайдамович Т. Інструментальні ансамблі : музикальні форми і жанри. Москва: Гос. муз. изд., 1963. 45 с.
48. Гайдамович Т. Русское фортепианное трио : история жанра, вопросы интерпретации. Москва: Музыка, 2005. 264 с.
49. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.

50. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка и слово: аналитические и когнитивные проекции. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2003, Вип. 27. С. 3–11.
51. Герасимова-Персидская Н. А. Народно-песенные основы украинского советского симфонизма : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / КГК им. П.И.Чайковского. Киев, 1954. 259 с.
52. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва: Музыка, 1983. 288 с., нот.ил.
53. Глинка М. Записки / Подготовил А. С. Розанов. Москва: Музыка, 1988. 222 с.
54. Гнатишин О. Національне в теоретико-концептуальному осмисленні Івана Ляшенка (соціальний та естетичний осяги). *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2014. Вип. 15. С. 89–97.
55. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : авторефер. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
56. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. Москва : Музыка, 1981. 279 с.
57. Гончар Є. Ф. Взаємодія принципів повторності і варіантності як формотворчий чинник (до проблеми системних відносин в музичному формотворенні) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1993. 20 с.
58. Гордійчук М. Фольклор і фольклористика. Київ: Муз. Україна, 1979. 252 с.
59. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музыкальная Украина, 1973. 311 с.

60. Грибиненко Ю. А. Особенности тембровой драматургии инструментальных произведений Галины Уствольской. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 8–19.
61. Гроув Дж. Музыкальный словарь [пер. с англ., ред и доп. Л. Акопяна]. Москва: Практика, 2001. 1095 с.
62. Грубер Р. Всеобщая история музыки / Ч. 1. Москва: Гос. муз. изд., 1956. 415 с.
63. Гулянич Ю. Эстетика фольклоризму творчості композитора Богдана Котюка. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 2007. № 5. С. 27–31.
64. Гулянич Ю. М. Дуальність композиторської взаємодії з пластом музики нефіксованої традиції (із творчого доробку Богдана Котюка). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2006. Число 2 (14): Театр. Музика. Кіно. С. 18–22.
65. Гунина Л. А. Развитие музыкальной культуры Англии XVII века. *Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки*. 2003. № 1. С. 13–15.
66. Гуріна А. В. Семантика музично-пісенного фольклору (на історіографічній базі досліджень XIX–XX століття) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 17 с.
67. Гусарова Е. М. Природа песенного фольклора как основа современного исполнительства: на примере музыкальных коллективов и солистов Республики Мордовия : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева. Саранск, 2012. 16 с.
68. Давітадзе А. Двадцять ірландських пісень з тріо-супроводом (WoO 153) в обробці Л. ван Бетховена: на перетині національного та авторського стилів. *Культура і сучасність* / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 1. С. 240–246.

69. Давітадзе А. Г. Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 53. С. 75–91.

70. Давітадзе А. Г. «Своє – чуже» в обробках народних пісень Л. ван Бетховена: методи, прийоми та принципи. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. статей / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 2. С. 114–118.

71. Давітадзе А. Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XIII. С. 60–74.

72. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. Москва: Музыка, 1982. 173 с.

73. Данилець В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст понять. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. Вип. 38. С. 87–95.

74. Демченко А. И. Из истории жанра обработки. *Композитор и фольклор*. Воронеж, 2006. С. 102–108.

75. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 22 с.

76. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена / Общая ред., вступ. ст. Б. Доброхотовой. Москва: Музыка, 1980. 200 с.

77. Драч И. Несвоевременные сочинения в пространстве музыкальной истории. *Науковий вісник*. Київ. Вип. 33, 2003. С. 230–237.

78. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 37 с.

79. Дубінченко Є. А. Лемківський фольклор в обробці українських композиторів. *Вінок митців і мисткинь*. 2018, № 3 (180). С. 71–73.

80. Дубінченко Є. А., Гнатюк Л. В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець. *Молодий вчений*. 2017. № 9. С. 200–203.

81. Дуда Л. Музична трансформація пісень літературного походження в бандурній творчості. *Вісник львівського університету : Серія мистецтвознавство*. Вип. 17, 2016. С. 144–150.

82. Дуда Л. Специфіка жанру обробки народної пісні в сучасному бандурному репертуарі (на прикладі пісні «Така її доля»). *Зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. Вип. 2, 2011. С. 25–29.

83. Дуда Л. Трансформація танцювальних фольклорних джерел у творчості для бандури. *Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 13, 2015. С. 95–102.

84. Дуда Л. І Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Прикарпатський. національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 19 с.

85. Дулат-Алеев В. Р. Джон Стэнли и английская музыка середины XVIII века (к 300-летию со дня рождения). *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*. Сер. 15, 2012, Вып. 1. С. 233–237

86. Евсеев С. В. Народные песни в обработке П. И. Чайковского / Редакция, предисловие и комментарии Б Рабиновича. Москва: Музыка, 1973. 139 с.

87. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.
88. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания *Homo Musicus* : монографія : в 2 т. Т. 1. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с., ил.
89. Зав'ялова О. Людвіг ван Бетховен і віолончелісти його оточення. *Українське музикознавство*: науково-метод. зб. Київ. Вип. 40, 2014. С. 134–145.
90. Завьялова О. Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена : Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления. Киев, 1999. 91 с.
91. Записки / М. И. Глинка; под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Москва: Издательство Юрайт, 2019. 271 с.
92. Заславский И. И. Клавирное исполнительство и педагогика Англии второй половины XVIII века (на материале трактатов и школ) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / ЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1990. 25 с.
93. Згорж А. Один простив судьбы: Бетховен. Повесть о жизни [для детей. сокр. пер. с чеш.]. Москва: Мол. Гвардия, 1980. 207 с
94. Земцовский И. Фольклор и композитор : Теоретические этюды о русском современном искусстве. Москва: Сов. Композитор, 1978. 174 с.
95. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів : Сполом, 1997. С. 49–55.
96. Зінкевич О. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства. В сб.: *Исторические аспекты теоретических проблем*. Киев, 1985. С. 65–80.
97. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ИИФЭ имени М. Т. Рильського АН Украины. Киев, 1984. 25 с.

98. Инюточкина Н. Шесть песен Ф. Геллерта Бетховена: на пути к вокальному циклу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харьковский национальный университет имени И. П. Котляревского. Харьков: Вид-во ТОВ С.А.М., 2007. Вып. 27. С. 91–101.
99. «Камерный хор Ванкувера» під керівництвом диригента і художнього керівника Джона Уошберна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k-oC3zo-xm0>
100. Кагарлицький М. З народного джерела. *Всесвіт*. Київ, Радянський письменник, 1983. № 7. С. 161–163.
101. Казанцева Л. П. О содержательных особенностях музыкального произведения с тематическим заимствованием : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. Ленинград, 1984. 26 с.
102. Каменский В. Д. К вопросу об оркестре и оркестровом стиле Бетховена. *Музыказнание* (сборник статей аспирантов и соискателей). Вып. 5, Алма-Ата, 1971. С. 194–204.
103. Каменский В. Д. Некоторые особенности драматургической системы оркестровки Бетховена (на материале среднего периода творчества) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1977. 24 с.
104. Каменский В. Д. Тембровое воплощение компонентов оркестровой фактуры музыки Бетховена. *Музыказнание*. Вып. 8–9, Алма-Ата, 1976. С. 156–179.
105. Карєлова Г. В. Малі жанри фортепіанної творчості Л. Бетховена : авторефер. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17. 00. 03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. 19 с.
106. Карсон С. Карманный путеводитель по ирландской народной музыке : карманный путевод. / пер. с англ. Степан М. Печкин, 1986. URL: <https://buttonbox.ru/read/ciarancarson> (дата звернення: 11.12.2018)

107. Келёр К. Х. «... прожить тысячу жизней!». По страницам разговорных тетрадей Бетховена / Пер. А. К. Плахова. Москва: Музыка, 1986. 180 с.
108. Кенигсберг А. Людвиг ван Бетховен. Ленинград: Музыка, 1970. 92 с.
109. Кершнер Л. М. Народнопесенные истоки мелодики Баха. Москва, Музгиз, 1959. 102 с.
110. Кирейко В. Д. Обработки украинских народных песен для голоса в сопровождении фортепиано советских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Министерство культуры УССР Киевская государственная консерватория. Киев, 1953. 15 с.
111. Кириллина Л. Бетховен и теория музыки его времени. Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа: сб. трудов. Вып. 84. М., 1986. С. 145–159.
112. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. М. : Московская Консерватория, 2009. Т. 1. 521 с.
113. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. М. : Московская Консерватория, 2009. Т. 2. 498 с.
114. Кириллина Л. К истории переписки Л. Ван Бетховена и Н. Б. Голицына. URL: <http://beethoven.ru/node/497> (дата звернения: 11.12.2018)
115. Кириллина Л. Классический стиль в музыке конца XVIII начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. гос. консерватория. 1996. 192 с., илл.
116. Кириллина Л. Классический стиль в музыке конца XVIII начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык, принципы музыкальной композиции. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 224 с.
117. Кириллина Л. Классический стиль в музыке конца XVIII начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 377 с.

118. Кириллина Л. О семантике тональности E-Dur в творчестве Бетховена. URL: <https://www.beethoven.ru/node/238> (дата звернення: 10.04.2019)

119. Кириллина Л. «“Schöne Minka” и ее сестры». URL: <http://beethoven.ru/node/495> (дата звернення: 11.12.2018)

120. Кириллина Л. «“Schöne Minka”: судьба украинской песни в творчестве Бетховена». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Бетховен terra incognita : зб. науч. ст. / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 5–23.*

121. Кириллова М. И. Песни Ф. Шуберта в фортепианной транскрипции Ф. Листа (инструментальное воплощение и исполнительская трактовка) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Ленинградская гос. консерватория. Ленинград, 1974. 20 с.

122. Кисляк Б. Н. Инструментально-тембровая драматургия смешанных баянных ансамблей. *Музичне мистецтво і культура. 2016. Вип. 23, С. 490–499.*

123. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Ленинград: Музыка, 1979. 176 с.

124. Ковалевский Г. В. Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в рецепции Петра Ильича Чайковского. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Том 20. Вып.2 С. 356–364.*

125. Коган Г. М. О транскрипции. *Избранные статьи. Москва: Советский композитор, 1972. Вып. 2. С. 63–68.*

126. Коган Г. М. Транскрипция. *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. Т. 5. Москва: Советская энциклопедия, 1981. С. 590*

127. Композитор и фольклор: взаимодействие предустановленных импровизационных факторов музыкального формообразования : Материалы научно-практ. конф. (19–22 октября 2005 г.) / Воронежская гос. академия искусств. Воронеж, 2005. 209 с.

128. Конен В. Английская инструментальная музыка XVII века. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва: Сов. композитор, 1974. С. 107–118
129. Конен В. История зарубежной музыки с 1789 года до середины XIX века. Москва: Музыка, 1981. Вып. 3. 534 с.
130. Коновалова І. Ю. Жанрова система музичної обробки в хоровому мистецтві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, № 12, 2008. С. 61–69.
131. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2007. 19 с.
132. Корганов В. Бетховен. Биографический этюд. Москва: Алгоритм, 1997. 816 с.
133. Коробецька С. Ю. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1994. 16 с.
134. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору. *Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1996. С. 37–51.
135. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Муз. Україна, 1971. 158 с.
136. Коханик І. Проблема музикального стилю и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35–41.
137. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002, Вип. 9. С. 70–82.

138. Кочарова Г. Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы. *Академия музыки, театра и изобразительных искусств*. 2018, Вып. 8. С. 8–12.
139. Кремлев Б. Бетховен. Москва: Молодая гвардия, 1961. 320 с.
140. Кремлев Ю. Интонация и образ в музыке. *Избранные статьи*. Ленинград : Музыка, 1976. С. 58–70.
141. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1972. 321 с.
142. Крובה А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2007. 174 с.
143. Крылова А. В. Вокальный цикл: вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». ГМПИ имени Гнесеных. Москва, 1988. 48 с.
144. Кушнірук О. Джерелознавчі аспекти проблеми «Композитор і фольклор» у творчості О. Яковчука. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. статей. Київ, 2019. С. 230–234.
145. Кушнірук О. Обробка (опрацювання) народної пісні. Українська музична енциклопедія. Т. 4. Київ, ІМФЕ, 2016. С. 335–336.
146. Лаврентьева И .В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 77 с.
147. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : підруч. Київ, 2006. 595 с.
148. Левандо П. П. Фактура хоровых произведений и формирование репертуара хоровой самодеятельности. *Хоровая самодеятельность как средство воспитания*: сб. науч. трудов. / Научные редакторы П. П. Левандо, Д. Н. Ардентов. Ленинград: ЛГИК, Т. 63, 1981. С. 89–100.
149. Левин С. Бетховен в советском музыкознании. *Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство. Сб. статей к 200-летию со дня рождения*. Ленинград: Музыка, 1970. С. 213–240.

150. Лескова Т. В. Обработка и цитата в аспекте фольклорно-стилевого моделирования (на примере творчества композиторов дальнего востока России). *Вестник КемГУКИ, искусствоведение*. 2016. № 34. С. 13–29.
151. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці / Ред., передумова та прим. М. Гордійчука. Київ, Мистецтво, 1955. 67 с.
152. Лобанов М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор. 1990. 312 с.
153. Львов Н., Прач. И. Собрание народных русских песен с их голосами / Под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева. Москва: Гос. Муз. изд., 1955. 350 с.
154. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учебное пособие для муз. ВУЗов / Изд. 2-е, доп. и перераб. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
155. Максимов Е. Вариации Бетховена на тему русского танца. *Старинная музыка*. №№ 1–2 (39–40). Москва, 2008. С. 30–35.
156. Максимов Е. Двадцать четыре вариации Бетховена: взгляд в будущее. *Музыкальная Академия*. № 2. 2013. С. 36–42.
157. Максимов Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : автореф. дисс. ... канд. искусстведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2014. 32 с.
158. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : дис. ... докт. искусстведения : 17.00.02 / Одесская гос. консерватория имени А. В. Неждановой. Одесса, 1991. 266 с.
159. Маркова Е. Л. Интонационность музыкального искусства: Науч. обоснование и проблема педагогики. Киев: Муз. Україна, 1990. 183 с.
160. Маркс Б. А. Из одного личного письма к Бетховену по поводу его увертюры ор. 124, переложенной для пианофорте Черни. *Музыкальная Академия*. № 2. 2013. С. 34–36.

161. Медведева М. В. Аранжировка как вид творческой деятельности (к проблеме обучения). *Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли*: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. Ленинград: ЛГИТМиК, 1989. Вып. 2. С. 47–61.
162. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 257 с.
163. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Москва: Советская музыка, 1979, № 3. С. 30–39
164. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
165. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1981. 46 с.
166. Мелдер Г. Бетховен и Латвия. *Из истории советской бетховенианы*: сб. статей и фрагментов из работ. Москва: Советский композитор, 1972. С. 262–295.
167. Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакция фортепианных сонат Бетховена. *Как исполнять Бетховена* / сост., вступ. ст. А. В. Засимовой. Москва, 2007. С. 163–193.
168. Мильштейн Я. Ф. Лист. Москва: Музыка, 1970. Т. I. С. 292–304.
169. Миронов Л. Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. Некоторые вопросы исполнения. Москва: Музыка, 1974. 128 с.
170. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
171. Михеева Н. Б. Облигатные инструменты и партия фортепиано в романтических камерных сонатах. GESJ: Musicology and Cultural Science. 2016. № 2 (14). URL: <https://docplayer.ru/51129605-Obligatnye-instrumenty-i-partiya-fortepiano-v-romanticheskikh-kamernyh-sonatah.html> (дата звернения: 10.04.2019)

172. Молчанова Т. О. Пісня у творчості Й. Гайдна: до проблеми досягнення спадщини композитора. URL: http://www.rusnauka.com/29_DWS_2009/MusicaAndLife/53548.doc.htm (дата звернення: 10.04.2019)

173. Москаленко В. Г. Принципы претворения фольклора в современной симфонической музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1972. 25 с.

174. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев: НМАУ имени П. И. Чайковского, 1994. 192 с.

175. Музыка Австрии и Германии XIX века. В 2 кн. Кн. 2. : учеб. пособие [под ред. Т. Цытович]. Москва: Музыка, 1990. 526 с.

176. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 441 с.

177. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Киев, Музична Країна, 1979. 274 с.

178. Назайкинский Е. История в музыке: избранные исследования. Поэтика музыкальной миниатюры. Москва: «Московская консерватория», 2009. 392 с.

179. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 384 с.

180. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.

181. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 320 с.

182. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. Изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

183. Найко Н. Обретение интонационной формы в творческом процессе композитора. *Процессы музыкального творчества* : сб. трудов. Вып. 7 (№ 165). Москва, 2004. С. 37–56.
184. Николаева Н. Бетховен и романтизм. *Советская музыка*, 1960, № 12. С. 44–56.
185. Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Журнал Общества теории музыки*. Т. 2 (№ 10), 2015. 7 с.
186. Нудьга Г. А. Українська пісня в світі : дослідження. Київ : Муз. Україна, 1989. 536 с.
187. Нудьга Г. А. Українська пісня серед народів світу. Київ : Муз. Україна, 1960. 40 с.
188. Овчинников Е. Мелодико-интонационные связи в фортепианных сонатах Бетховена. *Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений*: труды. Вып. XX. Москва, 1976. С. 44–68.
189. Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Бетховен terra incognita* : зб. науч. ст. / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 23–34.
190. Павчинский С. Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. Москва: Музыка, 1967. 180 с.
191. Паисов Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945–1980) : Очерки истории и теории. Москва: Сов. композитор, 1991. 276 с. с. : нот. ил.; 22
192. Палійчук І. С. Жанрово-стильова взаємодія в українському концерті для мідних духових інструментів другої половини ХХ століття. *Культура і Сучасність* : альманах. Київ: Міленіум, 2012. № 2. С. 195–199.
193. Пасічняк Л. Про значення термінів автохтонний та автентичний стосовно поняття «український народний музичний інструмент». *Наукові*

збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.
Вип. 45. *Музикознавчий універсум: збірник статей.* Львів, 2019. С. 69–90.

194. Пасхалов В. В. Русская тематика в произведениях Бетховена. Русская книга о Бетховене / под ред. К. А. Кузнецова. Москва : Муз. сектор, 1927. С. 185–190.

195. Петров О. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесеных. Москва, 2007. 28 с.

196. Петрова В. І. Некоторые особенности жанра балетто в творчестве Томаса Морли. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-osobennosti-zhanra-baletto-v-tvorchestve-tomasa-morli> (дата звернення: 11.12.2018)

197. Письма Бетховена 1787–1811 / Сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана / с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. Москва : Музыка, 2011. 616 с.

198. Письма Бетховена 1812–1816 / Сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана / пер. с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана / Доп. к сост. тома, коммент., послесловие к вступ. статье Л. В. Кириллиной. Москва : Музыка, 2013. 560 с.

199. Письма Бетховена 1817–1822 / Сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной / пер. с нем. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной. Москва : Музыка, 2013. 656 с., нот., ил.

200. Письма Бетховена 1823–1827 / Сост., перевод и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; вступ. ст. Л. В. Кириллиной. Москва : Музыка, 2011. 784 с., нот., ил.

201. Пісня Всесвіту – «Їхав козак за Дунай» [Відеозапис] / Телепередача ua:перший. URL: <http://www.1tv.com.ua/video/3129> (дата звернення: 11.12.2018)

202. Половцев Д. О. «Своё чужое» в романе Э. М. Форстера «Комната с видом». URL: <http://docplayer.ru/26849778-Svoe-chuzhoe-v-romane-e-m-forstera-komnata-s-vidom.html> (дата звернення: 11.12.2018)

203. Прокина Н. В. Фортепианная транскрипция (проблемы теории и истории жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Москва, 1988. 24 с.

204. Пропп В. Я. Поэтика фольклору : зібрання творів. Москва: Лабиринт, 1998. 352 с.

205. Протопопова О. Поставангардний діалог “композитор – фольклор”: до постановки проблеми. *Культурологія та мистецтвознавство. Київське музикознавство* : зб. ст.. Київ. Вип. 41, 2012. С. 147–156.

206. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навчальний посібник / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. 272 с.

207. Раабен Л. Н. Система, стиль, метод. *Критика и музыкознание*: сб. ст.: изд. Ленинград: Музыка, 1985. С. 76–92.

208. Реженинова Н. Р. Понятие «Фортепианное переложение» как терминологическая проблема. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. Вып. 3 (24), 2012. С. 133–135.

209. Рогожникова В. С. Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (К проблеме интерпретации «чужого слова» в музыке) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2008. 237 с.

210. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Жизнь Бетховена. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты» / пер. с фр. М. Богословский, М. Кузьмина ; сост., ред. вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцева. Москва: Музыка, 1990. Вып. 5. 285 с.

211. Романовський Н. В. Хоровий словарь. 4-е издание: Москва: Музыка, 2000. 178 с.

212. Рощенко Е. Г. Проблемы анализа полистилевого произведения: метод, рекомендации для студентов историко-теоретического факультета. Харьков: ХИИ, 1992. 20 с.

213. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. *Музыкальное исполнительство*: сб. ст. / Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и др. Москва: Музыка, 1979, Вып. 10. С. 22–56.

214. Румянцев С. Ю. Взаимодействие стилей как форма художественного обобщения в музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1980. 23 с.

215. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. *Советская музыка*. 1975, № 5. С. 129–134.

216. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Москва: Музыка, 1977. 160 с.

217. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 31 с.

218. Сахно І. (бас). Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці Л. ван Бетховена. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x9C3KCpucgM>

219. Седракян Л. М. Становление и эволюция жанра фортепианной транскрипции в Армении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / ИИФЭ имени М. Т. Рылского АН Украины. Киев, 1982. 21 с.

220. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл. Избранные статьи / Ред. и вступит. ст. Г. Н. Хубова. Том первый. Москва: Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1950. С. 425–435.

221. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учебное пособие. Москва: Музыка, 1985. 360 с., нот.

222. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

223. Скребков С. С. Интонация и лад. *Советская музыка*. 1967. № 1. С. 89–94.
224. Скребкова-Филатова М. С. Теория исторической эволюции музыкальных стилей С. С. Скребкова и современность. *Журнал общества теории музыки*. 2014. № 4А (8А). URL: <http://docplayer.ru/33269553-Teoriya-istoricheskoy-evolyucii-muzykalnyh-stiley-s-s-skrebkova-i-sovremennost.html> (дата звернення: 11.12.2018)
225. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : Худож. Возможности. Структура. Функции. Москва: Музыка, 1985. 285 с.
226. Славинський М. До 200-річчя з дня народження Людвіга ван Бетховена. *Румынская литература*. АРТА ГРАФИКЭ. 1970, № 2. С. 107–108
227. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киевская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. К., 1988. 19 с.
228. Смирнова Т. Н. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Воронеж, 2016. 168 с.
229. Советский энциклопедический словарь / Ред. А. М. Прохорова. М. : Сов. энциклопедия, 1982. 1600 с.
230. Соколова Л. С. Камерно-ансамблевый диалог как фактор организации художественного времени (на материале фортепианных трио ор. 1 Л. Бетховена). *Вісник Національної муз. академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 90. С. 181–189.
231. Соколова Л. С. Фортепіанні тріо у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. 18 с.
232. Сорокер Я. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. Москва: Госмузиздат., 1963. 159 с.

233. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця : Нова книга, 2012. 183 с.
234. Сохор А. Н. Этические основы бетховенской эстетики. *Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство: к 200-летию со дня рождения*. Ленинград: Сов. композитор, 1970. С. 5–37.
235. Сохор А. Стиль, метод, направление. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. Ленинград: Гос. муз. из-во, 1965. Вып. 4. С. 5–20.
236. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб.ст. / Сост. Л. Г. Раппопорт. Общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова. Москва: Музыка, 1971. С. 292–309.
237. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва: Гос. муз. изд-во, 1962. 400 с.
238. Старшеникова К. А. Проблема народности музыкального искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1982. 17 с.
239. Сторожук В. К. Немецкая вокальная лирика XVII века и кантаты И. С. Баха : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1982. 19 с.
240. Супрун-Яременко Н. О. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. заклад. Київ : Нова книга, 2014. 512 с.
241. «Харківські Асамблеї» XXVII-й Міжнародний музичний фестиваль, присвячений 250-річчю від Дня народження Л. ван Бетховена. Камерно-вокальна музика Л. ван Бетховена. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qnc-rMt3BpI>
242. Тарасов С. В. Камерно-вокальная музыка венских классиков : К проблеме генезиса и эволюции жанра : дис. ... кандидат. искусствоведения : 17.00.02 / Астраханская государственная консерватория (академия). Самара, 2010. 207 с.

243. Тарасов С. В. Некоторые актуальные вопросы песенного наследия Бетховена. *Успехи современного естествознания*. 2009. № 10. С. 90–92.

244. Тертерян Р. Анализ тембровой драматургии симфонических произведений (на примере произведений армянских композиторов 60–70-х годов). URL: [iraber.asj-oa.am/5328/1/1985-3\(26\).pdf](http://iraber.asj-oa.am/5328/1/1985-3(26).pdf) (дата звернения: 11.12.2018)

245. Тимонен Т. Н. Общие проблемы гармонической обработки монодийных народных напевов. Опыт композитор Карелии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1980. 21 с.

246. Тимченко-Бихун І. О динамических компонентах русского национального стиля в фортепианной музыке М. И. Глинки. *Культурологія та мистецтвознавство*. Київське музикознавство. 15 с. URL: <http://docplayer.ru/27913785-Inna-timchenko-byhun-o-dinamicheskikh-komponentah-russkogo-nacionalnogo-stilya-v-forteplanonoy-muzyke-m-i-glinki-kulturnyy-dialog-aktivno-proishodyashchiy.html> (дата звернення: 11.12.2018)

247. Тиц М. Про сучасні проблеми теорії музики. Київ: Муз. Україна, 1976. 160 с.

248. Трубнікова Л. І. Український пісенний фольклор. Харків: Основа, 2003. 86 с.

249. Тюлин Ю. О методе анализа. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1974. С. 31–40.

250. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Т. I. Ленинград: Музгиз, 1937. 193 с.

251. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. Ленинград: Музыка, 1976. 165 с.

252. Фабрика-Процька О. Р. Види трансформацій пісенного фольклору лемків України (сучасний період). *Вісник Прикарпатського*

університету. *Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 36. С. 92–109.

253. Фишман Н. Музыкальный архив Бетховена за 1812–1816 годы. *Советская музыка*. № 1, 1977. С. 87–93.

254. Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. Москва: Музыка, 1982. 263 с.

255. Фишман Н. Л. Песни разных народов / Вст. ст. Н. Л. Фишмана. Москва: Гос. муз. изд-во, 1959. 96 с.

256. Фільц Б. М. Обробка музична. Українська музична енциклопедія. Київ, ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 336–352.

257. Фільц Б. М. Хорові обробки українських народних пісень (творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами). Київ: Наукова думка, 1965. 135 с.

258. Фольклорный текст: функция и структура: сб. тр. : Вып. 121 / РАМ им. Гнесиных. Москва, 1992. 158 с.

259. Фриммель Т. Жизнь Бетховена / перераб. перев. с нем. З. В. Эвальд под ред. И. Глебова. Ленинград: Тритон, 1933. 64 с.

260. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва: Московская гос. консерватория, 2006. 432 с.

261. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. Москва: Лань, 2003. 541 с.

262. Холопов Ю. Н. Генерал-бас. Музыкальная энциклопедия [В 6-ти т.] Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 1. А – Гонг. С. 958–962

263. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Лань, 2014. 320 с.

264. Холопова В. Три стороны музыкального содержания. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2014. № 2. С. 261–271.

265. Холопова В. Фактура : Очерк. Москва: Музыка, 1979. 87 с., нот.

266. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург.: Лань, 2001. 496 с.
267. Хорошайло Г. В. Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. 36 с.
268. Хохлов Ю. Н. Репризная и сквозная песня в немецкой и австрийской музыке конца XVIII – начала XIX века. Москва: Композитор, 2009. 488 с.
269. Хохлов Ю. Н. Репризная и сквозная песня в немецкой и австрийской музыке конца XVIII – начала XIX века. Москва: Композитор, 2009. 235 с.
270. Хохлов Ю. Н. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. Москва: Эдиториал УРСС, 1997. 213 с.
271. Хохловкина А. Вокальная лирика Бетховена. *Вопросы музыкознания*. Т. 2. Москва: Гос. муз. издат., 1956. С. 562–578.
272. Царегородцева Л. М. Эволюция большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : автореф. дис. ... кандидат. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. 24 с.
273. Цахер И. Поздние квартеты Бетховена: Особенности драматургии. Москва: Музыка, 1997. 142 с.
274. Цирикус Е. И. Ладо-функциональность в народной песне и ее отражение в профессиональной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 1975. 24 с.
275. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 158 с.

276. Чайковский П. И. и народная песня. Избранные отрывки из писем и статей / сост., ред., примеч. и коммент. Б. И. Рабиновича. Москва: Музгиз, 1963. 159 с.

277. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 32 с.

278. Черепанин М. Відень і українська музична культура: сторінки мистецької євроінтеграції. *Музична україністика: європейський контекст* : колект. монографія / [ред.-упоряд. Л. Опарик]. Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2015. С. 4–38.

279. Черепанин М. Риси індивідуального музичного почерку в інструментальному аранжуванні. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття*. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Мукачєво, 2018. С. 80–84.

280. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке. *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 3. Москва, 1978. С. 13–45.

281. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX століть (проблема формування фортепіанної фактури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.

282. Чеснокова Л. В. Бидермайер: эпоха буржуазной приватности в европейской культуре. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2017. № 5 (май). 0,9 п. л. URL: <http://e-koncept.ru/2017/170105.htm> (дата звернення: 11.12.2018)

283. Шабунова И. М. Оркестровка в содержательной структуре музыкального произведения. *Музыкальный язык в исторической эволюции*. 2011, 2 (9), С. 126–131.

284. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ...

канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рыльского АН УССР. Киев, 1984. 23 с.

285. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ:Заповіт, 1998. 368 с.

286. Шип С. В. Принцип симметрии в музыке и его проявление в народном напеве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рыльского. Киев, 1980. 26 с.

287. Эррио Э. Жизнь Бетховена / Пер. Г. Я. Эдельмана, вст. ст. И. Ф. Бэлзы. Москва: Музыка, 1959. 198 с.

288. Юденич Н. Народно-жанровые элементы в струнных квартетах Бетховена. *Л. ван Бетховен : эстетика, творческое наследие, исполнительство* : сб. ст. к 200-летию со дня рождения. Ленинград: Музыка, 1970. С. 154–174.

289. Яковлев В. Бетховен в русской критике и науке. *Русская книга о Бетховене* / под ред. К. А. Кузнецова. Москва : Муз. сектор, 1927. С. 51–76.

290. Якубяк Я. В. Влияние народного одноголосия на профессиональную гармонию (на материале творчества украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Национальная музыкальная академия имени П. И. Чайковского. Киев, 1973. 21 с.

291. A Selection of Scots Songs Harmonized Improved with Simple and Adapted Graces by Peter Urbani. In six volumes. Printed and sold by Urbani & Liston at their Warehouse. Edinburgh. <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/121792848>

292. Aaron S. Allen Beethoven and George Thomson: A new letter fragment from 1816. *The Beethoven Journal* 23, 2008. No. 1. P. 24–32.

293. Albrechtsberger J. G. *Sämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst*. 3 Bände. 2. sorgfältig revidierte Auflage. Wien : Haslinger, 1837.

294. Angell H. C. Selected vocal arrangements of Irish folksongs: a history, stylistic analysis, repertoire list, and guide to performance and pedagogy. Indiana University, 2012. 245 p.

295. Austria in the Age of the French Revolution. 1789–1815. Edited by Kinley Brauer and William E. Wright. Center for Austrian Studies, University of Minnesota, Minneapolis, 1990. 192 p.

296. Bauer E. E. Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos (Stuttgart: J. B. Metzler, 1992). 368 s.

297. Becker P. Beethoven. Berlin: Schuster und Loeffler, 1911.

298. Beethoven, Ludwig van. Leben und Schaffen. Berlin : Verlag von Otto, Sanke, 1863. 382 s.

299. Beethoven: Klaviertrios *Reclams Kammermusikführer* / Hrg. von Prof. Dr. A. Werner-Jensen, unter Mitarbeit Professoren Doctors L. Finscher, K. H. Stahmer, Doctors G. Wienke, K. Werner-Jensen, W. Thein usw. Stuttgart : Philipp Reclam jun, 1993. S. 461–472.

300. Benton R. Ignace Pleyel: A Thematic Catalogue of his Composition. New York, 1977. 482 p.

301. Biamonte N. Modality in Beethoven's Folk-song Settings. 2006. P. 28–63. URL: <http://bf.press.illinois.edu/13.1/biamonte.html> (дата звернення: 11.12.2018)

302. Boettcher H. Beethoven als Liederkomponist. Augsburg. 1928. 235 S.

303. Bröcker M. Die Bearbeitung schottischer und irisher Volkslieder von Ludwig van Beethoven. *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, 10 (1982), S. 63–89.

304. Busselberg P. A Justification for the Study of Folk Song Settings, or the Arrangement as a Valid Composition. Huston, Texas. April, 2007. 110 p.

305. Calliope, or English Harmony, A Collection of the most Celebrated English and Scots Songs. In two volumes. Engraved and sold by Henry Roberts, 1739.

306. Carroll M. W. The Struggle for Music Copyright. Villanova Law / Public Policy Research Paper No. 2005-7. URL: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=687963 (дата звернення: 11.12.2018)
307. Cooper B. Beethoven and the Creative Process. Oxford, 1990. 346 p.
308. Cooper B. Beethoven Bearbeitungen britischer Lieder by Petra Weber-Bockholdt. *Music & Letters*. Vol. 76, No. 3. 1995. P. 447–450.
309. Cooper B. Beethoven. Oxford, University Press, 2008. 464 p.
310. Cooper B. Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style. Oxford: Clarendon Press, 1994. 270 p.
311. Cooper B. (ed.) The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's life and Music. London, 1991. 352 p.
312. Cooper D. The Musical Traditions of Northern Ireland and its Diaspora. London : Ashgate, 2009. 186 p.
313. Davitadze A. G. Timbre dramaturgy of the trio accompaniment in folksongs settings by L. Beethoven (on the example of WoO 158 and WoO 153 collections). *European Journal of Arts*. Vienna, 2019. № 3. Pp. 8–15.
314. Deliciæ musicæ: being a collection of the newest and best songs sung at Court and at the Publick Theatres, most of them within the compast of the Flute with a Throw-Bass, for the Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsicbord, or Organ. Composed by several of the Best Masters. The First Book. Licenced, April 23.1695. London, printed by J. Heptinstall for Henry Playford. 42 p. [https://imslp.org/wiki/Deliciæ_musicæ_\(Playford%2C_Henry\)](https://imslp.org/wiki/Deliciæ_musicæ_(Playford%2C_Henry))
315. Dixon G. From medieval to modern-day: the Mother Land's secret music evolution uncovered. URL: <https://www.limelightmagazine.com.au/features/british-music-through-the-ages/> (дата звернення: 11.12.2018)
316. Edwards W. W. New insights into the chronology of Haydn's Folksong Arrangements: reading between the lines of the George Thomson

Correspondence. *Haydn-Studien: Haydns Bearbeitungen Schottischer Volkslieder*. 2004, 8 (4). P. 325–340.

317. Ellis L. *Appearing to Diminish. Female Development and the British Bildungsroman, 1750–1850*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1999. 205 p.

318. Ernest G. *Beethoven Persönlichkeit, Leben und Schaffen*. Berlin, 1922. 614 p.

319. Fiske R. *Scotland in Music. A European Enthusiasm*. Cambridge University Press, 1983. 248 p.

320. Flood W. H. G. *A History of Irish Music*. New York. Praeger, 1970. 308 p.

321. *Forty Select Anthems in Score, composed for 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 Voices by Dr. Maurice Greene. Volume Second*. London, printed for and sold by T. Walfb. M. DCC. XLIII. 155 p.
[https://imslp.org/wiki/40_Select_Anthems_in_Score_\(Greene%2C_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/40_Select_Anthems_in_Score_(Greene%2C_Maurice))

322. Gammon V. *Desire, Drink and Death in English Folk and Vernacular Song, 1600–1900*. Newcastle University. Ashgate Publishing, 2008. 282 p.

323. Geiringer K. Haydn and the Folksong of the British Isles. *The musical quarterly*. Vol. XXXV, № 2, April, 1949. P. 179–208.

324. Gelbart M. *The invention of folk music and art music (emerging categories from Ossian to Wagner)*. Cambridge University Press, 2007. 265 p.

325. Goldshmidt H. *Die Trscheingung Beethoven*. Leipzig : Veb deutsher verlag fur music, 1974. 240 s.

326. Hadden J. *Cuthbert George Thomson, the Friend of Burns*. London, J. C. Nimmo, 1898. 392 p.

327. Herder G. J. *Volkslieder. Erster Theil*, Weygand, Leipzig, 1779–1779. 704 p.

328. Hoboken A. *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (3 vols.; Mainz, 1957–78).

329. Hopkinson C. and Oldman C. *Thomson's Collection of National Song, with Special Reference to the Contributions of Haydn and Beethoven*.

Edinburgh Bibliographical Society Transactions, 2 (1938–45); addenda and corrigenda, 3 (1948–55).

330. Hufstader A. Anderson Beethoven's Irische Lieder: Sources and Problems. *Musical Quarterly*. 1959, № 45. P. 343–360.

331. International Music Score Library Project (скорочено IMSLP). URL: https://imslp.org/wiki/Main_Page (дата звернення: 11.12.2018)

332. Johnson D. Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century. London. Mercat Press, 1972. 223 p.

333. Kidson F. British Music Publishers, Printers and Engravers. London, W. E. Hill Songs, 1900. 252 p.

334. Kinsky G. (completed by Halm H.) Das Werk Beethovens. Munich, 1955. 808 p.

335. Knight F. «Britain in Beethoven's Mind». In *Bericht über den Internationalen BeethovenKongreß Berlin. Critica Musica: Essays in Honour of Paul Brainard*. Edited by J. Knowles. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978. Pp. 285–9

336. Komlós K. Haydn's English canzonettas in their local context. *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism*. Edited by Mary Hunter and Richard Will. Cambridge University Press, 1 edition, 2012. P. 75–99.

337. Komlós K. Miscellaneous vocal genres. The Cambridge Companion to Haydn. Edited by Caryl Clark. Cambridge University Press. 2005 P. 164-175.

338. Lederer F. Beethovens Bearbeitungen schottischer and anderer Volkslieder. Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn: L. Neuendorff, 1934.

339. Lee H. S. The Beethoven folksongs project in the reception of Beethoven and his music. University of North Texas, 2006. 190 p.

340. Ling J. A History of European Folk Music. Translated from the Swedish by Linda and Rebert Schenck. University of Rochester Press, 1999. 256 p.

341. Lissa Z. Polonica Beethovenowskie. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970. 170 s.

342. Lockwood L. Beethoven: the Music and the Life. W. W. Norton & Company; Reprint edition. January 17, 2005. 624 p.
343. MacArdle D. Beethoven and George Thomson. *Music and Letters*. 1956, № 37. P. 27–49.
344. Marx A. B. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Zweiter Band. Berlin, 1908. 490 s.
345. Marx A. B. Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Text, für eine Singstimme und kleines Chor, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell, von Ludwig van Beethoven. Op. 108. Drei Hefte. Cäcilia vii/26, September, 1827.
346. Massenkeil G. International Relationships in Beethoven's Life and Works. In Ludwig van Beethoven 1770-1970. Bonn: Inter Nationes, 1970. P. 17–22
347. McCue K. C. Difficult to imitate and impossible to equal': Byron, Burns, Moore and the packaging of national song. *Byron Journal*. 2017, 45(2). P. 113-126.
348. McCue K. C. Thomson's collections in their Scottish cultural context. *Haydn-Studien*. 2004, 8(4). P. 305–324.
349. Music in the British Provinces, 1690–1914. Edited by Rachel Cowgill and Peter Holman, University of Leeds, UK, Routledge, 2016. 395 p.
350. Music Librarianship in the United Kingdom. Fifty Years of the United Kingdom Branch of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres. Edited by Richard Turbet. Ashgate Publishing Limited, 2003. 377 p.
351. National Library of Scotland. URL: <https://www.nls.uk> (дата звернення: 11.12.2018)
352. Orpheus Caledonius: or, A Collection of Scots Songs. Set to Musick by W. Thomson. Vol. I. London: printed for the author, at this house in Leicefter-Fields. M. DCC. XXXIII. 251 p. URL: <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/91483219>

353. Orpheus Caledonius: or, A Collection of Scots Songs. Set to Musick by W. Thomson. Vol. II. London: printed for the author, at this house in Leicefter-Fields. M. DCC. XXXIII. 229 p. URL: <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/91480430>

354. Padua D. Beethoven: his nine symphonies and their influence on the development of the orchestra. Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida. December, 2010. 168 p.

355. Poser M. Beethoven und das Volksliedgut der britischen Inseln; in: Bericht über den Beethoven. Kongress, Berlin, 1977. 405 s.

356. Ramsay A. «Tea Table Miscellany» 1724. URL: <http://museums.eu/collection/object/55664/c-opening-from-william-thomson-orpheus-caledonius-or-a-collection-of-scots-songs-london-1733-literat> (дата звернення: 11.12.2018)

357. Raven J. Publishing Business in Eighteenth-Century England. People, Markets, Goods: Economies and Societies in History. Boydell Press, 2014. 348 p.

358. Riemann H. Ludwig van Beethovens sämtliche, Klavier Solosonaten, Bd. 1–2. Berlin, 1919–1920.

359. Rumph S. Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works. University of California Press, 2004. 304 p.

360. Rycroft M. E. (Ed.) Scottish songs for George Thomson: 32 schottische Lieder für 1–2 Singstimmen, Violine, Violoncello und Klavier, music by Ignaz Pleyel. 2007 (Vol. 1)

361. Rycroft M. E. Eingriffe des Verlegers in Haydns Bearbeitungen Schottischer Lieder. In: Feder, G. and Reicher, W. (eds.) Internationales Musikwissenschaftliches Symposium “Haydn and das Clavier”: Im Rahmen der Internationalen Haydntage Eisenstadt, 13-15 September 2000: Referate und Diskussionen. Series: Eisenstädter Haydn-Berichte: Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt (1). Hans Schneider: Tutzing, Germany. 2002. P. 51–75.

362. Rycroft M. E. Haydn's Volksliedbearbeitungen – von Neukomm? Über die Authentizität einiger Bearbeitungen. *Haydn-Studien: Haydns Bearbeitungen Schottischer Volkslieder*. 2004, 8(4). P. 341–356.

363. Rycroft M. E. Haydn's Welsh songs: George Thomson's musical and literary sources. *Welsh Music History*. 2008 Vol. 7. P. 92-160.

364. Rycroft M. E. Scottish songs for George Thomson: 32 schottische Lieder für 1–2 Singstimmen, Violine, Violoncello und Klavier, music by Ignaz Pleyel. 2007. (Vol. 2). [Scholarly Editions]

365. Rycroft M. E., Edwards W. and McCue K. C. (Eds.) Volkslied-Bearbeitungen Nr. 151–268: Schottische Lieder für George Thomson. 2001.

366. Rycroft M. E., Edwards W. and McCue K.C. (Eds.) Volkslied-Bearbeitungen Nr. 269–364: Schottische und Walisische Lieder für George Thomson. 2004.

367. Rycroft M. E., McCue K. C., and Friesenhagen A. Scottish and Welsh songs [CDROM] in Complete Recording 429 Folksong Arrangements, Joseph Haydn. 2009. [Audio].

368. Sagrillo D. 'Krell, oft empörend'? Haydn, Scotland and Folksongs. An Intercultural Relationship. *Musik, musikalische Bildung und musikalische Überlieferung*. 2017. P. 263-298.

369. Sagrillo D. Beethovens Beziehungen zur Volksmusik. Universität-Gesamthochschule Essenspäter in Word übertragen. 1991. URL: <https://orbi.lu.uni.lu/bitstream/10993/8802/1/Beethovens%20Beziehungen%20zur%20Volksmusik.pdf> (дата звернення: 11.12.2018)

370. Sagrillo D. Joseph Haydns Bearbeitungen schottischer Volkslieder Forschungsprojekt. Faculté des Lettres, des Sciences Humaines, des Arts et des Sciences de l'Education Universite Du Luxembourg. Dezember, 2007. 804 s.

371. Sanders E. H. The Sonata-Form Finale of Beethoven's Ninth Symphony. *19th-Century Music*. Published By: University of California Press. Vol. 22, No. 1. Summer, 1998. P. 54–60.

372. Schaarwächter J. Chasing a Myth and a Legend: “The British Musical Renaissance” in a “Land without Music”. *The Musical Times*. Vol. 149, No. 1904. Autumn, 2008. P. 53–60.

373. Schönewolf K. Beethoven in der zeitenwende. Band I. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1953. 700 s.

374. Schönewolf K. Beethoven in der zeitenwende. Band II. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1953. 425 s.

375. Schtefan R. L. Beethoven. Metzler Komponisten Lexikon: 340 werkgeschichtliche Porträts / hrsg. Von Horst Weber. Stuttgart. Weimer: Metzler, 1992. S. 39–47.

376. Schünemann G. Ludwig van Beethoven. Neues Volksliederheft. Eigentum der Verleger für alle Länder. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Printed in Germany. 1941. 63 s.

377. Scottish Ear Worms: The Folksong Collections of George Thomson : *The Scotia Neews*. Edinburgh. URL: <http://userhome.brooklyn.cuny.edu/anthro/jbeatty/Scotia/issue34/issue34.html> (дата звернення: 11.12.2018)

378. Solomon M. Late Beethoven: Music, Thought, Imagination. University of California Oress. October 4, 2004. 338 p.

379. Soroker Y. Ukrainian Musical elements in Classical music. Canadian institute of Ukrainian Studies Press, Toronto.1995. 155 p.

380. Stern E. Haydn’s English Canzonettas (1794). Musical Style vs. Social Structure. California State University, Northridge. May, 1987. 166 p.

381. Susanne C. M. A. Beethovens Volksliedbearbeitungen WoO 158 – Einblicke in den Kompositionsprozess. (Beethovens Volksliedbearbeitungen WoO 158 : Einblick in den Kompositionsprozess / Susanne Cox. 2018. Faks. (Noten), Notenbeisp. In: *Die Musikforschung*. 71, 2018. S. 132–145.

382. The Burns Encyclopedia. URL: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/> (дата звернення: 11.12.2018)

383. The Cambridge Companion to Beethoven. Edited by Glenn Stanley. Cambridge University Press, 2000. 370 p.
384. The Cambridge Companion to Haydn. Edited by Caryl Clark. Cambridge University Press. 2005. 318 p.
385. The Edinburgh companion to Scottish romanticism. Edited by Murray Pittock, Edinburgh University Press, 2011. 256 p.
386. The songs of England. A collection of 200 English melodies, including the most popular traditional Ditties, and the Principal songs and Ballads of the last three centuries. Edited with new symphonies and accompaniments, by J. L. Hatton. In two volumes; each containing 100 songs. London, Boosey & CO. [https://imslp.org/wiki/The_Songs_of_England_\(Hatton%2C_John_Liptrot\)](https://imslp.org/wiki/The_Songs_of_England_(Hatton%2C_John_Liptrot))
387. Travis J. Celtic Elements in Beethoven's Seventh Symphony. *The Musical quarterly*. Vol. XXI, No. 3. July, 1935. P. 255–265.
388. Tyson A. The Authentic English Editions of Beethoven. London, 1963. 152 p.
389. University of Glasgow. URL: <https://www.gla.ac.uk>
390. Veidl T. Der musikalische Humor bei Beethoven. Breitkopf Und Härtel, 1929. 298 s.
391. Wasielewski W. J. Ludwig van Beethoven. Bd. II. Berlin, 1888. 143 s.
392. Weber-Bockholdt P. Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. W. Fink, 1994. 293 p.
393. Wilets P. Beethoven and England. London: *The Trustees of the British Museum*, 1970. P. 76–107.

ФОТОГРАФІЯ

394. Беляев В. М. Собрание народных песен с их голосами. Собрание народных песен с их голосами / Ред., вст. ст. В. Беляева. Москва: Музгиз, 1955. 350 с.

395. Львов Н., Прач. И. Собрание народных русских песен с их голосами / Под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева. Москва: Гос.Муз. узд., 1955. 350 с.

396. Фишман Н. Л. Песни разных народов / Вст. ст. Н. Л. Фишмана. Москва: Гос. муз. изд-во, 1959. 96 с.

397. A Selection of Scots Songs Harmonized Improved with Simple and Adapted Graces by Peter Erbani. In six volumes. Printed and sold by Urbani & Liston at their Warehouse. Edinburgh. URL: <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/121792848>

398. Calliope, or English Harmony, A Collection of the most Celebrated English and Scots Songs. In two volumes. Engraved and sold by Henry Roberts, 1739.

399. *Deliciæ musicæ*: being a collection of the newest and best songs sung at Court and at the Publick Theatres, most of them within the compast of the Flute with a Throw-Bass, for the Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsicbord, or Organ. Composed by several of the Best Masters. The First Book. Licenced, April 23.1695. London, printed by J. Heptinstall for Henry Playford. 42 p.

400. Forty Select Anthems in Score, composed for 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 Voices by Dr. Maurice Greene. Volume Second. London, printed for and sold by T. Walfb. M. DCC. XLIII. 155 p. URL: [https://imslp.org/wiki/40_Select_Anthems_in_Score_\(Greene%2C_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/40_Select_Anthems_in_Score_(Greene%2C_Maurice))

401. Herder G. J. Volkslieder. Erster Theil. Weygand, Leipzig, 1779–1779. 704 p.

402. Orpheus Caledonius: or, A Collection of Scots Songs. Set to Musick by W. Thomson. Vol. I. London: printed for the author, at this house in Leicefter-Fields. M. DCC. XXXIII. 251 p. URL: <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/91483219>

403. Orpheus Caledonius: or, A Collection of Scots Songs. Set to Musick by W. Thomson. Vol. II. London: printed for the author, at this house in Leicefter-

Fields. M. DCC. XXXIII. 229 p. URL: <https://digital.nls.uk/special-collections-of-printed-music/archive/91480430>

404. Schünemann G. Ludwig van Beethoven. Neues Volksliederheft. Eigentum der Verleger für alle Länder. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Printed in Germany. 1941.

405. The songs of England. A collection of 200 English melodies, including the most popular traditional Ditties, and the Principal songs and Ballads of the last three centuries. Edited with new symphonies and accompaniments, by J. L. Hatton. In two volumes; each containing 100 songs. London, Boosey & CO. URL: [https://imslp.org/wiki/The_Songs_of_England_\(Hatton%2C_John_Liptrot\)](https://imslp.org/wiki/The_Songs_of_England_(Hatton%2C_John_Liptrot))

АУДИОГРАФІЯ

406. «Камерний хор Ванкувера» під керівництвом диригента і художнього керівника Джона Уошберна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k-oC3zo-xm0>

407. «Харківські Асамблеї» XXVII-й Міжнародний музичний фестиваль, присвячений 250-річчю від Дня народження Л. ван Бетховена. Камерно-вокальна музика Л. ван Бетховена. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qnc-rMt3BpI>

408. Beethoven «Songs of different nationalities» (WoO 158). URL: https://www.youtube.com/watch?v=YaKiR155BI8&list=PLk9Nu6I0buMbnUCw999YZ1qYTe_YTPkly&index=1

409. Rycroft M. E., McCue K. C., and Friesenhagen A. Scottish and Welsh songs [CDROM] in Complete Recording 429 Folksong Arrangements, Joseph Haydn. [Audio]. 2009.

ВІДЕОГРАФІЯ

410. Л. ван Бетховен. «Їхав козак за Дунай». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HGztJ-tGDgU&list=PLFpmelBQcYw9rzv-s9cKJ1Nae3ePD3YZm&index=8>
411. Л. ван Бетховен. Оп. 108 (деякі обробки). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=paJJ5gyBAs>
412. Л. ван Бетховен. WoO 155, № 22, «Constancy». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R-O1vYBz7h4>
413. Пісня Всесвіту – «Їхав козак за Дунай» [Видеозапис] / Телепередача ua:перший. URL: <http://www.1tv.com.ua/video/3129> (дата звернення: 11.12.2018)
414. Сахно І. (бас). Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці Л. ван Бетховена. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x9C3KCpucgM>

ДОДАТКИ

Додаток А

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Давітадзе А. Г. «Своє – чуже» в обробках народних пісень Л. ван Бетховена: методи, прийоми та принципи. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. статей / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 2. С. 114–118.

2. Давітадзе А. Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XIII. С. 60–74.

3. Давітадзе А. Г. Двадцять ірландських пісень з тріо-супроводом (WoO 153) в обробці Л. ван Бетховена: на перетині національного та авторського стилів. *Культура і сучасність*: зб. наук. статей / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 1. С. 240–246.

4. Давітадзе А. Г. Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 53. С. 75–91.

5. Davitadze A. G. Timbre dramaturgy of the trio accompaniment in folksongs settings by L. van Beethoven (on the example of WoO 158 and WoO 153 collections). *European Journal of Arts: a collection of scientific articles*. Vienna, 2019. № 3. P. 8–15.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

Основні положення дослідження викладено у 8 доповідях автора: з них 4 на міжнародних та 4 на вузівських наукових конференціях, зокрема:

1. VII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 5–6 грудня, Київ, 2017 р.). Тема доповіді: «Національні спектри творчості Людвіга ван Бетховена (на прикладі обробок народних пісень)», (участь очна).

2. Міжнародна науково-творча конференція студентів і аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22–23 березня, 2018 р.). Тема доповіді: «Взаємодія “свого – чужого” в обробках народних пісень Л. ван Бетховена», (участь очна).

3. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 19–20 квітня, 2018 р.). Тема доповіді: «Обробки народних пісень Л. ван Бетховена: аспекти стильового синтезу», (участь очна).

4. Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 4–5 жовтня, 2019 р.). Тема доповіді: «Науковий огляд англомовної монографії британського музикознавця Баррі Купера “Бетховенські обробки фольклорних пісень: хронологія, джерела, стиль”», (участь очна).

5. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, Харківський національний

університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 16 лютого, 2017 р.). Тема доповіді: «Жанр обробки народної пісні: методологія аналізу (на прикладі творчості Л. ван Бетховена)», (участь очна).

6. «День науки: гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 17 травня, 2018 р.). Тема доповіді: «Українська пісня “Їхав козак за Дунай” у творчості композиторів-класиків», (участь очна).

7. «День науки: гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 19 травня, 2019 р.). Тема доповіді: «Ювілейний рік Бетховена: проєкти, прем'єри, концерти», (участь очна).

8. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22 лютого, 2019 р.). Тема доповіді: «Двадцять ірландських пісень із тріо-супроводом (WoO 153) в обробці Л. ван Бетховена: на перетині національного та авторського стилів», (участь очна).

Деякі матеріали дослідження апробовані в магістерській роботі автора, а також опубліковані в збірці «Магістерські читання – 2016».

Додаток Б

Перелік нотних збірок обробок народних пісень

Л. ван Бетховена / перші видання⁷¹

WoO 152 – «Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 24. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 261. 25 Irische Lieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel». («Бетховенські твори. Повний критичний перегляд з правом на видання, з дозволу видавця оригіналу. Цей результат критичної ревізії цього видання є власністю видавця. Серія 24. Пісні для фортепіано, скрипки та віолончелі. № 261. 25 ірландських пісень»). Перше видання – березень 1814;

WoO 153 – «Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 24. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 262. 20 Irische Lieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel». Перше видання – березень 1814;

WoO 154 – «Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 24. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 258. Irische Lieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel». Перше видання – березень 1814;

WoO 155 – «Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 24. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 263. 26 Wallisische Lieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel». Перше видання – травень 1817;

WoO 156 – «Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 24.

⁷¹ Наведені нотні видання збірок пісенних обробок Л. ван Бетховена не містять вказівок на рік публікації. Скоріш за все, вони і є першими прижиттєвими виданнями (окрім WoO 158). Роки публікації автор дослідження наводить окремо після найменування нотних збірок. Ноти видавничої фірми Leipzig, Breitkopf und Härtel розміщено в інтернет-ресурсі за посиланням – [331].

Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 260. 12 Schottische Lieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel». Перше видання – 1822–1825;

WoO 157 – «Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 24. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 259. Volkslieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel». Перше видання – 1816;

WoO 158 – «Ludwig van Beethoven. Neues Volksliederheft. 23 Tiroler, Schweizer, schwedische, spanische andere Volkweisen. Für eine Singstimme und Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncell. Zum ersten Male nach der Handschrift herausgegeben von George Schünemann. Eigentum der Verleger für alle Länder. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Printed in Germany». («Людвиг ван Бетховен. Нова збірка народних пісень. 23 тірольських, швейцарських, шведських, іспанських та інших народних мелодій. Для голосу і фортепіано у супроводі скрипки та віолончелі. Вперше за рукописом опублікована Георгом Шюнеманом. Власність видавців для усіх країн»). Перше видання – 1941.

op. 108 – «Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 24. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 257. Schottische Lieder. Op. 108. Leipzig, Breitkopf und Härtel». Перше видання – Лондон, Единбург, 1818, Берлін, 1822.

Додаток В

Систематизація окремих праць за темою дисертації: напрямки досліджень, коментарі

Перші історичні дослідження бетховенських обробок⁷².

- 1827 рік – німецькомовна стаття *А Маркса «Шотландські пісні з англійськими та німецькими текстами для одного голосу та для маленького хору із супроводом фортепіано, скрипки та віолончелі» (A. Marx Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Text, für eine Singstimme und kleines Chor, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell, von Ludwig van Beethoven)* [344]. У статті надана художня оцінка обробкам Л. Бетховена як важливого доповнення до традицій німецької художньої пісні та лід (Lied), підкреслюється їхня практична значущість для широкого кола виконавців – від аматорів до професіоналів [344].

- 1859 – *А. Маркс*, біографічне дослідження «*Життя та творчість Людвіга ван Бетховена*» («*Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen*»). Йдеться про художню і мистецьку цілісність, завершеність обробок Л. Бетховена: «ці твори вже самі по собі є витвором мистецтва» [354, с. 21].

Тематичні дослідження ХХ століття.

- 1927 – «Бетховен», 1932 – «Бетховен и Гете» – критичні статті, нариси, есе французького письменника, музикознавця Р. Роллана [210];

- 1927 – стаття північноамериканського вченого *Р. Олдріча (Richard Aldrich)* «Бетховен та Джордж Томсон». Критична публікація, несприйняття обробки народної пісні в контексті бетховенської творчості. Цю лінію продовжено відомим американським дослідником творчості віденських класиків *М. Соломоном*⁷³ (*Maynard Solomon*), він критикує дії

⁷² Тут і далі надано деякі праці за окремими тематичними напрямками вивчення обробок Л. ван Бетховена.

⁷³ Більшу частину своїх праць дослідник присвятив вивченню життя та творчості композитора: (1977 рік – «Бетховен»; 1998 – друге видання із переглядом та уточненнями; 2001 – третє видання; 1983 – «Бетховенські

видавця, його розділення традиційної мелодії із її текстом та створення і додання нового вербального тексту, в чому науковець вбачав фальсифікацію народної пісні [378].

- 1928 – монографія німецького дослідника Г. Боттчера «Бетховен як пісенний композитор» (*Hans Boettcher «Beethoven als Liederkomponist. Augsburg»*) [302]. Перше ґрунтовне вивчення пісенного спадку Л. ван Бетховена (пісенного композиторського стилю) як окремої сфери.

- 1934 – дисертаційне дослідження чеського музиканта, диригента Ф. Ледерера «Бетховенські обробки шотландських та інших народних пісень» (*Felix Lederer Beethovens Bearbeitungen schottischer and anderer Volkslieder. Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn: L. Neuendorff, 1934*), Бетховенські обробки розглянуто в системі авторських творів того ж періоду, окреслено роль видавця Дж. Томсона, поєднання одноголосної мелодії народного походження із віденською гармонією та традиційної мелодії із новим вербальним текстом [338].

- 1954 – англомовні роботи С. Хопкінсона та С. Олдмена «Колекція національних пісень Томсона із спеціальними висновками про вклад Гайдна та Бетховена» (перша публікація – 1940, перевидання з доповненнями та уточненнями – 1954) (*Hopkinson C. and Oldman C. Thomson's Collection of National Song*). Надано класифікацію обробок Л. ван Бетховена, Й. Гайдна, уточнено їх кількість, роки публікації [329].

- 1963 – книга британського вченого А. Тайсона «Автентичне англійське видання Бетховена» (*A. Tyson The Authentic English Editions of Beethoven*). Продовжено розвиток концепції С. Хопкінсона та С. Олдмена [388].

- 1990 – збірка статей «Австрія у часи Французької революції. 1789–1815» під загальною редакцією Кінлі Дж. Брауера та Вільяма Е. Райта

(Kinley Brauer and William E. Wright *Austria in the Age of the French Revolution. 1789–1815*) [295].

Праці з питань каталогізації та упорядкування рукописів обробок, інших авторських творів Л. ван Бетховена.

- 1935 – американський науковець Дж. Тревіс⁷⁴ опублікував статтю «Кельтські елементи в Сьомій симфонії Бетховена» (*James Travis Celtic Elements in Beethoven's Seventh Symphony*). Автор поза уваги залишає бетховенські обробки фольклору Британських островів [387].

- 1955 – каталог Г. Кінського «Праці Бетховена. Тематико-бібліографічний список всіх його завершених творів», який завершено Х. Хальмом – «Кінські-Хальм» (*Kinsky G Halm H. Das Werk Beethovens*) ([334]).

Праці про творчі зв'язки Л. ван Бетховена з Британськими островами.

1970 – англomовна стаття Г. Массенкейля «Інтернаціональні відносини в житті та творчості Бетховена» (*Günther Massenkeil International Relationships in Beethoven's Life and Works*) [346], 1878 – англomовна праця Ф. Найт під назвою «Британія в думках Бетховена» (*Frida Knight*) «Britain in Beethoven's Mind» та ін. [335].

- 1991 – німецькомовна стаття люксембурзького музикознавця Д. Сагрільо «Відношення Бетховена до народної музики» (*Damien Sagrillo Beethovens Beziehungen zur Volksmusik*). Систематизовано відомості про бетховенські обробки та їх вивчення⁷⁵ [369].

⁷⁴ Окрім цього, Дж. Тревіс досліджує музику кельтів, яка, як він зазначає, була спадщиною культури шумерів та має більше спільного ніж з музикою континентальної Європи. Детальніше про старовинні особливості ладо-гармонії кельтської музики можна дізнатися з його статті «Кельтська музика» (1942) [387].

⁷⁵ Д. Сагрільо зауважує, що Бетховен звертався та обробляв пісенно-танцювальний фольклор в різних авторських творах не тільки тому що це була ініціатива шотландця Дж. Томсона, а й тому що сам композитор прагнув бути простим та зрозумілим, відповідаючи настроям духу Просвітництва: «Тому захоплення Бетховена народною музикою не може бути виправдано тимчасовою зміною інтересів» [369, С. 2].

- 1994 – одночасно видані дві монографії про бетховенські обробки, які належать британському професору музики *Б. Куперу* «*Бетховенські обробки фольклорних пісень: хронологія, джерела, стиль*» (*Barry Cooper Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style*) [310] та німецькій музикознавиці, професорки музики *П. Вебер-Бокхольд* «*Бетховенські обробки британських пісень*» (*P. Weber-Bockholdt Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder*) [392].

- 2008 – дисертація та деякі наукові роботи австралійського сучасного музикознавця *Віка Геммона* «*Бажання, випивка та смерть в англійських фольклорних та місцевих піснях, 1600–1900*» (*Vic Gammon Desire, Drink and Death in English Folk and Vernacular Song, 1600–1900*). Вивчаються художні образи в музиці та народних піснях сільської місцевості різних регіонів Великої Британії [322].

Випуск книжкових серій, путівників, в яких системно висвітлено життя та творчість Л. ван Бетховена.

- 2000 – «*Кембріджський путівник до Бетховена*» (*The Cambridge Companion to Beethoven*), головний редактор *Г. Стенлі* (*Glenn Stanley*) – американський професор музики в Університеті Коннектикуту, який спеціалізується на музичній історії класичного та романтичного періодів в німецькомовній Європі. У виданні представлено статті провідних європейських та американських бетховенознавців. Серед них – американці *Е. Сісман* (*Elaine Sisman*), *В. Кіндерман* (*William Kinderman*), *М. Каплан* (*Mark Kaplan*), *Дж. Джозеф Даверіо* (*John Daverio*), *М. С. Туса* (*Michael C. Tusa*), *М. Нотлі* (*Margaret Notley*), *С. Бернхем* (*Scott Burnham*), *Д. Б. Денніс* (*David B. Dennis*), британці *Б. Купер*, *Н. Марстон* (*Nicholas Marston*), *А. Глоерт* (*Amanda Glauert*), *А. Фроглі* (*Alain Frogley*), швейцарець *Л. Ботштейн* (*Leon Botstein*), француз *Р. Камієн* (*Roger Kamien*) [383].

- 2006 – стаття музикознавиці, докторки філософії (Ph.D) *Н. Біамонте* (*Nicole Biamonte Modality in Beethoven's Folk-song Settings*) «*Модальність в*

обробках народних пісень Л. ван Бетховена» [301]. Дослідниця стверджує, що модальними були тільки двадцять мелодій серед всіх фольклорних джерел, які Л. ван Бетховен обробляв (три з них континентальні, інші – з Британських островів). Систематизовано бетховенські гармонізації до народних наспівів за групах та категоріях: «тонічна, відносна гармонізація», «субтонічна послідовність», «медіанта», «гармонізація в помилковій тоніці: субдомінанта», «інші», «гармонізація в обмеженому діапазоні», «Модальна гармонізація».

- 2006 та 2007 – англomовна дисертація техаського музикознавця Хі Сунг Лі «“Проект фольклорної пісні Бетховена” у сприйнятті Бетховена та його музики» (*Hee Sueng Lee The Beethoven folksongs project in the reception of Beethoven and his music*) [339] та дисертація американця Пауля Бюссельберга «Обґрунтування вивчення обробки фольклорної пісні або аранжування як вагомий твір» (*Paul Busselberg A Justification for the Study of Folk Song Settings, or the Arrangement as a Valid Composition*) [304].

Етномузикознавчі праці.

- 1983 – книга британського вченого Р. Фіске «Шотландія в музиці: європейський ентузіазм» (*Roger Fiske Scotland in Music. A European Enthusiasm*) [319]; праця Д. Джонсона «Музика та суспільство в Шотландії у XVIII столітті» (*David Jonson Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*) [332].

- 1988 – монографія шведського музикознавця Я. Лінга «Історія європейської фольклорної музики» (*Jan Ling A History of European Folk Music*) (перше видання шведською, 1988, друге – англійською, 1997 [340].

- 1999 – дослідження Лорні Елліс (*Lorna Ellis Appearing to Diminish. Female Development and the British Bildungsroman, 1750–1850*) висвітлює роль жінок-музикантів [317].

- 2004 – книга американського музикознавця Стівена Рампа «Бетховен після Наполеона» (*Stephen Rumph Beethoven after Napoleon*) про

трансформацію стилю композитора після війн Наполеона та геополітичних змін в Європі [359].

Російські праці.

- 1856–1860 – стаття *О. Серова «Дев'ята симфонія Бетховена, її склад та смисл»* [220].
- 1927 – збірка статей «Російська книга про Бетховена», серед авторів М. Брюсов «Бетховен та сучасність», К. Кузнецов «З книги “Бетховен та російські композитори”», М. Іванов-Борецький «Полеміка про Бетховена в 50-х роках минулого століття», В. Яковлєв «Бетховен в російській критиці та науці», М. Алексєєв «Російські зустрічі та зв'язки Бетховена», «Музична Москва та Бетховен: І. А. Хохловкіна 20-ті і 30-ті роки; П. В. Яковлєв 40-ві та 50-ті роки; С. Попов 60-ті та 70-ті роки»; М. Алексєєв «Бетховен в російській літературі»; В. Пасхалов «Російська тематика у творах Бетховена»; В. Беляєв «“Аналіз модуляцій у сонатах Бетховена” – С. Танєєва»; Б. Юргенсон «Пояснення до портретів Бетховена, що знаходяться у збірці» [2; 3; 194]. В. Пасхалов – перший, хто звернув увагу на зацікавленість Л. ван Бетховена російським та українським пісенно-танцювальним фольклором [194].
- 1933 – *бетховенська біографія Т. Фріммеля* (в перекладі З. Евальда та загальною редакцією Б. Асаф'єва «Життя Бетховена» [258]);
- Друга половина ХХ – початок ХХІ століть – серія праць, присвячених Л. ван Бетховену: 1955 – *біографічні дослідження Б. Асаф'єва «Бетховен. Вибранні твори»*, «*Спадок Бетховена*» [11; 13], 1956 – А. Хохловкіна «*Вокальна лірика Бетховена*» [271], 1959 – Е. Ерріо «*Життя Бетховена*» [287], 1960 – В. Васіна-Гроссман «*Романтична пісня ХІХ століття*» [41], 1961 – Б. Крємльов «*Бетховен*» [139], 1967 – С. Павчинський «*Деякі новаторські риси стилю*» [190], 1970 – А. Кенігсберг «*Людвіг ван Бетховен*» [108], 1970 – А. Сохор «*Етичні основи бетховенської етики*» [234], 1970 – Н. Юденич «*Народно-жанрові елементи у струнних квартетах Бетховена*» [288], 1975 – В. Берков «*Гармонія Бетховена*» [20],

1977 – А. Альшванг *«Людвіг ван Бетховен. Нарис життя та творчості»* [5], 1979– А. Клімовицькій *«Про творчий процес Бетховена»* [123], 1986 – К. Келер *« <...> прожити тисячі життів! Сторінками розмовних зошитів Бетховена»* [107], 1994 – Ю. Бружас *«Хорова творчість Бетховена у пізній період його діяльності»* [33], 1997 – В. Корганов *«Бетховен. Біографічний етюд»* [132], 2009 – Л. Кіріліна *«Бетховен. Життя та творчість»* [112; 113].

Українські праці.

- 1960, 1989 – дослідження українського письменника, фольклориста, літературознавця Г. Нудьги *«Українська пісня серед народів світу», «Українська пісня в світі : дослідження»* [186; 187], 1995 (2012 – переклад з англійської на українську) – *«Українська пісенність у музиці класиків»* ізраїльського скрипаля та музикознавця українського походження Я. Сорокера [233]; 1970 – нариси у періодичних виданнях М. Славинського *«До 200-річчя з дня народження Людвіга ван Бетховена»* [226], 1983 – публікації М. Кагарлицького *«З народного джерела»* [100].

Додаток Г

**Схеми, таблиці, перелік поетів – авторів текстів,
номери збірок і пісень**

Збірка WoO 158

№ пісні	Назва	Тональність	Друге видання
1.	Російська	<i>C-dur</i>	
2.	Російська	<i>g-moll</i>	
3.	Російська	<i>C-dur</i>	
4.	Тірольська	<i>Es-dur</i>	
5.	Іспанська	<i>B-dur</i>	
6.	Іспанська	<i>C-dur</i>	
7.	Іспанська	<i>C-dur</i>	
8.	Венеційська	<i>G-dur</i>	
9.	Португальська	<i>G-dur</i>	
10.	Португальська	<i>A-dur</i>	
11.	Німецька	<i>E-dur</i>	
12.	Німецька	<i>Es-dur</i>	
13.	Швейцарська	<i>F-dur</i>	
14.	Венеційська	<i>A-dur</i>	
15.	Тірольська	<i>F-dur</i>	
16.	Тірольська	<i>F-dur</i>	
17.	Польська	<i>G-dur</i>	
18.	Польська	<i>G-dur</i>	
19.	Українська	<i>a-moll</i>	+ ⁷⁶
20.	Датська	<i>F-dur</i>	+
21.	Шведська	<i>a-moll</i>	+
22.	Тірольська	<i>G-dur</i>	+
23.	Венгерська	<i>G-dur</i>	+
24.	Тірольська	<i>F-dur</i>	+

Хронологія створення бетховенських тріо:

WoO37	між 1786–1787, 1790

⁷⁶ Номери пісень, які були додані у серію збірки.

WoO38	1790–1791
Op.3	1792
Op.1	1793–1795
Op.87	1795
Op.9	1796–1798
Op.11	1798
Op.38	1802–1803
Op.63	1806
Op.70	1808
Op.121a	1810
Op.97	1811
WoO39	1812

Перелік творів Л. ван Бетховена (за період 1806–1820 років):

Рік створення	Op. / WoO	Назва твору
Кінець 1805– 1806	Op. 58 Op. 59	Концерт для фортепіано з оркестром № 4 (G-dur) Три струнних квартети (F-dur, e-moll, C-dur)
1806	Op. 60 Op. 61 Op. 72 WoO 80	Симфонія № 4 (B-dur) Концерт для скрипки з оркестром (D-dur) Опера «Фіделіо» (2 редакція) 32 Варіації (c-moll)
1807	Op. 62 Op. 86 Op. 138 WoO 133	Увертюра до трагедії Г. К. фон Колліна «Коріолан» (c-moll) Меса для чотирьох солістів, хору та оркестру (C-dur) Увертюра «Леонора» № 1 до опери «Леонора або подружнє кохання» Арієтта для голосу з супроводом фортепіано «Дай мені під плитою могильною»

1808	Op. 67	Симфонія № 5 (c-moll)
	Op. 68	Симфонія № 6 (F-dur, «Пасторальна»)
	Op. 69	Соната для фортепіано та віолончелі (A-dur)
	Op. 70	Два тріо для фортепіано скрипки та віолончелі (D-dur, Es-dur)
	Op. 80	Фантазія для фортепіано, хору та оркестру (c-moll)
	WoO 134	Пісня «Спрага побачення»
1809	Op. 73	Концерт для фортепіано з оркестром № 5 (Es-dur)
	Op. 74	Струнний Квартет (Es-dur)
	Op. 75	Шість пісень для голосу з супроводом фортепіано
	Op. 76	Шість варіацій для фортепіано (D-dur)
	Op. 77	Фантазія для фортепіано (H-dur, початок в g-moll)
		Соната для фортепіано (Fis-dur)
	Op. 78	Соната для фортепіано (G-dur)
	Op. 79	Соната для фортепіано (Es-dur «Прощання – Розлука – Побачення»)
	Op. 81a	
	Op. 82	Чотири Арієтти та дует для сопрано і тенора в супроводі фортепіано
	WoO 18	Марш для військово-духового оркестру (F-dur, № 1)
	WoO 19	Марш для військово-духового оркестру (F-dur, № 2)
	WoO 136 – 139	Пісня «Спогад», «Пісня Здалеку», Пісня «Юнак на чужині», «Закоханий» (відповідно)
1809–1810	Op. 84	Музика до трагедії І. В. Гете «Егмонт»
	WoO 20	Марш для військово-духового оркестру (C-dur)
1810	Op. 83	Три пісні для голосу в супроводі фортепіано
	Op. 95	Струнний квартет (f-moll, «Quartetto serioso»)
	WoO 59	Багатель «До Елізи» (a-moll)
	Op. 121a	Варіації для фортепіано скрипки та віолончелі (G-dur) на тему пісні В. Мюллера «Я кравець Какаду»
1811	Op. 97	Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі (B-dur)
	Op. 113	Музика до п'єси О. Коцебу «Афінські руїни»
	Op. 114	Марш для оркестру з хор (Es-dur) з музики до п'єси О. Коцебу «Афінські руїни»

	Op. 117	Музика до п'єси О. Коцебу «Король Стефан або Перший благодійник Угорщини»
1811–1812	Op. 92 Op. 93 WoO 140	Симфонія № 7 (A-dur) Симфонія № 8 (F-dur) «До коханої» пісня для голосу з супроводом фортепіано
1812	Op. 96 WoO 30 WoO 39	Соната для скрипки № 10 (G-dur) Три траурні п'єси («Equale») для чотирьох тромбонів (d-moll, D-dur, B-dur) Тріо в одній частині для фортепіано, скрипки та віолончелі (B-dur)
1813	Op. 91 WoO 2a WoO 2b WoO 141 WoO 142 WoO 163	«Перемога Веллінгтона або Битва при Вікторії» для оркестру Тріумфальний марш до трагедії К. Куффнера «Тарпейя» Антракт до трагедії К. Куффнера «Тарпейя» «Пісня солов'я» для голосу у супроводі фортепіано «Дух барда» пісня для голосу у супроводі фортепіано Триголосний канон «Мить триває скорбота» (f-moll)
1814	Op. 72 Op. 88 Op. 89 Op. 90 Op. 116 Op. 118 Op. 136 WoO 94 WoO 95 WoO 103 WoO 143	Опера «Фіделіо» в трьох актах (третя редакція) Пісня «Щастя дружби» Полонез C-dur Соната для фортепіано (e-moll) Терцет для сопрано, тенора та басу в супроводі оркестру «Тремти, нечестивість, тремти» «Елегійна пісня» для чотирьох голосів із супроводом струнного квартету Кантата «Славна мить» для чотирьох солюючих голосів, хору та оркестру «Німеччина» заключна пісня для басу з хором та оркестром до зінгшпилю Ф. Трейчке «Гарна новина» «Хор на честь союзних князів» з оркестром Маленька кантата «Святковий тост» для чотирьох голосів (сопрано, два тенори та бас) з супроводом фортепіано на слова К. Бонді «Прощання воїна» пісня з супроводом фортепіано на

	WoO 144	слова Х. Л. Рейссіґа «Меркенштейн» пісня для голосу у супроводі фортепіано на слова Й. Б. Рупрехта (початковий варіант ор. 100)
	WoO 164	Трьохголосний канон «Дружба – джерело справжньої радості» на власні слова (C-dur)
1812–1815	Op. 115	Увертюра «Іменинниця» (C-dur)
1813–1815	Op. 94	Пісня «До надії» для голосу з супроводом фортепіано на слова К. А. Тідґе
1814–1815	Op. 100	Пісня «Меркенштейн» для вокального дуету в супроводі фортепіано на слова І. Б. Рупрехта
	Op. 112	Кантата «Морська тиша та щасливе плавання» для змішаного хору з оркестром на слова І. В. фон Гете
	WoO 146	Пісня «Бажання» для голосу з супроводом фортепіано на слова К. Л. Рейссіґа
1815	Op. 102	Дві сонати для віолончелі та фортепіано (C-dur, D-dur)
	WoO 96	Музика до драми Ф. Дункера «Леонора Прохазка»
	WoO 97	Пісня для басу з оркестром «Здійснилося»
	WoO 143	«Прощання воїна» пісня з супроводом фортепіано на слова К. Л. Рейссіґа
	WoO 165	Чотирьохголосний канон «Щастя в Новому році» (Es-dur)
	WoO 166	Трьохголосний канон «Біль коротка» на слова Ф. Шиллера (F-dur)
	WoO 167	Чотирьохголосний канон «Браухле, Лінке» (C-dur)
	WoO 168	Загадковий та трьохголосні канони «Вчись мовчати», «Розмова» або «Говори» на слова Сааді у вільному перекладі І. Г. Гердера (F-dur)
1815–1816	Op. 108	25 шотландських пісень в обробці для голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі

1816	Op. 98	Вокальний цикл «До далекої коханої» для голосу з супроводом фортепіано на слова А Ейтелеса
	Op. 99	Пісня «Чесна людина» для голосу з супроводом фортепіано на слова Ф. Клейншміда
	WoO 24	Марш для військового оркестру (D-dur)
	WoO 147	Пісня «Поклик з гори» для голосу у супроводі фортепіано на слова Г. Ф. Трейчке
	WoO 170	Двохголосний канон «Шлях мистецтва довгий – життя коротке» на слова із «афоризмів» Гіппократа в транскрипції Сенекі
1816–1818	Op. 105	Шість варіаційних тем для фортепіано з супроводом (за бажанням) флейтою або скрипкою (п'ять шотландських, одна австрійська народні теми)
1817	Op. 104	Струнний квінтет (авторське перекладення фортепіанного тріо op. 1 № 3), (c-moll)
	Op. 137	Фуга для струнного квінтету
	WoO 104	Пісня монахів для трьох голосів (два тенора та бас) на слова із п'єси Ф. Шиллера «Вільгельм Телль»
	WoO 148	Пісня «Північ або південь» для голосу з супроводом фортепіано на слова К. Лаппе
	WoO 149	Пісня «Покірність долі» для голосу з супроводом фортепіано на слова П. Хаугвіца
	WoO 205c	«О ад'ютант» музична приписка до листа Т. Гаслінгера (a-moll)
	WoO 205d	«Де? Де?» музична приписка до листа Н. Штрейхер
	Op. 106	Соната для фортепіано (B-dur, «Hammerklavier»)
	Op. 107	Десять варіаційних тем для фортепіано з супроводом (по бажанню) флейти або скрипки (шість шотландських, дві тірольські, дві українські народні теми)
1818	WoO 172	Трьохголосний канон «Прошу я, прошу тебе, напиши мені гамму в Es»
	WoO 200	«Надія» тема для циклу фортепіанних варіацій, заданого ерцгерцогу Рудольфу (G-dur)

	WoO 201	«Я готов» та «Амінь», два музичні жарти, адресовані В. Хаушке (C-dur, a-moll)
1819	WoO 173	Двохголосний канон «Чорт забирай вас! Бережи вас Бог» (B-dur)
1819–1820	WoO 174	П'єса для чотирьох голосів в характері канону «Вір та сподівайся» (B-dur)
	WoO 175	Двохголосний канон «Петро твердий був як скеля? Бернардус був святим?» (A-dur, a-moll)
	WoO 176	Трьохголосний канон «Всіх благ на Новий рік» (F-dur)
	WoO 177	Канон для чотирьох басів з супроводом віолончелі або контрабасу (E-dur)
1819–1823	Op. 120	33 Варіації на тему вальсу А. Діабеллі (C-dur)
	Op. 123	«Урочиста меса» для чотирьох солістів, хору, оркестру та органу (D-dur).

Таблиця вокальних складів у восьми збірках Л. ван Бетховена:

Номер WoO	Дуети	Терцети	Номери з хором
WoO 152	№№ 2, 6, 17, 20 (voce I–II), 18, 19 (S, T)		№ 10 (склад не вказаний) Чоловічий хор
WoO 153	№№ 1, 5, 10 (voce I–II)		№ 8 (S, T, B) хор
WoO 154	№№ 1, 9 (S, T), 10 (voce I–II), 11, 12 (S, T)	№ 8 (в нотах другий розділ позначений як хор, але виконується терцетом S, T, B)	
WoO 155	№ 1, 2, 14, 22 (voce I–II)		
WoO 156		№№ 1, 2, 3 (S I–II, B), 4, 8 – 12 S, T, B № 11 (в нотах позначений як терцет)	

		з хором)	
WoO 157	№№ 6 (voce I–II)	№№ 1*, 3 (S I–II, B), 4 (S, B), 5, 7, 9*, 11* ⁷⁷ – S, T, B	
WoO 158	№ 6, 10, 13 (voce I–II)		№ 20 (склад не вказаний, хор)
Op. 108	№ 9 (canto I–II)		№№ 1 хор (voce I–II–III), 13 хор, 19 вокальний квартет + хор (S I–II, T, B), 22 хор (S, T, B)

Перелік поетів – авторів текстів, номери збірок і пісень

Вальтер Скотт (Sir Walter Scott, 1771–1832, шотландський поет): **Wo152**, № 1; **Wo153**, № 3; **Wo155**, №№ 2, 12; **Wo156**, №№ 1, 10; **op. 108**, №№ 2, 4, 18.

Роберт Бернс (Robert Burns, 1759–1796, шотландський поет): **Wo152**, №№ 3, 13; **Wo153**, № 5; **Wo155**, №№ 13, 22; **Wo156**, №№ 2, 6, 7, 11; **Wo157**, № 9; **op. 108**, №№ 4, 8, 14.

Джоанна Бейлі (Joanna Baillie, 1762–1851, шотландська поетеса): **Wo152**, №№ 2, 4, 7, 8; **Wo154**, № 11; **Wo156**, № 3; **op. 108**, №№ 19, 23.

Томас Кемпбелл (Thomas Campbell, 1777–1844, шотландський поет): **Wo152**, № 9.

Джон Філпот Керран (John Philpot Curran, 1750–1817, ірландський оратор, політик, юрист та суддя): **Wo152**, №№ 10, 11.

Т. Toms: **Wo152**, №№ 14, 22; **Wo153**, № 4; **Wo154**, № 7.

Вільям Сміт (William Smyth, 1765–1849, англійський поет та історик): **Wo152**, №№ 16, 19; **Wo153**, №№ 6, 7, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20; **Wo154**,

⁷⁷ №№ 1, 9, 11 – пісні у складі соліста та хору (партія хору вказана в нотах, має позначку на тембровий склад – soprano, tenore, basso), але, як правило, обробки виконуються вокальним ансамблем у складі терцету. №№ 3–5, 7 – терцети без вказівки на перехід у хоровий склад.

№№ 3, 5, 6, 9, 10, 12; **Wo155**, №№ 3, 6, 7, 8, 15, 21, 23, 25; **Wo156**, № 8; **Wo157**, №№ 2, 8, 11; **op. 108**, №№ 1, 3, 5, 10, 11, 13, 20, 21, 24.

Енн Грант (Anne Grant, 1755–1838, шотландська поетеса): **Wo152**, №№ 17, 20; **Wo155**, № 1.

Сер Олександр Босуелл (Sir Alexander Boswell, 1775–1822, був шотландським поетом, антикваром та автором пісень): **Wo152**, №№ 15, 21; **Wo153**, №№ 8, 14, 19; **Wo154**, № 4.

Семуел Фрідріх Заутер (Samuel Friedrich Sauter, 1766–1846, був учителем німецької сільської школи та народним поетом): **Wo152**, № 23.

David Thomson: **Wo152**, № 25; **Wo153**, №№ 1, 11; **Wo154**, №№ 1, 2.

Хелен Марія Вільям (Helen Maria Williams, 1759–1827): **Wo153**, № 2.

Джордж Гордон Байрон (George Gordon Noel Byron, 1788–1824, англійський поет-романтик): **Wo153**, № 9; **Wo156**, № 9; **op. 108**, № 12.

Джон Річардсон (John Richardson, 1817–1886, англійський поет): **Wo155**, № 4.

Енн Хантер (Anne Hunter, 1742–1821, ірландська поетеса⁷⁸): **Wo155**, №№ 5, 9, 10, 17.

Давід ап Гвілім (Dafydd ap Gwilym, 1320–1350, уельський поет XIV століття): **Wo155**, №№ 14, 20.

Вільям Джонс (William Jones, 1746–1794, британський філолог, перекладач; традиційно вважається основоположником порівняльно-історичного мовознавства): **Wo155**, № 16.

Амелія Андерсон Оні (Amelia Anderson Opie, 1769–1853, англійська поетеса та новеліст): **Wo155**, №№ 18, 19.

Річард Літвід (Richard Litwyd, 1752–1835, був уельським поетом та знавцем уельської геральдики та генеалогії): **Wo155**, № 24.

Вільям Роберт Спенсер (William Robert Spencer, 1770–1834, англійський поет): **Wo155**, № 26.

⁷⁸ Нагадаємо, що з подружжям Джона та Енн Хантерів був добре знайомий Й. Гайдн, який залучив дев'ять віршів саме цієї поетеси у своїх «Англійських канцонетах».

Вільям Хамільтон (William Hamilton, 1730–1803, британський дипломат, колекціонер, був учасником «Товариства дилетантів», створеного з метою вивчення античного мистецтва): **Wo155**, №№ 4.

Генрі Кері (Henry Carey, 1526–1596, англійський державний і військовий діяч єлизаветинської епохи): **Wo157**, № 1; **op. 108**, № 25.

Джон Довастон (John Dovaston, 1782–1854, англійський поет та натураліст): **Wo157**, № 6.

Antonio Lamberti: **Wo157**, № 12; **Wo158**, № 14 (в редакції Г. Шюнеманна це № 23).

Венцель Мюллер (Wenzel Müller, 1767–1835, австрійський композитор): **Wo158**, №№ 11, 12 (в редакції Г. Шюнеманна це №№ 2, 3).

Йоганн Вольфганг фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832, німецький поет, прозаїк, драматург, мислитель та натураліст): **Wo158**, № 13 (в редакції Г. Шюнеманна це № 18).

Хрістоф Август Тідге (Christoph August Tiedge, 1752–1841, німецький поет): **Wo158**, № 19 (в редакції Г. Шюнеманна це № 16).

Карл Мікаель Бельман (Carl S. Michael Bellman, 1740–1795, шведський поет та музикант-аматор): **Wo158**, № 21 (в редакції Г. Шюнеманна це № 17).

Якоб Хайбель (Jakob Haibel, 1762–1826, австрійський композитор, співак-тенор, хормейстер): **Wo158**, № 22 (в редакції Г. Шюнеманна це № 7).

Magzar Szüretölö Enek: **Wo158**, № 23 (в редакції Г. Шюнеманна це № 23).

Олександр Баллантайн (Alexander Ballantyne, 1743–1812): **op. 108**, № 15.

Джеймс Хогг (James Hogg, 1770–1835, шотландський поет, автор історичних балад): **op. 108**, №№ 7, 16, 22.

Додаток Д

Нотні приклади

WoO 158, № 1 (російська) / Редактор видання – Г. Шюнеманн

38

Air russe

Во лѣсочкѣ комарочковъ In dem Wald, dem grünen Walde

13

Allegro

Violino

Violoncello

Voce

Pianoforte

7

1. Во лѣ - соч - кѣ ко - ма - роч - ковъ мно - го у - ро -
 2. То - му мла - да у - ди - ви - лась что мно - го ро -
 1. In dem Wald, dem grü - nen Wal - de gibt es vie - le
 2. Muß zu Hau - se blei - ben nun, kann in den Wald nicht

9 Verse. Joh. Gottfried Pratsch, Sammlung russischer Volkslieder Bd. II Neuauflage von Suworin 1815

B. 324

12

ди - лось я весь - ма крас - на дѣ - ви - ца то - му у - ди ви - лась.
 ди - лось мнѣ нель - зя крас - ной дѣ - ви - цѣ бѣлѣ - су по - гу - ля - ти.
 Mük - ken, mit Er - stau - nen merkt' ich's bal - de, merkt's beim Blu - men - pflik - ken.
 ge - hen, sonst sticht mich ein Mück - lein dor - ten, eh' ich mich's ver - se - hen.

p

17

cresc.

cresc.

tr

cresc.

22

1. 2. 3. volta

ultima volta

f

f

p

f

tr

WoO 158, № 2 (російська)

40

Air russe

Ахъ, рѣченьки, рѣченьки Ach, ihr Bächlein, kühlen Wasser

14

Andante assai espressivo

Violino

Violoncello

Voce

Pianoforte

5

1. Ахъ, рѣ - чень - ки, рѣ - чень - ки, хо - лод - ны - я во - дынь - ки,
 2. По - со - би - те пла - ка - ти ми - ла дру - га кли - ка - ти
 1. Ach, ihr Bäch - lein, küh - len Was - ser ach, ihr Mäd - chen, Schwe - stern traut,
 2. Hel - fet wei - nen, hel - fet kla - gen, weil der Kna - be mich ge - kränkt,

9

Вы дѣ-вух-ки су-да-руш-ки по-ео-би-те пла-ка-ти.
 Что мой ми-лый не бѣ-житъ а-ли кто е-го дер-житъ.
hel - fet wei - nen der Ver - laß' - nen, der ver - laß' - nen, jun - gen - Braut!
laßt die Ster - ne uns be - fra - gen: wem er sei - ne Lie - be - schenkt.

1. 2. 3. volta ultima volta

13

Ped.

WoO 158, № 3 (російська)

42

Air russe

Какъ пошли наши подружки Unsre lieben Mädchen gingen

15

Allegretto

Violino *p*

Violoncello *p*

Voce

Pianoforte *p*

7 *p* *sempre*

1. Какъ по - шли на - ши по - друж - ки вѣлѣе по я - го -
 2. По чер - ну - ю чер - нич - ку, по крас - ну - ю зем -
 1. *Uns' - re lie - ben Mäd - chen gin - gen* *Bee - ren pfliik - ken*
 2. *Schwarzbeer'n schwarz und Erd - beer'n ro - te fan - den sie in*

12

ды - гу - лять ве - ю, ве - ю, ве - ю, ве - ю въ лѣсѣ по я - го ды гу - лять.
 ля - нич - ку ве - ю, ве - ю, ве - ю, ве - ю по крас - ну зем - ля - нич - ку.
in den Wald la, la, la la la Bee - ren pflük - ken in den Wald.
Men - gen bald la, la, la la la fan - den sie in Men - gen bald.

17

2da volta
1ma volta

21

cresc. *p*
cresc. *p*
cresc. *p*

WoO 158, № 5 (іспанська)

50

Bolero

Una paloma blanca Ah! if my mother knew
Mein Täubchen ist entflo - - - gen

19 *Tempo di Bolero*

Violino

Violoncello

Pianoforte

5

8

U - na pa - lo - ma blan - - - ca, co - mo la nie - - ve,
Oh! if my mo - ther knew what I have heard, what I have heard from thee,
Mein Täubchen ist ent - flo - - - gen, mein Täubchen weiß wie Schnee,

B. 330

12

f *p*

co-mo la nie-
what I am far a-
so weiß wie Schnee,

15

f *p*

ve, me ha pi-ca-do en el pe-cho. Co-mo me
love all o-thers in thy love thy love; (Oh! if my
— mein Lieb hat mich be-tro-gen, Ver-rat tut

18

due-
mo-
bit-

le,
ther—knew!
ter—weh,

B. 330

52

22

meha pi - ca-do en el pe - - - - - cho, co - mo me due - - -
 And that thou wouldst be true, for - ev - er - true, for ev - er true to - -
 mein Lieb hat mich be - tro - - - - - gen, Ver - rat tut bit - ter -

25

1. 2. 3. volta % ultima volta

le.
me.
weh!

28

cresc.

cresc.

cresc.

f

B. 330

WoO 157, № 12 (венеційська), яка у збірці WoO 158 в редакції
Г. Шюнеманна відсутня

№ 12. **La gondolella. — Die Gondel.**
(Venetianisches Volkslied.)
Allegretto scherzando.

Violino.
Violoncello.
Pianoforte.

dolce

La Bion - di - na in gon - do - let - ta lál-tra
nu - vo - le la lu - na ge-ra in
plan - do fis - so fis - so le fa -
In dem Boot beim A - bend-schei - ne fuhr ich
Wol - ken halb um - ge - ben war des
lan - ge so die Trau - te sah mit

se - ra go - me - nà, — dal pia - ser la po - ve - re - ta la - sa in bo - tain dor - men -
cie - lo me - za sconta; ge-ra in cal - ma la la - gu - na, ge-ra el ven - to bo - naz -
tez - ze del mio ben, — quel vi - se - to co - si slis - so, que - la bo - ca, quel bel
jüngst mein Mäg - de - lein, — mü - de war die blon - de Klei - ne, und sie schlief be - hag - lich
Mon - des Sil - ber - bild, — die La - gu - ne still und e - ben und der Wind so sanft und
un - ver - wandter Lust, — und ihr schö - nes Ant - litz schau - te, ih - ren Mund, die zar - te



zà. La dor - mi - - va su sto braz-zo, mi ogni tan - to la sve -
 zà. U - na so - - la ba - - ve - - se - la sven - to - la - - va i so ca -
 sen: Me sen - ti - - va dren - to el pe - to u - na sma - nia, un missia -
 ein. Mir im Ar - - me lag sie schlummernd, ger - ne wollt' ich sie er -
 mild. Nur ein lei - - ses A - - bend - lüft - chen spiel - te mit der Lo - cken
 Brust: Da em - pfand ich tief im Her - zen ei - ne Gluth, ein sü - sses



glia - va, mi ogni tan - to la sve - glia - va, ma la bar - ca che ni - na - - va, la tor -
 ve - - li, sven - to la - va i so ca - ve - li, e fas - se - va che dai ve - - li sconto el
 men - to, u - na sma - nia, un missiamiento, u - na spe - zie de con - tem - to, che no
 mun - tern, ger - ne wollt' ich sie er - muntern, doch es schau - kel - te der Na - chen, im - mer
 Fül - le, spiel - te mit der Lo - cken Fül - le, und es hob setz Hauch die Hül - le von dem
 Ban - gen, ei - ne Gluth, ein sü - sses Bangen, ein so in - - ni - ges Ver - lan - gen, das ich



na - va a in - dor - men - zar, la tor - na - va a in - dor - men - zar.
 sen no fos - se più, sconto el sen no fos - se più.
 so co - me spie - gar, che no so co - me spie - gar.
 wie - der schlief sie ein, im - mer wie - der schlief sie ein.
 schö - nen Bu - sen fort, von dem schö - nen Bu - sen fort.
 Kei - nem sa - gen kann, das ich Kei - nem sa - gen kann.

l'ultima volta.

cresc.

Fra le
Contem -
Pon den
Als ich

cresc.

p

So sta un pezzo rispettando
Quel bel seno, e ò soportà:
Benchè amor de quando in quando
El m'avesse assae tentà:
E o provà a butarme zozo
La con ela a pian pianin,
Ma col fogo da vessin?
Chi averia da riposar?

M'ò stufà po finalmente
Dessto tanto so dormir
E go fato da insolente,
Nè, mo avudo da pentir:
Perchè oh Dio! che bele cosse
Che go dito, e che go fato!
No mai più tanto beato
Ai me zorni non son stà.

Schüchtern sah ich, wie ihr Mieder
Sanft sich hob, ich trug's mit Schmerz;
Wenn auch Amor immer wieder
In Versuchung trieb mein Herz.
Und ich hab's gewagt, mich leise,
Leise an sie anzuschmiegen,
Doch wer könnte ruhig liegen,
Wenn so nah' das Feuer brennt?

Endlich schlief sie mir zu lange,
Dass ich die Geduld verlor,
Und ich küsste ihre Wange,
Und gewiss, ich war kein Thor.
Denn, o Gott! wie schöne Dinge
Sagt' und that ich ihr nur immer,
Dass in meinem Leben nimmer
Ich so übergücklich war.

(W. Krigar.)

WoO 158, № 11 (німецька)

4

Deutsch

Horch auf, mein Liebchen

2

Andantino

Violino

Violoncello

Pianoforte

6

12

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

p

Horch auf, — mein Liebchen, ich bin der Gu -

B. 313

18

gu,¹⁾ ach gar— ein herr - li - ches Mäd - chen— bist— du,

23

ach komm nur, mein Kindchen, komm

29

nur hei - di— pritsch,²⁾ o komm doch, du klei - ner, du her - zi - ger— Gritsch,³⁾ o

¹⁾ Gugu = Kosewort für Kinder beim Versteckspiel (Kuckuck).

²⁾ heidipritsch = auf und davon
B. 313

³⁾ Gritsch = kleines, liebes Kind

6

35

komm doch, du klei - ner, du her - zi - ger_ Gritsch.

40

44

1. 2. 3. volta § ultima volta

B. 313

WoO 158, № 12 (німецька)

7

Deutsch

Wegen meiner

3 Allegretto

Violino

Violoncello

Pianoforte

7

1. Wegen mei-ner bleib d'Fräu-la nur da- ganz al-
 2. Wegen mei-ner kanns kom-men, weg'n mei-ner- kanns
 3. Wegen mei-ner, weg'n un-ser, weg'n al-len,- wegen

12

1. lein, wenn d(e) Trud nicht her-ein kommt so will ich- was sein, sie
 2. gehn, wegen mei-ner bleib d'Fräula nur im-mer da- stehn, so
 3. dir, wegen en-ka steh ich nur als Schildwach all-hier, und

B.314

8

19

1. ist gar ein wil - des ein gar - sti - ges - Tier, und wenn sie zu mir kommt, so
 2. ist doch der Haus - mei - ster aus al - ler - Schuld, so hab die Li - set - tel und
 3. kommt auch der Teu - fel, so weiss ich - kein Wort, so nehmts ihn beim Hörn - del und

25

1. sut - zelts an - mir, drum geh ich in Kel - ler und sauf mich voll Muts, so
 2. d'Fräula - Ge - duld, weg'n mei - ner kann g'sche - hen, weg'n mei - ner was will, wenn
 3. prü - gelts ihn - fort, weg'n mei - ner, weg'n un - ser, weg'n Herrn, der ver - rückt, gebts

31

1. finds doch, wanns her kommt, an mir noch was guts, was guts, was guts.
 2. d'Trud kommt, so halt sich die Fräul.a fein still, fein still, fein still.
 3. acht, dass die Trud enk nicht gar zu stark druckt, z'stark druckt, z'stark druckt.

B. 314

Dal Segno 2 mal

WoO 158, № 14 (венетійська), у редакції Г. Шюнеманна під № 23

62

Canzonetta Veneziana

Da brava, Catina, mostréve bonina Oh! leave thy soft pillow and banish thy slumbers
 Von rosigem Munde in zärtlicher Stunde

23

Allegretto

Violino

Violoncello

Pianoforte

7

Da bra - va, Ca - ti - na, mo - stré - ve - bo - mi - na, mo - stré - ve pie -
 Oh! leave thy soft pil - low and ba - nish thy slumbers, and hear the gay
 Von ro - si - gem Mun - de in zärt - li - cher Stun - de den Ho - nig zu

14

to - sa, cor - te - se - con mi, mo - stré - ve pie - to - sa, cor - te - se con mi.
 birds sing their ma - tins of bliss, and hear the gay birds sing their matins of bliss.
 nip - pen ist sü - ßer Ge - nuß, den Ho - nig zu nip - pen ist sü - ßer Ge - nuß.

B. 334

63

21

[pizz.] [arco] pizz.

arco [pizz.] [arco]

Un ba - so di - man.do, nol xe un con.tra - ban - do, no xèu - na gran
The flow'rs are up - turn.ing their eyes to the morn.ing and o - pen their
 Du willst mich nicht hö-ren? O laß dich be - schwören und rei-che die

28

[arco] [pizz.] [arco]

co - sa, di - sé-me de si no xèu-na gran co-sa, di - sé-me de si.
lips for the breezes to kiss, and o - pen their lips for the breezes to kiss.
 Lippen mir endlich zum Kuß, und rei-che die Lip-pen mir endlich zum Kuß!

36

1. 2. 3. volta ultima volta

1)

WoO 158, № 15 (тірольська)

13

Teppich-Krämer-Lied

I bin a Tyroler Bua, bin alleweil wohlauf I will not call the rose unkind

5 [Comodo]

Violino

Violoncello

Pianoforte

8

I bin a Ty - ro - ler Bua, bin al - le - weil wohl.
 Drum Al - te lass dir d'Lieb ver - gehn, koan T'ro - ler kriegst du
 I will not call the rose un - kind, be - cause she stole her

13

auf, auf d'Ma - del geh i sakrisch zu, trag Teppich zum Ver - kauf,
 dran, man darf nur dei - ne Fal - ten sehn, der Teu - fel läuft da - von,
 blush from thee, I will not chide the summer - wind for stealing fra - gran - cy;

cresc.

B. 246

14

18

bin al - le - weil wohl - auf, auf d'Ma - del geh i
 koan T'ro - ler kriegst du dran, man darf nur dei - ne
 I will not call the rose un - kind I will not chide the

cresc. *p*

23

sa - krisch zu, trag Tep - pich zum Ver - kauf. Da seh i Ma - deln schön und rar bald
 Fal - ten sehn, der Teu - fel läuft da - von. Ein al - tes Weib ist oh - ne Kraft, i
 sum - mer - wind for steal - ing fra - gran - cy. From breath more sweet than Ze - phyr's claim, from

p

28

blond, bald schwarz, bald weiss und braun, so a - ner gäb i all mei War, an
 bitt dich, schau und gib an Ruh, bist wie a Ru - ben oh - ne Saft, geh
 lips they might re - joice to woo, nor will I say the bee should shame to

32

T'ro-ler is nit z'traun, an T'ro-ler is nit z'traun, an
ham und deck di zu, geh ham und deck di zu, geh
bor-row thence his hon-ey dew, to bor-row thence his hon-ey dew to

36

T'ro-ler is nit z'traun, i bin a Ty-ro-ler Bua, bin al-le weil wohl.
ham und deck di zu, und sollt di d'Lieb noch of-ten plag'n, so folg halt mei-nem
bor-row thence his dew, I will not va-lue spring the less be-cause her smile is

41

auf, auf d'Madel geh i sakrisch zu, trag Teppich zum Ver-kauf. Kommt
Rat, i kann dir gar nichts bessers sag'n: brauch of-ten s'kal-te Bad; das
caught from thine, that ten-der smile whose gen-tle-ness must win a heart like mine. I

16

46

a - ber a - ne Al - te her, die noch die Lie - bes - hi - tzen kriegst, da
zieht die Hi - tzen sau - ber aus, stirbst a - nu, - was - liegt denn dran, sonst
will not say that heav'n is wrong for steal - ing a - zure from thine eye, nor

50

nehm i gleich an Tep - pich her und werf'n ihr ü - bers G'sicht, - und
kommst du noch ins Nar - ren - haus, um'ne Al - te kraht kein Hahn, - und
blame the night - in - gale, whose song is but the e - cho of thy sigh, the

54

werf'n ihr ü - bers G'sicht, - und werf'n ihr ü - bers G'sicht; Ty -
Al - te kraht kein Hahn, - um'ne Al - te kraht kein Hahn. Drum
e - cho of thy sigh, the e - cho of thy sigh. For

cresc.

58

ro.ler sind halt all.weil klug, wann's kommen in a fremdes Land, der jun.gen Ma - deln
 mag di kan Ty - ro.ler Bua, bist all.weil ü - bel auf, — drum halt dei al - te
 tho' they all so free.ly use, the beau.ties they are proud to wear, a host of charms thou

63

kriegens'g'nug, mit d'Al.ten war's a Schand, mit d'Al.ten war's a Schand.
 Go.schen zu, sonst schlag i di brav drauf, — sonst schlag i di brav drauf.
 still mightst lose, mightst lose and yet be fair, — mightst lose and yet be fair.

68

1. 2.
 1. 2.
 1. 2.

WoO 158, № 18 (польська)

32

Polnisch

Poszła baba po popiół Lenz und Liebeswonnen enden

10

Poco Allegretto

Violino

Violoncello

Voce

Pianoforte

p *cresc.* *Red.*

7

Poszła ba - ba po po - piół i dia - bel je u - to - pil
Lenz und Lie - bes - won - nen enden, kaum be - gon - nen,

p

B. 321

13

ni po-pio - łu ni ba - by tyl - koz ba - by dwa sza - by.
 ko - ste - aus die fro - he Zeit, e - he sie zer - ron - nen!

17

24

1. 2. 3. volta ultima volta

Po, szła ba - ba
 Lenz und Lie - bes.

WoO 158, № 19 (українська)

44

Air cosaque

Schöne Minka, ich muß scheiden

16 *Andante amoroso con moto*

Violino

Violoncello

Pianoforte

p *pizz.* *p*

9

arco

1. Schö-ne Min-ka, ich muß scheiden! Ach, du füh-lest nicht das Lei-den,
 2. Nie werd ich von dir mich wenden; mit den Lip-pen, mit den Hän-den
 3. Du, mein O-lis, mich ver-las-sen? Mei-ne Wan-ge wird er-blas-sen!
 4. Tief ver-stummen mei-ne Lie-der, mei-ne Au-gen schlag ich nie-der,

16

pizz. *arco*

fern auf freu-de-lo-sen Hei-den fern zu sein von dir! Fin-ster wird der Tag mir scheinen,
 werd ich Grü-ße zu dir sen-den von ent-fern-ten Höhn! Man-cher Mond wird noch ver-ge-hen,
 Al-le Freu-den werd ich has-sen, die sich freundlich nahn! Ach, den Näch-ten und den Ta-gen
 a-ber seh ich einst dich wie-der, dann wirds an-ders sein! Ob auch all die frischen Far-ben

B. 327

22 45
1. 2. 3. volta

ein-sam werd ich gehn und wei-nen; auf den Ber-gen, in den Hai-nen ruf ich, Min-ka, dir!
e - he wir uns wie-der-se-hen: ach, vernimm mein letz-tes Fle-hen: bleib mir treu und schön!
werd ich mei-nen Kummer kla-gen; al-le Lüf-te werd ich fra-gen, ob sie O-lis sahn!
dei-ner Ju-gend-blü-te star-ben: ja, mit Wun-den und mit Nar-ben bist du, Sü-ßer,

28 ultima volta
cresc. arco. cresc.
mein!

34 pizz. dim.
p cresc. dim. p cresc. dim.

41 pp
p cresc. dim. pp

B. 327

WoO 153, № 5 (ірландська)

The miller of Dee. — Der Müller am Flusse Dee.

(Englisches Volkslied.)

№ 5.

Allegretto con brio.

Violino. *p*

Violoncello. *p*

Pianoforte. *p*

SOPRANO.

TENORE.

BASSO.

1) There was a jol - ly mil - ler once, lived on the ri - ver
Es war ein lust' - ger Mül - ler einst, er lebt' am Flus - se

2) rea - son why he was so blithe, he oncedid thus un -
gab er so die Ur - sach' kund, dass ihm so froh zu

3) coin or two I've in my purse, to help a need - y
Tha - ler hab' ich o - der zwei für ei - nen Freund in

f

B. 259.

Dee; he work'd and sang from morn till night, no lark more blyth than he; and
 Dee; er mahl't und sang von früh bis spät, froh wie die Ler-che nie. Und

fold: the bread I eat my hands have earn'd; I cov-et no man's gold; I
 Muth: Ich es-se, was ich selbst ge-sät, be-geh-re Nie-mand's Gut. Ich

friend; a litt-le I can give the poor, and still have some to spend. Though
 Noth; 'nen Groschen für den Bet-telmann, und ha-be doch mein Brod. Schlag

this the bur-den of his song for ev-er used to be: I care for no-body, no, not I, if
 hell erklang in sei-nem Lied das Sprüchlein für und für: Nach Kei-nem in der Welt frag'ich, wenn

do not fear next quart-er day; in debt to none I be, I care for no-body, no, not I, if
 fürch-te kei-nen Jah-resschluss, denn Kei-nem schuld'ich hier. Nach Kei-nem in der Welt frag'ich, wenn

I may fail, yet I rejoice, another's good hap to see, I care for no-body, no, not I, if
 mir was fehl und An-derunglücks-ich seh's und freu'mich schier. Nach Kei-nem in der Welt frag'ich, wenn

B. 259.

no - body cares for me. _____
Kei - ner fragt nach mir. _____

no - body cares for me. _____
Kei - ner fragt nach mir. _____

no - body cares for me. _____
Kei - ner fragt nach mir. _____

B. 259.

1. 2. 3. volta. *dimin.* *cresc.* *f*

The
oft
A
'Nen

1. 2. 3. volta. *dimin.* *cresc.* *f* Ped. *

So let us his example take,
And be from malice free;
Let every one his neighbour serve,
As served he'd like to be.
And merrily push the can about,
And drink and sing with glee:
If nobody cares a doit for us,
Why not a doit care we.

So lebt denn ohne Sorg' und Neid,
Wie euch dies Beispiel lehrt;
Thu' Jeder seinem Nächsten das,
Was er von ihm begehrt.
Und freudig stimmt nun Alle ein,
Und trinkt und singt mit mir:
Fragt Keiner in der Welt nach uns,
Nach Keinem fragen wir.

(H. Hüffer.)

WoO 153, № 19 (ірландська)

50

Judy, lovely, matchless Creature. – Reinste, herrlichste von Allen.

№ 19.

Andante amoroso.

Pianoforte.

sempre dolce

p dolce

p dolce

Ju - dy, love - ly, match - less crea - ture, beau - ty shines thro'
 Dame o Flyn, sweet Ju - dy's moth - er, would you bid me
 Rein - ste, herr - lich - ste von Al - len, Schön - heit sieht man
 Mut - ter El - len's, mein Ver - spre - chen, mei - ne Schwü - re

cresc. *p*

cresc. *p*

ev' - ry fea - ture, like yon light, the pride of na - ture, thro' the
 pas - sion smoth - er! Sure I'll speak as well's any oth - er, tho' poor
 dich un - wal - len gleich dem Licht - strahl der ge - fal - len auf be -
 soll ich bre - chen? Für sein Recht kann Je - der spre - chen, selbst ein

cresc. *p*

B. 262.

morn - ing dew. Come, then, to your Pat - ricks dwell - ing,
 Pat O' Doyle. Love with - in my breast is teaz - ing,
 thau - ten Rain. Komm und sei mein Weib - chen, El - len,
 ar - mer Tropf. Lie - be quält mich, soll ich schwei - gen,

all a - round the buds are swell - ing, ev' - ry lit - tle lin - net's
 were I dumb - twould be a - maz - ing; soon - er, when the coals are
 sieh die Ro - sen - knos - pen schwel - len, Vög - lein singt, es flü - stern
 soll in De - muth ich mich nei - gen! Hin - dre, dass, wenn Flam - men

tell - ing, 'tis the time to woo.
 blaz - ing, bid your pot not boil. Alex. Boswell.
 Quel - len: 'sist die Zeit zu freih!
 stei - gen, ü - ber - schäumt dein Topf. G. Pertz.

1. 2.

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

dolce *dimin.* *pp*

dolce *dimin.* *pp* *pp*

dolce *dimin.* *pp* *Ped.*

B. 262.

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It consists of 16 measures. The first system (measures 1-4) features a vocal line with two endings (1. and 2.) and a piano accompaniment. The second system (measures 5-8) includes dynamic markings 'cresc.' and 'p' for both parts. The third system (measures 9-12) continues the piano accompaniment with 'cresc.' and 'p' markings. The fourth system (measures 13-16) features a vocal line with 'dolce' and 'dimin.' markings, and a piano accompaniment with 'pp' and 'Ped.' markings. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Додаток Е

Монографія Б. Купера «Бетховенські обробки фольклорних пісень: хронологія, джерела, стиль»⁷⁹

Біографічні відомості про автора монографії.

Баррі Купер (02.05.1949 р. народження, м. Саутенд-он-Сі – графство Ессекс східної Англії) – відомий британський музикознавець. Закінчив Оксфордський університет, викладав у Абердинському університеті, із 1990 року – професор Манчестерського університету. Починаючи з 1980-х років вивчав манускрипти та рукописи творів Л. ван Бетховена, опублікувавши серію праць: «Бетховен і творчий процес» (1990), «Бетховенський компендиум» (1991), «Бетховенські обробки фольклорних пісень» (1994). Окрім дослідницької діяльності, Б. Купер є композитором, органістом та видавцем.

Під час роботи над рукописами віденського класика науковець знайшов та ідентифікував чернетки Десятої симфонії, завершив цю партитуру, спираючись в процесі роботи на опорні стильові концепти, які полишив композитор у своїх робочих зошитах. Під керівництвом Ієгуді Менухіна 17 жовтня 1988 року відбулася її прем'єра у виконанні Ліверпульського філармонічного оркестру. Твір отримав неоднозначні відгуки критиків. Попри це, критики визнають, що ця робота є вартою уваги та позитивного схвалення. Відповіддю британського науковця стала його публікація у газеті «The New York Times»: «Критики думали, що Бетховен це я і навпаки. Мої знання про цю галузь, очевидно, більші, аніж у критиків. <...>. Припустимо, я був кимось, хто працював над давніми скам'янілими істотами і знайшов багато кісток. Якщо просто представити кістки, це не виглядає цікаво. Люди не бажають бачити купу кісток, набагато важливіше дізнатися, як насправді

⁷⁹ Переклад деяких розділів монографії з англійської на українську здійснено А. Давітадзе. Окремі положення монографії обговорено А. Давітадзе з її автором під час особистого листування.

могла виглядати тварина. Це те, що я намагався зробити з цими рукописами»⁸⁰.

У 1994 році Б. Купер опублікував наукову роботу, присвячену найменш дослідженій сфері творчості Л. ван Бетховена – обробкам фольклорних пісень. Науковець зібрав всі факти, відсіяв відому плутанину з хронологією та переліком обробок, упорядкував архівні дані та спостереження попередніх дослідників, прояснив питання стосовно джерел та стилю пісень. Завдяки цим діям дана сфера творчості композитора припинила бути «overlooked» – ігнорованою багатьма дослідниками.

У сучасному українському музикознавстві монографія британського вченого раніше ніким системно не розглядалася.

Зміст дослідження Б. Купера «Бетховенські обробки фольклорних пісень» складається з 11 розділів та 39 підрозділів. У Вступі автор завдячує керівництву бібліотек, що допомогло йому у зібранні архівних матеріалів задля встановлення точної кількості бетховенських обробок, можливості їх дослідження. Серед таких установ названі: Державна Берлінська бібліотека – відділ Культурна спадщина Пруссії та музичний відділ; Британська бібліотека в Лондоні; Бодліанська бібліотека в Оксфорді; бібліотеки в університетах Абердину, Манчестеру, Архіву Л. ван Бетховена в Бонні. Автором також надані слова вдячності колегам, які допомогли йому під час написання монографії. Це – Зігхард Бранденбург (Sieghard Brandenburg), Теодор Альбрехт (Theodore Albrecht), Морган Елдер (Morgan Elder), Кристофер Файлд (Christopher Field), Кірстен Маккю (Kirsteen McCue), Карен Муді (Karen Mudie), Алан Тайсон (Alan Tyson), Петра Вебер-Бокхольд (Petra Weber-Bockholdt).

Зміст монографії:

Вступ

Перший розділ «Перелік обробок»

⁸⁰ Див.: <https://www.nytimes.com/1988/10/20/arts/beethoven-s-10th-is-played-in-london.html>.

Другий розділ «Хронологія композицій»

Підрозділи «Групи I–II (1809–10)»

«Групи III–V (1811–13)»

«Групи VI–VII (1814–15)»

«Групи VIII–XII (1816–17)»

«Групи XIII–XVIII (1818–20)»

«Хронологічні співвідношення з іншими виданнями»

Третій розділ «Історія публікацій»

Підрозділи «Публікації Томсона»

«Невідомі флейтові партії»

«Ранні спроби континентальних видань»

«Видання ор. 108 М. Шлезінгера»

Четвертий розділ «Походження мелодій»

Підрозділи «Національне походження»

«Джерела Томсона»

П'ятий розділ «Походження та поєднання постичних текстів»

Підрозділи «Автори та їх внески»

«Ранні обробки (Групи I–V)»

«Пізні обробки»

«Співвідношення між віршами та обробками Бетховена»

Шостий розділ «Економіка та логістика»

Підрозділи «Бетховенські заробітки»

«Комунікація»

«Трансмісія мелодій»

Сьомий розділ «Аспекти виконання: частини Ad Libitum та послідовність пісень»

Підрозділи «Опціональне використання струнних»

«Послідовність пісень»

Восьмий розділ «Акомпанемент: загальний підхід та обробка голосів»

Підрозділи «Бетховен та його безпосередні попередники»

«Простота»

«Вокальна лінія»

«Нижні голоси»

Дев'ятий підрозділ «Акомпанемент: інструментальна частина»

Підрозділи «Роль правої руки»

«Роль струнних партій»

«Гармонічний стиль та модальність»

«Використання мотивів»

Десятий розділ «Ритурнелі»

Підрозділи «Загальна стратегія попередників Бетховена»

«Бетховенська стратегія: мотивний розвиток»

«Безперервність та фразові структури»

«Поєднання (інтеграція) ритурнелів та акомпанементу»

«Інтеграція в “O sanctissimo”»

Одинадцятий розділ «Переоцінка»

Підрозділи «Бар'єри оцінювання»

«Роль Томсона»

«Якість та інновації»

«Стилістичне співвідношення з іншими виданнями»

«Цілі та досягнення Бетховена»

Список таблиць

Скорочення.

Музичні приклади

Додатки: «Хронологічний лист», «Основні музичні манускрипти», «Числовий показник опусу, видання номерів без опусу, номера Хесса», «Алфавітний показник назв та перших рядків», «Автори текстів», «Резюме листування композитора та видавця», «Неопубліковані версії двох обробок»

Бібліографія

Перелік робіт

Загальний показник

Переклад окремих розділів / підрозділів.

«Група пісень VIII–XII (1816 – 1817)».

«У 1816 Бетховен розширив сферу своїх обробок, включивши континентальні мелодії поряд із британськими. Існує упередження, що таке включення континентальних мелодій було його особистою ідеєю⁸¹, але кореспонденція (листування) чітко доводить, що ініціатива повністю надійшла від Томсона, який навіть визначав той круг національностей, які передбачалось задіяти. До 1816 року в листуванні немає ніяких згадок про обробки континентальних мелодій (хоча Бетховен вже одного разу пропонував Томсону поєднати шотландські або континентальні наспіви та обробити їх у віолончельні сонати). Першого січня 1816 Томсон написав, щоб той надіслав йому шість або більше арій, та додав: “Я дуже хочу отримати деякі зразки вокальної музики різних національностей Європи – з Німеччини, Польщі, Росії, Тіролю, Венеції, Іспанії; так, щоб було дві або три арії з кожної переліченої країни. Я не говорю про твори професійних сучасних авторів, але про чисті національні мелодії, відмічені музичним характером своєї країни, які плекають люди, так само, як шотландські та ірландські арії, які я вам надсилаю”.

Томсон додав, що Бетховен може вибирати й інші країни, враховуючи, що мелодії повинні бути в діапазоні від c^1 до e^2 або можливо f^2 (тобто від «до» першої октави до «мі» або «фа» другої).

Відповідаючи на це, Бетховен зробив обробки шести арій, надісланих Томсоном (група VIII), плюс вісімнадцять континентальних, які він зібрав у Відні (група IX). <...> Одержання цих 24 мелодій (та описаних шість арій) датується 2 травня 1816 та лист Томсона від 8 липня 1816 року підтверджує, що вони прибули. 18 томсонівських копій зараз знаходяться в Державній бібліотеці землі Гессен, Дармштадт, але тільки манускрипт, що може відповідати набору з шести, є авторизованим (29. V.6). Він датується

⁸¹ Елліот Форбс. Життя Бетховена в описі Тайєра. 1967.

1816 роком, але містить п'ять шотландських арій та одну “Козацьку” (українську), мабуть, маючи на увазі, що Бетховен замінив “Козацьку” замість однієї з шести, посланих Томсоном. Такий висновок підіймає наступне питання – що трапилось з пропущеними мелодіями? Фактично, “Козацька” мелодія повинна була бути поставлена самим Томсоном, бо в його наступному листі (від 8 липня 1816) він згадує, що отримав “шість арій, які я вам надіслав”.

Більш того, у манускриптах, які Бетховен надіслав, мелодії мають лише англійські назви (заголовки) Томсона, “Російська або козацька арія”. Цього, звичайно, не могло статися, якби Бетховен знайшов мелодії у Відні, бо Томсон не знав би цих джерел; та в манускрипті, в якому містилося 18 континентальних обробок (назви переважно французькі) не було ніяких англійських назв. Автограф всіх шістьох обробок в дев'яти фоліантних манускриптах в Петербурзі, бібліотеці М. Е. Салтикова-Щедріна, має бетховенський заголовок “Шотландські пісні із супроводом в березні місяці 1816”. Той факт, що Бетховен назвав їх усі як “Шотландські”, в майбутньому доведе, що “Козацька” пісня була відправлена із Шотландії. Мелодії, здається, були цілком відомі на інтернаціональному рівні, хоча джерело Томсона ще не віднайдено.

У наступній переписці обидва – Томсон та Бетховен – підтверджують, що 19 континентальних мелодій були надіслані. Цим був спантеличений МакАрдл (MacArdle)⁸², з моменту як він не ідентифікував групу із шести пісень, дослідник був переконаний, що Бетховен “надіслав додаткову групу обробок одразу після 8 липня”. Але наразі, група із 6 пісень була визначена та включає континентальну пісню, отже всі непорозуміння зникли. Як для 18-ти пісень в групі IX можна побачити, що Бетховен задіяв всі країни, які запропонував Томсон (дві пісні з Німеччини, Польщі, Венеції; три російські,

⁸² Американській музикознавець Donald MacArdle (1897–1964).

тірольські, іспанські), додані дві португальські мелодії та одна швейцарська (або з півдня Німеччини).

8 липня Томсон надіслав Бетховену ще сім арій (група X) – цікаве поєднання із чотирьох англійських, двох французьких та однієї шотландської. Вони можуть бути ідентифіковані, зазвичай, шляхом зіставлення берлінських рукописів із листуванням. Здається, що Томсон до сих пір розширював колекцію континентальних пісень та розглядав випуск тому англійських пісень також. Він прохав Бетховена не обробляти одну арію, нещодавно відправлену Томсоном, якщо він ще цього не встиг зробити. Цей запит видавався заплутаним, адже немає ніякого підтвердження, що нещодавно одна арія була надіслана або отримана в цей період. В будь-якому разі, жодної арії не було оброблено.

До речі, Томсон попросив про ще більше континентальних мелодій:

“Щоб завершити том, над яким я зараз працюю, я повинен мати дещо більше зарубіжних арій для голосу <...> одну шведську, одну датську, одну сицилійську, одну калабрійську⁸³<...>, якщо ви не зможете знайти датську або калабрійську арії, надішліть мені замість них сицилійську і тірольську арії”.

Доволі цікаво, чому Томсону потрібно було бути настільки точним у визначенні походження мелодій – неясно, можливо він розглядав ці країни як такі, що не були ще презентовані. В будь-якому разі, Бетховен був нездатний задовольнити цей запит повністю, але він робив усе можливе. Він зробив набір із чотирьох на запит (група XI), почавши зі шведської арії “Lilla Carl”; за цими прослідували одна тірольська (французькою мовою), позначена як “замість датської”, угорська “замість сицилійської” та інша тірольська “замість одної калабрійської”.

Пісні в групі X та XI були готові, як, найменш, у чернетках наприкінці вересня 1816, згідно листа Бетховена від 18 січня 1817 року, але вони не були

⁸³ Калабрія – адміністративна область в Італії, яка розділена на 5 провінцій.

відправлені до того часу, допоки композитор отримав ще два листи від Томсона (датовані від 20 жовтня та від 20 грудня 1816). У першому з них Томсон пояснює, що він буде нездатен здобути англійські тексти для 19 пісень з Континенту, та порадив Бетховену реорганізувати мелодії в увертюри в такому порядку, який вони вже мають. У другому (та можливо це також перший лист, який зберігся окремо) видавець прохав Бетховена опрацювати тільки дві із сімох пісень (тобто група X).

Бетховен доклав значних зусиль в опрацюванні 11-ти пісень з груп X–XI до того часу, як він отримав листи від Томсона, що датуються жовтнем та груднем 1816 року, отже він не бажав відмовлятися від винагороди за 9 або 10 пісень, в яких Томсон вже не мав потреби; більш того, він надіслав їх звичним шляхом, майже одразу після листа від 18 січня 1817 року. Примітка від Томаса Коутта (Thomas Coutts. – *А. Д.*) до Томсона, датована від 5 березня 1817, підтверджує оплату за ці пісні; дата оплати не згадується, але інші приклади демонструють те, що Бетховену були сплачені кошти за 17 днів до того, як про це згадував Коутт до Томсона, та, таким чином, Бетховен повинен був вже отримати обробки приблизно 16 лютого (до речі, це була неділя; Бетховен для таких цілей переважно використовував суботу). Згідно примітки на манускрипті, пісні з груп X та XI дісталися Томсона в березні того ж року.

Тим часом, Томсон відправив Бетховену ще десять мелодій (група XII, № 1–10) від 24 січня 1817 та запропонував 50 дукатів (замість очікуваних 48 дукатів) за ці десять мелодій плюс, додатково, за ті дві, які були з попереднього набору із семи. Таким чином Бетховен опинився у неприємному становищі, бо він мав лише десять мелодій, а не дванадцять запитуваних. Щоб виконати необхідну кількість та отримати 50 дукатів, композитор додає дві континентальні мелодії (група XII, номери 11–12), взяті із тих національностей, які раніше запрошував Томсон, але які Бетховен був нездатний знайти: “Ми мали з вами розмову перед датською та сицилійською

піснями, які я так і не зміг знайти, не дивлячись на великі зусилля; наразі я успішно їх знайшов і замінюю ними дві шотландські пісні”.

Копія групи XII датується від 23 лютого 1817 року, а остаточно вона була відправлена 26 лютого. Очевидно, що Бетховен був готовий до того, що мова деяких пісень буде складною для Томсона для перекладу її на англійську, але стосовно однієї датської композитор виразив надію що “зважаючи на спорідненість англійської мови з датською, вона не стане для вас неприємністю”. Сицилійська пісня мала латинський текст, і таким чином, композитор, безсумнівно, сподівався, що міжнародна мова не утворить проблем. Він, мабуть, не знав, що латинський гімн Діві Марії навряд чи вдасться прийняти в суттєво кальвіністській Шотландії. Томсон насправді був вражений цією обробкою так, що написав на манускрипті “Красиво супроводжена (гарний супровід)”, але він все ж таки не опублікував її. Також він не опублікував датську пісню, можливо тому, що він не побачив “спорідненості” між датською та англійською мовами!

Замість цього, в кінці кінців Томсон продав права на публікацію 24 континентальних мелодій лондонським видавцям “Пайн та Хопкінс” (“Paine and Hopkins”) 17 червня 1823 року. В рукопису Дармштада повинно бути 24 пісні, вище згадуванні. Заголовок до рукопису Томсон написав сам: “Зібрання з 24-х зарубіжних мелодій, гармонізовані Бетховеном”, збірка містить 18 пісень з групи IX, які слідуєть по порядку аж до останньої “Козацької”, відокремленої з групи VIII; фінальна датська пісня була взята з групи XII; та слідом весь порядок пісень з групи XI.

Вступну сторінку козацької пісні потрібно було скопіювати заново, оскільки вона знаходилась на зворотній сторінці, що містить пісню, яку хотів зберегти Томсон. Ці чотири секції повинні були бути об’єднані Томсоном, вірогідно в процесі підготовки до продажу видавцям “Пайн та Хопкінс”, та дві поодинокі пісні були, імовірно, розміщені між двома великими групами, щоб зменшити ризик їх повного загублення.

«Гармонічний стиль та модальність».

«У багатьох випадках бетховенський підхід до гармонізації мелодій був ідентичним до його авторських композицій; хоча фольклорна пісня не дуже часто з'являлася в робочих зошитах разом з його іншими композиціями, та його свобода у маневрах була обмеженою тим, що він вже отримував мелодичні наспіви, не дивлячись на це, композитор продовжував шукати нові та оригінальні гармонічні ідеї, які були, тим не менше, прийнятні і переконливі в їх контексті. Ціллю композитора було поєднати “переконливість та красоту”, що й було ним досягнуто в цих обробках, як ніде більше, та, фактично, кожна з його обробок фольклорних пісень має деякі непередбачені але чудові гармонічні звороти. Звичайно, здається що він, скоріше, надавав перевагу деякому ризику відносно чогось примітивного та незграбного, аніж звертався до гармонії, яка була занадто передбачуваною та звичною (примітивна гармонія, між іншим, доволі відповідає фольклорній пісні). Томсон завжди цінував красу, винахідливість та оригінальність обробок, хоча зрештою деякі з них (в групі X–XII) доводили “надмірну вишуканість, занадто химерні для нього” (тобто для видавця. – *А. Д.*).

Хоча Бетховенський метод створення неочікуваного в цих обробках був лімітований, цей ефект виникає доволі часто. Один із таких прийомів – це застосування квартсекстакорду замість очікуваного основного акорду, – розробка, яка з'являється настільки часто, що не потребує жодних пояснень. Інший розповсюджений прийом – це деякі види перерваної каденції на зразок знайденої посеред пісні “Локнагар” (XIV/1): де Грин⁸⁴ та Плейель мали стандартну повну каденцію в цьому місці, рішення Бетховена із класичною перерваною каденцією набагато витонченіше та ефективніше (приклад 9.6), підтримує музику на протязі модуляції до B-dur. Набагато цікавіший різновид перерваної каденції з'являється посеред “Прекрасна дівчина з

⁸⁴ Моріс Грін (Maurice Greene, 1696–1755).

Інвернесса” (VIII/4), де не тільки фінальний акорд фрази, але також і попередній оформленні в бетховенському стилі (приклад 9.7).

Обидва квартсекстакорди та перервана каденція, як декілька інших бетховенських прийомів, сприяли підтримці імпульсу в музиці: квартсекстакорд по своїй суті нестабільний – він потребує розв’язання, утворюючи прямий поштовх, у той час, як перервана каденція перешкоджає музиці досягнути очікуваної точки заспокоєння в кінці фрази. В пісні “Марш бангорських ченців” (I/5), квартсекстакорд з’являється самотійно в каденції для запобігання паузи (приклад 9.8), тоді як ритмічне переміщення в лівій руці в наступному такті створює подальшу енергію для розвитку.

Гармонічний словник Бетховена в цілому набагато ширший в його обробках фольклорних пісень, аніж це було в обробках Плейеля, Кожелуха та Гайдна. Бетховенський словник включає, поміж іншим, часте використання дисонуючих акордів, таких як зменшений сьомий та збільшений шостий, різні варіанти більш складних акордів, включаючи різні види нонакордів та ундецимакордів. Більшість з них утворюються завдяки застосуванню апподжіатури, педалі, або комбінацій обох прийомів з більш частішим використанням останньої. Бетховен навіть свідомо примудрився втілювати щирість в свої обробки, вдаючись до найпростіших видів гармонізації, які тільки можливі – бурдонний бас у широко розповсюдженій формі органного пункту (pedal-points). В будь-якому випадку, це насправді викликає часткове відчуття сільської простоти, тоді як іноді з’являється високо оригінальні гармонічні ефекти, які часто протистоять мелодичній лінії.

Пісня, в якій досить широке використання органного пункту – це “Захід сонця” (XIII/2). В передостанній фразі бас соль (G) підходить до більшості нот мелодії, але іноді утворює деякі нерегулярні кластери по відношенню до звуку ля (A) в мелодії, який не є нотою гармонії або відповідною прохідною нотою. <...> “Коли смертні всі” (“When Mortals all”, V/21) містить навіть ще більше екстраординарний ефект в 20-му такті. В цій секції мелодії, як і в цілій мелодії, чітко проявляється a-moll гармонія; але

замість того, щоб трактувати звук Gіs в 20-му такті як акорд третього ступеня від E-dur, композитор, скоріш за все, трактує цю ноту як нижню апподжиатуру до А, що являється частиною зменшеного сьомого в G-dur на фоні звучання органного пункту G (приклад 9.11). Щоб підкреслити цей чудовий, практично двотональний ефект, він додає *crescendo*, що виникає неочікувано як раз у момент перехресного співвідношення.

Техніка гармонізації в іншій тональності, аніж мелодія першоджерела – явище рідкісне серед бетховенських попередників, але в обробках Бетховена це найпоширеніший прийом для створення неочікуваних гармонічних ефектів. Навіть коли в мелодії посилено тільки одну тоніку, він іноді застосовує іншу, так як у тактах 18–19 пісні “Голосіння горянина” (“Highlander’s lament”, XVII/1), де замість очікуваної тоніки та доміанти e-moll трактується як медіанта та ведуча нота C-dur (приклад 9.12). Інша обробка такої ж по суті мелодії “Гаррі із високогір’я” (“Highland Harry”, VI/9) гармонізована навіть більш в неймовірному ключі, де зустрічаємо D-dur разом із домінантовим органним пунктом, не дивлячись на те, що в мелодії іноді з’являється dis.

Іноді ефект “поза ключем” – це один руйнівний акорд, який знаходимо у фінальній фразі “Надобраніч” (“Good night”, I/15), показаний в прикладі 9.13, де драматичний зменшений сьомий септакорд утворює вибуховий кульмінаційний момент на кінцевій фразі. Тим не менш, в іншому випадку, ефект “поза ключем” набагато ширший, як наприклад в пісні “Боже, збережи Короля” (“God save the King”, X/6). Мелодія цієї пісні гармонізована Бетховеном в тональності B-dur, і хоча вона має сильну тонічну основу, вона гармонізована з відхиленнями до g-moll та c-moll. Використання неочікуваного ключа може бути також поєднане із іншими характерними порушеннями, як наприклад в “Любові без надії” (“Love without Hope”, I/2), де музика раптово відхиляється від очікуваної повної каденції в B-dur до неповної каденції, поєднується із нерегулярною другою інверсією (приклад 9.14). В “Старому Штамі” (“The Old Strain”, I/7) навіть фінальна каденція

гармонізована в “помилковому” ключі h-moll (який зберігається в кінці постлюдії), скоріше ніж D-dur, що мається на увазі (приклад 9.15), хоча і сама мелодія деінде нерегулярна.

Фактично, більшість мелодій, викладена у простому мажорному або мінорному ключах, не дивлячись на їх імовірне фольклорне походження. Деякі більш старовинні мелодії зазнали змін на протязі XIX століття з ціллю їх більшого пристосування до мелодичної та гармонічної мови мажорно-мінорної системи, водночас існує достатньо нових мелодій, які були створені за зазначеною системою. Проте, нетональні елементи та інші нерегулярні мелодії все ж збереглися, і це завжди створювало труднощі для гармонізації в часи Бетховена, який сам стикнувся із тими мелодіями, які містили помилкові ноти. Кожелух навіть повернув першу партію мелодій отриману від Томсона, переконаний що в них повно помилок. У межах класичного стилю існує три головні види модальності та нерегулярності: це те, що ми звикли називати позначена модальність, подвійна тоніка та закінчення поза тональністю (поза тонікою). (Безперечно, існують й інші підходи до розрізняння таких мелодій; метод, який використовується тут, повинен бути зрозумілим для класичних композиторів, але автори народних мелодій без сумніву розглядають їх по іншому, як нові ладові теорії). Ці та інші мелодії, в більшій або меншій мірі, пентатонічні або гексатонічні та не мають жодних проблем у гармонізації, з того моменту, як ці мелодії більше не гармонізуються пентатонічними акордами. Хоча серед всіх пісень існують 27 обробок, які можуть розглядатися як мелодії, що презентують суттєві труднощі для регулярної тональної системи (гармонізації).

Нерегулярні мелодії:

- «Марші бангорських ченців («The Monks of Bangor's March»)
- «Старий Штам» («The Old Strain»)
- «Вони пропонують мені трохи» («They bid me Slight»)
- «Ранкове повітря» («The Morning Air»)
- «Педді О'Рафферті» («Paddy O'Rafferty»)

- «Плач за Оуеном Роу О'Нілом» («Lament for Owen Roe O'Neill»)
- «Повернення в Ольстер» («The Return to Ulster»)
- «Із Гаріона мій щасливий будинок» («From Garyone»)
- «Із Гаріона мій щасливий будинок» («From Garyone»)
- «Врятуй мене від могили та мудрості» («Save me from the Grave and Wise»)
- «О! Хто, мій дорогий Дермонте» («Oh! Who, my Dear Dermont»)
- «О, заспокой мене, моя ліра» («O soothe me, my Lyre»)
- «Джуді – прекрасне незрівнянне створіння» («Judy, Lovely, Matchless Creature»)
- «О, Мері, ви одягнені в шовк» («O Mary ye's be Clad in Silk»)
- «Високогірний Гаррі» («Highland Harry»)
- «Тьмяний дим – це моє Око» («Dim dim is my Eye»)
- «Бонні Леді» («Bonny Laddie»)
- «Симпатія» («Sympathy»)
- «У ліску комариків багато вродило» («Im Walde sind viele Mücklein»)
- «Баба йшла по ріллі» («Poszła baba po poriół»)
- «Високогірна вахта» («The Highland Watch»)
- «Маленький Карл» («Lilla Carl»)
- «Покоївка Ісла» («The Maid of Isla»)
- «Прийди, заповни, заповни» («Come, fill, fill, my Good Fellow»)
- «Сір Джоні Коуп» («Sir Johnie Cope»)
- «Захід сонця» («Sunset»)
- «Голосіння горянина» («Highlander's Lament»)

У першій категорії перелічені модальні мелодії, де чіткою є основна нота (тоніка), яка виступає центральною в мелодії та закінчує пісню, але всі інші ноти не відповідають ані мажорному, ані мінорному ладам обраної тональності. Зазвичай, використовується натуральний сьомий ступінь та лад часто наближається до одного із церковних ладів; це стосується, наприклад, “Високогірна вахта”, по суті, в еолійському, “Голосіння для Оуена Роу

О'Ніл", в якій шоста ступінь іноді понижується, іноді підвищується, коливаючись між еолійським та дорійським. Вірогідно, що такі мелодії в класичний період сприймалися як модальні, хоча вони не обов'язково відповідні теорії модальності.

У другій категорії композитори класики сприймали деякі такти чітко в одному ключі, але такти або фрази із альтерацією були чітким показником іншої тональності. Зазвичай, тоніка генерує навколо себе мінорний тризвук, у той час, як альтеровані звуки на тон нижче та об'єднують навколо себе фрази, що спираються на мажорний тризвук, як це відбувається в пісні "Гаррі із високогір'я" (приклад 9.16) та у варіанті цієї пісні "Голосіння горянина"⁸⁵. Коливання між такими двома нотами окремо один від одного може бути на деякий час доповнено третім основним тоном, другорядний третій мінорний акорд от першої тональності та відносно мажорна гармонія, як наприклад в піснях "Прийди, заповни, заповни" ("Come fill, fill") та "Сер Джоні Коуп" ("Sir Johnie Core"). В інших випадках коливання між головним тоном із третім мінорним акордом та альтерованим мінорним тоном на терцію вище, тим самим, утворюють часті зміни між мінором та його паралельним мажором, як в "Марші бангорських ченців" ("The Monks of Bangor's March") та "Ранковому повітрі" ("The Morning Air") (приклади 9.17).

У третій категорії чітко можна визначити мажорний або мінорний лад, але остання нота в пісні не є звуком тоніки – а інша нота звукоряду, як, наприклад в "Покоївка Ісла" ("The Maid of Isla"), мелодія якої в тональності D-dur, але закінчується вона на ноті E (приклад 9.18). Це дає зовсім інакший ефект, якщо б мелодія була у e-moll із сьомим натуральним ступенем (D), тоді цей тип мелодій був би в першій категорії. Серед мелодій третьої категорії, оброблених Бетховеном, кожна ступінь звукоряду, окрім четвертої, може закінчувати мелодію (бути фінальною). До цих трьох категорій додаються ще перехідні, які вбирають в себе ознаки декількох зазначених

⁸⁵ «The main keynote usually generates phrases built around a minor triad, while the alternate keynote is a tone lower and generates phrases built on major triad, as happens» [310, с. 156].

ладотональних якостей, тож ми знаходимо мелодії, що не підлягають чіткій класифікації; та кілька інших пісень, які не перелічені тут, по суті є тональними, але мають випадкові модальні нахили або короткі уривки з ефектом подвійної тоніки.

Не маючи жодного наміру змінювати нерегулярні мелодії, Бетховен, здається, був особливо заінтригований ними, та розцінював це як випробування відшукати задовільну гармонію для кожної, хоча він декілька разів зауважував про виникнення труднощів. Наприклад, у своєму щоденнику він написав: “Шотландські пісні демонструють, як невимушено найбільш безладна (непутня, мішана) мелодія може бути оброблена гармонією”. Скоріше, це передбачало те, що навіть найбільш незрозумілі (дивні) та нерегулярні мелодії можуть звучати природно та невимушено, якщо до них підібрати відповідну (адаптовану) гармонію.

Варто дослідити, яку мелодію він, можливо, мав на увазі невимушеною у цьому випадку. Речення було написано приблизно в кінці 1814 року, у цей же час він приступає до оброблення пісень із групи VI. П'ять пісень із таблиці 9.1 представлені в цій групі, але дві з них – “Тьмянний дим – це моє Око” та “Симпатія” (“Dim dim is my Eye”, “Sympathy”) – не представляють жодних складнощів у гармонії, адже їх мелодії закінчуються на третьому та п'ятому ступенях звукоряду, відповідно, що може бути гармонізовано звичайною каденцією та тонічним тризвуком. “О, Мері, ви одягнені в шовк” (“O Mary ye’s be Clad in Silk”) чергується між a-moll та C-dur, ця комбінація може бути умовно гармонізована без значних труднощів. “Бонні Ледді” (“Bonny Laddie”) гармонізована в тональності F-dur, але мелодія закінчується на звуці E.

Здається, що Бетховен був дуже радий цьому різкому та незакінченому завершенню мелодії на слабкій долі такту, він посилює несподіваний ефект, розміщуючи бас на ноті F під час звучання E та утворюючи драматичний дисонанс на сильній долі (приклад 9.19). Тонічний акорд буде досягнутий далі в постлюдії (див. додаток 7). Бетховенське рішення залиште саме такий

ефект можна знайти і у варіації на цю мелодію (ор. 107, № 2), яка була створена пізніше. Там такою ж драматичною залишається гармонія після звуку Е, але в цьому випадку акорд звучить цілий такт. Вже згадувана вище пісня – “Гаррі із високогір’я”, тим не менш, містить навіть більші труднощів, де чергуються фрази в e-moll та D-dur із дуже нестійкою кінцевою фразою, що закінчується звуком Е. Проте Бетховен обрав неправдоподібний шлях, гармонізуючи всю мелодію в D-dur на органному пункті А, який зберігається із самого початку прелюдії та практично до кінця постлюдії. Це означає, що пісня закінчується зовсім нетиповою неповною каденцією (приклад 9.20). Таким чином, це, скоріш за все, була ця пісня та ще “Бонні Ледді”, які спонукали Бетховена написати таку ремарку в щоденнику.

Подібна ремарка була знайдена до нерегулярної мелодії “Врятуй мене від могили та мудрості” (“Save me from the Grave and Wise”). В кінці нотного автографу Бетховен написав: “NB: Ось так сміливо треба братись за гармонізацію іноземного мотиву; адже вона сама проявиться із його конструкції”. Більшість цієї мелодії, умовно, базується на F-dur та обмежена діапазоном квінти, від F до C, окрім трьох місць, де спостерігається дикий та своєрідний стрибок від G вгору до Es та знову назад. Бетховенська захопленість від цієї ексцентричності та його рішучість зробити щось із цього відображаються на тому, що він розмістив мотив прямо на початку прелюдії, тим самим з самого початку демонструючи “присмак” міксолідійського в мелодії. Тим не менш, це несправжній міксолідійський лад, не дивлячись на сьомий понижений ступінь, мелодія закінчується на звуці G; і знову музика досягає тоніки тільки в бетховенській фінальній постлюдії.

Надзвичайна чутливість Бетховена до модальності, в той час як це було не в моді, також підтверджується його коментарем до “Заходу сонця” (“Sunset”). Ця пісня була оброблена в лютому 1818 року, та в листі від 21 лютого він пише: “Досягнення успіху у піснях такого роду вимагає певних зусиль, які, що правда, можна не помітити при програванні або перегляді.

Візьмемо наприклад номер 2. Можна дуже швидко підібрати акорди для гармонізації подібних пісень, але вірно передати щиросердечність пісні, її природний характер далеко не так просто, як Ви, можливо, думаєте. Існує безліч гармоній, але тільки одна з них здатна відповідати природі та характеру мелодії”.

Мелодія пісні “Захід сонця”, насправді, є незвичною, написана в еолійському ладі із натуральним сьомим ступенем (G), який запобігає прямолінійно гармонізувати мелодію у a-moll. Натомість Бетховен обширно використовує звук G, щоб посилити атмосферу модальності: всі звуки G у вступній ригурнелі є натуральними; такий звук використовується як органний пункт в декількох частинах акомпанементу до пісні та в фінальній каденції перед постлюдією акорд на звуці G розв’язується в a-moll, тобто сьомий низький у перший, на відміну від прийнятого ходу повної каденції V–I (приклад 9.22). Подібний ефект знаходимо в пісні “Плач за Оуеном Роу О’Нілом” (“Lament for Owen Roe O’Neill”), мелодія якої базується на дорійському ладі з переходами у G; іноді звук F розміщується в d-moll-му акорді без традиційного звуку C_{is}, який, зазвичай, підготовляє модуляцію до зазначеної тональності, та знову фінальна каденція перед постлюдією представлена у звороті VII низький – I, цього разу в унісон із іншими партіями (приклад 9.23).

Інша дивна мелодія, до якої Бетховен висловлював захоплення це – “Джуді – прекрасне незрівнянне створіння” (“Judy, Lovely, Matchless Creature”). Це одна із двох пісень із групи V, про яку Бетховен зауважив, що обробляв із любов’ю (*con amore*), саме цю композитор знаходить дуже привабливою для себе. Мелодія написана у незвичному варіанті міксолідійського ладу з переходом у F: в першій октаві з’являється тільки звук E (тобто сьома натуральна ступень), але у другій октаві сьомий ступень із бемодем (за виключенням одного разу), та найбільш цікаво, що нота A жодного разу не з’являється в мелодії, таким чином, акцент переноситься на ноту B. Орієнтуючись на це, Бетховен гармонізує мелодію у B-dur, частіше

всього трактуючи звук Е як випадковий хроматизм та закінчує пісню тонічним акордом, а вокальна партія закінчується на п'ятому ступені (приклад 9.24). Мелодія пісні “Старий Штам” (“The Old Strain”) являє собою, по суті, такий самий варіант ладу, але на терцію нижче; її діапазон коливається від d^1 до d^2 , нота С у другій октаві натуральна, а в першій – усяди з діезом, нота G сприймається більш підкресленою, ніж Fis, хоча остання зустрічається часто. Замість того, щоб обрати в G-dur, Бетховен гармонізує мелодію в h-moll; ця тональність, як мінімум, представлена у вступних та заключних ритурнелях, хоча тільки початок і трохи кінець знаходяться в цьому ключі, всі інші частини пісні гармонізовані в інших ключах. Такий підхід підсилює тональну нестабільність мелодії, та як результат – фінальна каденція є дуже неочікуваною, про що вже йшла мова вище (див. приклад 9.15).

Бетховен був дуже чутливим до модальності у піснях із континентальної Європи. Шведська пісня “Маленький Карл” (“Lilla Carl”), по суті, в a-moll, але її діапазон це А–Е. Такі якості мелодії відображені в композиторському акомпанементі, в якому використаний звукоряд із п'яти нот із уникненням звуку G та його похідних, відхиляючись від цього тільки один раз на початку (введення прохідного звуку F), залишаючи неоднозначною гармонію обробки, яка сприймається як a-moll або в еолійському ладі. Польська пісня “Баба йшла по ріллі” використовує звукоряд G-dur, але переважно базується навколо ноти Н та утворює рельєфний акцент, використовуючи звук Cis. Бетховен не тільки експлуатує останній звук у фортепіанній партії, щоб посилити ефект лідійського ладу, але включає звук Cis в обробку іншої польської пісні “Ой, ой, перекинь чарку”, яка теж в G-dur, але тут в мелодії відсутній звук Cis. Декілька інших характерних особливостей польської фольклорної музики також використовуються тут, це, наприклад, квінтовий бурдон в лівій руці та акценти на слабких долях такту.

Будь-які припущення, що Бетховен “помилково відчував основну структуру модальної гармонії” традиційних мелодій, або про те, що він “робив фундаментальні помилки, агресивно нав’язуючи модальній мелодії діатонічну гармонію”, однозначно далекі від істини. По-перше, модальні мелодії не володіють сутнісною “гармонічною структурою”, та с того моменту, як вони діатонічні, вони дуже добре поєднуються із діатонічною гармонією без будь-якого нав’язування. Більш того, тільки невелика кількість мелодій із 169 (ця кількість обробок зазначена дослідником без урахування 10 пісень, які композитор обробив двічі. – *А. Д.*) можуть бути визначені як модальні (з різними різновидами), щонайменш, судячи з того, що отримував сам Бетховен, і навіть більшість з цієї кількості належним чином не відповідають модальності, тому по відношенню до більшості бетховенських обробок така критика є недоречною. Але більш важливо те, що його обробки, як і його ремарка до пісні “Захід сонця”, підтверджують, що він, взагалі-то, був добре обізнаний із модальними якостями нерегулярних мелодій. Більш того, він був повністю ознайомлений із модальною музикою, написавши численну кількість вправ у церковних ладах під час вивчення контрапункту в його ранній період навчання у Відні. Його обробки часто посилюють, аніж послаблюють, модальність та інші поза-тональні якості мелодій; але в тих випадках, де цього не відбувається, композитор знаходить інші шляхи впоратися з будь-якими “нерегулярностями”, створюючи посилене відчуття тональності. В обох випадках він вивчав нетрадиційні та образні способи впровадження такої гармонії, яку вважав найбільш відпоідною для мелодії. Що він насправді унікав, так це такий тип гармонізації, який представлений в обробках Воана Вільямса (Vaughan Williams) століттям пізніше, де до модальних мелодій була додана квазі-антична гармонія, яка посилювала атональні якості, вводячи низький сьомий ступінь; але це єдиний можливий шлях гармонізації таких мелодій. Непередбачуваний бетховенський метод поводження із нерегулярною мелодією такий самий видатний, як із мажорними або мінорними піснями, цей метод демонструє помітно велику

чуттєвість та широкий спектр принципів, аніж це було в обробках його сучасників».

Переоцінка. Бар'єри оцінювання.

«Обробки фольклорних пісень Бетховена знаходяться серед найменш досліджених та оцінених розділів його творчого спадку. Частково, причина цьому полягає в їх незручній обробці голосу або голосів та фортепіанного тріо, яке, без сумніву, спантеличило деяких виконавців займатися ними. Це очевидно, що зараз цю проблему можна легко подолати – обробки можуть бути виконанні задовільно без струнної партії, а також, якщо необхідно, без додаткових голосів. Оригінальний формат публікації зроблений обома – Томсоном та Шлезінгером, з голосами та фортепіано в партитурі одного тому, а струнні доступні окремо, за необхідністю, схвалюється виконання і без струнних, що було, можливо, найбільш поширеною манерою в бетховенські часи. Це було свідомо призначено самим композитором, як законна опція (виконувати струнні партії чи ні. – *А. Д.*), та роль струнних (та флейти, де вона застосовується), скоріш, декоративна, ніж функціональна. Навіть у прелюдях та постлюдях, де вони мають тенденцію до більшої рельєфності, ці частини, не дивлячись на їх привабливість та елегантність, не є суттєвими. Жоден виконавець не повинен враховувати відсутність струнних, як перешкоду до успішного виконання.

Більш серйозна проблема – це те, що обробки фольклорних пісень Бетховена складаються з двох дуже різних традицій – народної пісні та класичного стилю. Звісно, що традиціоналісти з обох сторін цього розподілу стурбовані такою комбінацією. Ті, що знайомі з фольклорною піснею в формі без акомпанементу мають тенденцію розглядати бетховенський акомпанемент, як необґрунтоване вторгнення, яке є несумісним з тим, що вони вважають за істинний дух цих мелодій. Тим часом, прихильники Бетховена схильні розглядати ці обробки фольклорних пісень як низький жанр, нижчий за його гідність, відволікаючий його від більш важливих

композицій. Таке ставлення, яке часто відображає елемент шовінізму, переважало навіть у Шотландії XVIII століття, на що вказує Девід Джонсон в його глибокому дослідженні: “В колі класичної музики існувала тенденція до сприйняття фольклорної музики як примітивної та не вартої серйозного розгляду <...>, та в колі фольклорної музики класична музика сприймалась як іноземний вискок і паразит. Таким чином, ні фольклористи, ні ентузіасти класичної музики не в змозі були оцінити томсонівське бажання зберегти мелодії в найкращій обробці, яка могла бути витвором провідних композиторів того часу, ні зусилля Бетховена з’єднати фольклорні елементи з розвитком класико-романтичного стилю та репертуару. Хоча екстремісти з обох сторін підходять до проблеми з протилежних сторін, вони знаходять порозуміння, підтримуючи думку Аліса Хафстадера (Alice Hufstader), що найкращі протилежні традиції не можуть бути поєднаними, та бетховенські обробки повинні розглядатися «переважно як музичні дивини (курйози)”.

Це останнє заперечення, що обидві традиції не об’єднуються, може бути легко спростоване. За спостереженнями з 8 глави, монодійна музика довго була відправною точкою для більш складних та успішних творів більш пізніх композиторів, та бетховенські обробки слідує цій традиції. Комбінація з поєднання протилежних традицій також була широко поширена в музичній історії: пісні труверів були поєднані з григоріанським піснеспівом в мотетах ще в XIII столітті, тоді, як нинішнє століття свідчить про багато прикладів практики таких несхожих композиторів як, Івс, Барток, Мессіан.

Питання про те, чи мають обробки Бетховена будь-яке значення з точки зору фольклорної традиції, саме по собі проблематичне. З точки зору прибічників фольклорних пісень є вірним те, що обробки знаходяться поза традицією та і недоречні їй. Обробки – це не поєднання двох тотожних традицій, але включення фольклорних елементів у класичний репертуар; <...> обробки Бетховена не пішли тим шляхом, що деякі пізні колекції фольклорних пісень, яким інші пісні пройшли випадково – такі як “Powell’s De’il take the War” у XVIII столітті.

Бетховенські обробки, однак, важливі для прибічників фольклорної пісні, як сховище великої кількості мелодій, деякі з котрих, в іншому випадку, могли б бути невідомими, в той час, як інші відображають цікаві варіанти у порівнянні із тими варіантами, які збереглися. В цьому положенні обробки та Томсонівські старанні колекції сирого матеріалу допоможуть посилити наші обмежені знання репертуару фольклорної пісні декількох країн у цей період. Більш того, Бетховен доклав більше зусиль, аніж його сучасники а для того, щоб захопити дещо з атмосфери оригінальних мелодій в його гармонізаціях, такими засобами як бурдоний бас та місцеві модальні інтонації, які дещо зберігають фольклорний характер мелодій.

Однак, один із найбільших бар'єрів до оцінки обробок фольклорних пісень Бетховена – це очевидне презирство, з котрим до них відносились багато дослідників Бетховена. Така зневага рідко демонструвалася відкрито, але проявлялася в дещо тонкому та можливо ненавмисному стилі, підриваючи впевненість в музиці.

Найбільш очевидний метод – це просто ігнорувати всі обробки разом. Це було зроблено в декількох недавніх книгах, які нібито надають повне дослідження музики Бетховена, але в яких абсолютно немає єдиної згадки про обробки фольклорних пісень. Ще однією якістю дослідників є відмова прийняття обробок народної пісні до списку творів бетховенських композицій – це поширене використання терміну «аранжування» у посиланнях на ці твори. Хоча термін є повністю недоречним, оскільки мелодії, в певному сенсі, оброблені для комбінації інструментів та голосів, це має принизливі наслідки, адже обробки, у деякому сенсі, стара музика, не справжній витвір, навіть не повністю Бетховен, та нарівні з фортепіанними аранжуваннями оркестрової музики. Таким чином, ці твори стали розміщуватися окремо від “справжніх” композицій Бетховена та були відхилені як такі, що існують на більш низькому рівні. Перелік робіт в Новому словнику Гроува, наприклад, розміщує аранжування фольклорних

пісень прямисінько в кінці, після змішаної категорії та навіть після робіт з сумнівною автентичністю.

Така позиція, здається, не співпадає з особистим сприйняттям своїх власних обробок Бетховеном, так само, як і сприйняття Томсона та Шлезінгера. Він часто називав їх своїми “композиціями” та час від часу робив порівняння з його іншими композиціями, як він підкреслював, що не звик переробляти свої композиції та ніколи цього не робив. Томсон посилався або на адаптацію ритурнелів та акомпанементу до пісень, або більш часто на оформлення Бетховеном ритурнелів та акомпанементу, не використовуючи термін аранжування під час згадування про обробки. Того ж не робив і Шлезінгер, чий титульний аркуші до ор. 108 описують роботу (твір) як “Шотландські пісні з акомпанементом написані Людвігом ван Бетховеном”. Макет титульного аркушу може навіть привести до хибного сприйняття, що Бетховен був також композитором цих мелодій.

Недоречність розглядати обробки фольклорних пісень на нижчому рівні у порівнянні з іншими творами Бетховена можна легко вгледіти шляхом порівняння з хоральними обробками Баха. Тут знову ми знаходимо основу раніше існувавших мелодій – лютеранських хоралів, яка підлягала складній обробці для органу або для голосів та інструментів. В деяких випадках Бах додавав набагато більше до оригінальних мелодій, ніж це робив Бетховен, але в багатьох композиціях додані удосконалення були приблизно такі ж самі, як у Бетховена або навіть значно менші, як це в хоральній прелюдії Orelbuchlein, де є новостворений акомпанемент і дещо декоровані (удосконалені) мелодії, але нема прелюдій та постлюдій. Для обох – Баха та Бетховена – це було традиційне використання монодійного репертуару для опрацювання в обробках в їх відповідних типах, та в обох випадках композитор перевершив традицію з майстерними композиціями. У той час, як хоральні прелюдії Баха довгий час сприймалися як центральна частина його творчості, обробки фольклорних пісень Бетховена були загадково залишені осторонь. Можливо, шовінізм знову частково зіграв свою роль в

цьому, у германо-австрійській культурі, стосовно кельтських мелодій як до сторонніх, в той час, як лютеранські мелодії займали невід'ємну частину цього.

Ще один спосіб, за допомогою якого дослідники Бетховена відхиляли обробки фольклорних пісень, полягав у проблемі (вербальних. – *А.Д.*) текстів та того факту, що Бетховен нібито не мав їх. Проте, як ми можемо бачити, ситуація в реальності була багато складніша, ніж видається, композитор іноді мав резюме текстів та майже завжди забезпечувався деякими визначеннями характеру мелодії, навіть коли він не був забезпечений текстом, це не обов'язково призводило без поганих результатів, коли текст нарешті додавався. Набагато частіше зазначалось, що Бетховен вимагав тексти, які не були надані з ранніми обробками, потім, що він висловлював задоволення стосовно пропозиції Томсона дбайливо додавати тексти після отримання готової обробки.

Хоча Томсон був цілком ретельним у відборі текстів, їх якість також часом піддавалася критиці: Хуфстадер стверджує, що більша частина текстів є бідним матеріалом, хоча дослідниця наводить тільки один допоміжний доказ – це перелік імен деяких маловідомих поетів.

Деякі з текстів для Бетховена були надані видатними письменниками – особливо Бернсом, Скоттом та Байроном; близько половини інших текстів написані Смітом, який демонстрував відмінне відчуття того, що саме було потрібно. Його “Знову, моя Ларі” може не зовсім відповідати опису Томсона “нічого кращого немає у всій англійській поезії”, але це точно не “бідний матеріал” та дуже доречний для обробки з музикою⁸⁶.

Обробки фольклорних пісень Бетховена також відхиляються на ґрунті того, що вони були “халтурною роботою”, написані цілком для додаткового ресурсу заробітку. Цікаво, наскільки часто в стислих дослідженнях цих обробок включається питання стосовно композиторського прибутку. <...>.

⁸⁶ Наведено уривок із вірша «Знову, моя Ліра, ще раз» У. Сміта до пісні № 24, оп. 108, 25 шотландських пісень.

Деякі пізні дослідження згадують грошові винагороди, які отримував композитор, але це доволі очевидно, що він складав квартети скоріш, аніж твори в інших жанрах, в першу чергу, тому, що це замовлення від князя Голіцина та декількох видавців, та всі вони були готові заплатити йому щиро.

Це не означає, що він писав квартети проти бажання. Але він і не писав фольклорні обробки проти бажання. Таке непорозуміння, можливо, виникло завдяки Антону Шиндлеру, котрий процитував лист Бетховена до Вінсент Хаушка (Vincenz Hauschka. – *А. Д.*), написаний у 1818, в якому композитор скаржився, що «дряпає» якусь музику «заради хліба та грошей», що буде підтримувати його в той час, як він пише значні твори; Шиндлер припустив, що під питанням можуть бути обробки фольклорних пісень ор. 108 та фольклорні варіації ор. 105 та ор. 107. Можна також відзначити схожу скаргу Бетховена, що йому необхідно закінчити деякі “халтурні твори”. Цей лист був написаний на початку червня 1818 – перед тим, як Томсон ввів в обіг фольклорні варіації та під час укомплектування 13 групи обробок та публікації 14 групи. Таким чином, у цей час Бетховен не “дряпав” жодної фольклорної обробки; насправді, єдиний твір, який створювався у цей час – “Хаммерклавір” соната. Так само, роботою, яку він намагався закінчити під час другого листа, були дві фортепіанні сонати ор. 110 та 111. Деякі “халтурні” твори!

Авжеж, неможливо уявити, що він розглядав свої обробки фольклорних пісень поруч з його видатнішими творами, такими, як симфонії та опера, проте, він, здається, мав щире схильність до них. Хоча він спочатку скаржився в листі від 23 листопада 1809 року, що написання таких творів не спричиняє йому ніякого гарного задоволення як митцю такого рівня як він, але здається, що він знайшов це завдання більш вартим, ніж він цього очікував спочатку проекту, а в наступних листах Бетховен іноді відмічав своє задоволення, отримане від опрацювання фольклорного матеріалу, так як багато з них він створив *з любов'ю*. У вересні 1814 він був навіть більш рішучим, зауважуючи, що аби “не певна повага та прихильність”, яку він має

до шотландських мелодій (та до англійської нації), він би не обробляв їх всі, незалежно від запропонованої ціни. Ці зізнання підкріплюються його особистими коментарями стосовно дивності деяких мелодій. Його готовність обробляти таку велику кількість мелодій також підтверджує його схильність до них, а одного разу він попрохав Томсона відправити більшу групу мелодій задля того, щоб зробити ще більше обробок. Важливо і те, що серед усієї кількості жанрів, які Томсон пропонував, включаючи сонату, тріо, квартети, квінтети, оригінальні пісні з англійськими текстами та кантати, жодного не було створено, окрім цих обробок фольклорних пісень та набору варіацій, навіть не дивлячись на щирі грошові заохочення Томсона – наприклад, пропозиція в 35 дукатів за 6 авторських англійських пісень, від 25 березня 1815 року.

Таким чином, до обробок фольклорних пісень неможливо відноситись як просто до бездарної роботи, прийнятої лише з фінансовими цілями, але слід ставитись, як до високоякісного мистецтва, створеного з любов'ю, дбайливо, віддано та з усією майстерністю, якої можна очікувати від Бетховена. Дбайливість, яку він проявляв до них, відображається в його коментарях до Томсона від 21 лютого 1818 року про те, що деякі мелодії спричиняли йому значні труднощі – це не пошук можливої гармонії, але пошук найбільш відповідної – хоча ці труднощі не можливо було почути під час виконання; “та Ви можете дати навіть десятки дукатів та більше, але і це не буде вартим справжньої плати”⁸⁷. Йому ніколи не набридало створювати обробки фольклорних пісень, а Томсон був першим, хто, на жаль, закінчив співпрацю, коли він зрозумів, що бетховенські обробки не будуть продаватися.

⁸⁷ В одному з листів зазначає композитор.