



Розділ 2.

Проблеми художнього перекладу та інтерпретації

УДК 781.6 : 78.071.1(430)
DOI 10.34064/khnum1-53.05

Давігадзе А. Г.

ORCID 0000-0002-2471-8186

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»)

АНОТАЦІЯ ■ Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»). ■ У статті розглянуто обробки народних пісень в творчості Л. ван Бетховена в аспекті теорії і методології вивчення проблеми «композитор і фольклор», взаємодії авторського, національного та інтернаціонального стилів, народної та професійної творчості. Застосований віденським класиком метод переінтонування фольклорних джерел розповсюджується на всі рівні музичного змісту його авторських обробок: стиль, жанр, форму, гармонію і фактуру, особливості виконання, темброву «палітру» тощо. Розміщення пісень за принципами контрасту та, водночас, єдності, надає збірці циклічних якостей, сприяючи появі моноциклів та бінарних циклів. Бетховенські рішення тональної драматургії у збірці підкреслюють природну простоту народної пісні, її демократизм, сприяють зручності вико-



нання, легкості слухачького сприйняття. Бетховенські гармонізації народних зразків ґрунтуються, перш за все, на інтернаціональних ладогармонічних засадах європейської класичної музики. Введення до нотного тексту пісень авторських вказівок стосовно темпу, динамічних відтінків, характеру виконання та артикуляції свідчать про трансформацію народних виконавських традицій з позицій професійного виконавства. Створений німецьким майстром супровід з використанням фортепіанного тріо також сприяє трансформації фольклорного матеріалу у жанрово-стильовому, мелодико-інтонаційному, ладогармонічному, фактурному планах. ■ **Ключові слова:** композитор і фольклор, камерно-вокальна творчість Л. ван Бетховена, жанр обробки народної пісні, принципи переінтонування, різнонаціональний фольклор.

АННОТАЦІЯ ■ **Принципы переинтонирования разнонационального фольклора в творчестве Л. ван Бетховена (на примере сборника обработок «Песни разных народов»).** ■ В статье рассмотрены обработки народных песен в творчестве Л. ван Бетховена в аспекте теории и методологии изучения проблемы «композитор и фольклор», взаимодействия авторского, национального и интернационального стилей, народного и профессионального творчества. Применяемый венским классиком метод переинтонирования фольклорных источников распространяется на все уровни музыкального содержания авторских обработок: стиль, жанр, форму, гармонию и фактуру, особенности исполнения, тембровую «палитру» и т. д. Размещение песен по принципу контраста и, одновременно, единства, сообщает сборнику качество цикличности, способствуя появлению моноциклов и бинарных циклов. Бетховенские решения тональной драматургии в сборнике подчёркивают естественную простоту народной песни, её демократизм, способствуя удобству исполнения и лёгкости слушательского восприятия. Бетховенские гармонизации народных образцов основываются, прежде всего, на интернациональных ладогармонических принципах европейской классической музыки. Введение в нотный текст песен авторских указаний темпов, динамических оттенков, характера исполнения и артикуляции свидетельствуют о трансформации народных исполнительских традиций с позиций профессионального исполнительства. Созданное немецким мастером сопровождение с использованием фортепианного тріо также способствует трансформации начального фольклорного материала в жанрово-стиле-



вом, мелодико-интонационном, ладогармоническом, фактурном планах.
■ **Ключевые слова:** композитор и фольклор, камерно-вокальное творчество Бетховена, жанр обработки народной песни, принципы переинтонирования, разнонациональный фольклор.

ABSTRACT ■ Davitadze A. H. The principles of re-intonation of multinational folklore in the work of Ludwig van Beethoven (on the example of the collection of arrangements “Songs of Different Nations”).

■ **Background.** The study of Beethoven’s arrangements of folk songs touches upon the corpus of theoretical and methodological issues related to the problem “a composer and folklore”, and, accordingly, with the re-intonation of folklore in composer creativity, with the dialogue of “national and international”, “folk and professional”, “traditional and modern”. These phenomena contemporary musicology considers more often in relation to new and newest directions in the musical art, defining them in terms of “folklore”, “neo-folklorizm”, “new folklore wave”; they represent by various forms of direct or indirect appealing to folklore sources. Studying the classical legacy in the genre of folk song arrangement, theoretical musicology significantly deepens the understanding of this area of the professional composer creativity, revealing the genesis of the phenomena mentioned above.

Such a range of issues is considered by O. Hnatyshyn (2014), G. Golovinsky (1981), O. Derevianchenko (2005), B. Zabuta (2018), I. Zemtsovsky (1978), I. Konovalova (2007), O. Protopopova and others. Beethoven’s creativity in the context of the chosen theoretical concept is highlighted in the works of L. Kirillina, Ya. Soroker (2012) and others.

The purpose of the article is to identify and characterize the principles of re-intonation of multinational folklore in the genre of arrangement a folk song in Beethoven’s creativity (on the example of the collection “Songs of Different Nations”). There are represented the structural-functional, genre, style, intonation types of analysis among the used **methods** of studying.

Results. The main tool of dialogue between the author and the folk music is the method of re-intonation, which in L. van Beethoven’s creativity is implemented in samples of ethnically different folk song (sometimes dance) sources arrangements.

The certain logics is observed in the principle of the collection assembly. So, by ethnicity, the composer alternates songs of different peoples, following the



logic of contrast and unity. Within the loop, you can also find the manifestations of several more cyclization layers by different traits and the nature of the combination – mini-cycles where the national style is the principle of the choice. Songs of the same nation that are naturally related in intonation, in particular, in melodic-harmonic content, in figurative and genre traits, alternate with one another or dispersed in the collection, forming monocycles and arches (Nos. 1–3, 5–6, 8, 14, 15–16, 24, 17–18). The binary method of connection by the above criteria differs from the first type of cyclization, although it also represented by songs of same nation, but by genre and figurative characteristics these songs contrast sharply with one another, forming “unity of opposites” (Nos. 4, 22; 5, 7, 6–7; 9–10, 11–12). Such a “mini-cyclization” does not exceed more than three ethnically homogeneous songs in a row.

The largest part of the collection is the five Tyrolean songs (Nos. 4, 15, 16, 22, 24), and their distribution throughout the collection is like to the principle of “a refrain”. The Songs nos. 15–16 go in succession and united by common features – the type of melody that is similar to the shepherd songs in the yodel genre, by the piano and string accompaniment texture, by the triple meter, the F major tonal basis and by the general content and character of music. The Song no. 24 also adjoins by the listed characteristics to the Songs nos. 15–16.

The mini-cyclization one can also traces in the combination of songs of different ethnicity. Single samples of songs of different ethnicities – Nos. 13 (Swiss), 19 (Ukrainian), 20 (Danish), 21 (Swedish), 23 (Hungarian) correlate dialogically, creating affinity or contrast with their surroundings and with each other at the macro-level of the cycle. The lyrically dramatic Ukrainian song is preceded by a dance Polish song, followed by a knightly Danish song with the chorus, the next is a Swedish lullaby, and the pastoral Hungarian song is framed by two Tyrolean songs. Thus, the tendency to cyclization, based on the principles of contrast and unity, operates in the collection of both micro- and macro-level, which is responsible for the composition of the whole.

Interesting for the researcher is the genre content of the collection. Some of the songs are mono-genre – these are those that have the characteristics of the song genre (name, content, melody, harmony, rhythm, texture): nos. 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22. The poly genres are those that combine the features of song and dance (conventionally – dance song or song dance): nos. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 15, 17, 18, 23, 24.

The composer's creative dialogue with the folklore tradition takes place at other levels of the musical text. Beethoven adds instrumental accompaniment to the song tune in the composition of piano, violin and cello (piano trio). The function of "cementing" the form belongs to the piano, which is a constant participant of the ensemble throughout the song, as well as in the additional parts of the form created by the composer – introductory and closing ritornellos. In addition, the piano performs the function of harmonious accompaniment, development of thematic material, is responsible for the dynamics of development on a whole scale.

Indicative for the Beethoven method of folklore processing is the circle of tonalities to which the composer refers. These are the most convenient for the artist sound systems (do not exceed 1–3 key signatures) designed for a wide "consumer" and ease of performance (both vocal and instrumental). The most active dialogue of the composer with the folklore source takes place in the intonational and harmonic spheres. Obviously, Beethoven tried to be adjusting to the unknown and unusual for him musical-theoretical systems. Analyzing samples of the author's harmonization of folk melodies, we can conclude that *the German classic "spoke" with a broad multinational circle of songs in same language*. The key decisions of the German master show a subtle understanding of the folk songs harmony: harmonizing various folk sources, the composer does not burden them with complicated harmonic sequences, in agreement with that, which is supposed in folk melody. In addition, the choice of tonality was very responsible, emphasizing the clarity and simplicity of these songs, their democratic orientation, both in relation to the performer and the listener.

Conclusions. Beethoven's principles of thinking are manifested at all levels of organization of the musical whole. The re-intonation of folklore material occurs both at the level of the form of each individual song (micro level), and at the composition level of the entire collection (macro level), which translates into a tendency toward cyclization, the formation of mini- and macrocycles, and a tendency to build holistic dramaturgy. At the genre level in "Songs of Different Nations", re-intonation occurs due to the combination of "pure" (song) and synthetic genres (synthesis of song and dance genres in one sample). The instrumental trio accompaniment performs certain functions in the structure of the musical text (thematic development, dubbing of the vocal part, timbre saturation, harmonious component, the introduction of classical performing traditions) and is an active



stylistic, genre, and dramatic factor in the composition. The composer, as a whole, subdues folk music material to the classical type of musical thinking.

■ **Key words:** *composer, folklore, L. van Beethoven chamber-vocal creativity, folk song arrangement, genre, re-intonation, multinational, cyclization.*

Постановка проблеми. Дослідження бетховенських обробок народних пісень порушує корпус теоретичних і методологічних питань, пов'язаних із проблемою «композитор і фольклор», та, відповідно, із переінтонуванням фольклору у композиторській творчості, діалогом «національного та інтернаціонального», «народного та професійного», «традиційного та новітнього». Ці явища, що сучасним музикознавством частіше розглядаються по відношенню до нових та новітніх напрямків у музичному мистецтві, дефінуються більшістю науковців в термінах «фольклоризму», «неофольклоризму», «нової фольклорної хвилі» і представляють собою різні форми безпосереднього або непрямого звернення до фольклорних джерел. Вивчаючи класичний спадок в жанрі обробки народної пісні, теоретичне музикознавство значно поглиблює уявлення про цю сферу професійної композиторської творчості, відкриваючи генезу згаданих вище явищ. Тому численні обробки народних пісень віденського класика чекають на свого дослідника, актуалізуючи усі вищезазначені аспекти проблеми «композитор і фольклор», а саме – взаємодію народного та авторського, традиційного та класичного принципів музичного мислення, національних стилів і жанрів, а також їх творчих проєкцій та художнього втілення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дане коло питань розглядають такі автори, як О. Гнатишин (2014), Г. Головінський (Головинский, 1981), О. Дерев'янченко (2005), Б. Забута (2018), І. Земцовський (Земцовский, 1978), І. Коновалова (2007), О. Протопопова (н. д). Творчість Л. ван Бетховена в контексті обраної теоретичної концепції висвітлюються в роботах Л. Кириліної (Кириллина, Л., н. д.), Я. Сорокера (2012) та інших.

Мета статті – виявити та охарактеризувати принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в жанрі обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки «Пісні різних на-

родів»). Завданнями статті є: 1) стислий огляд змісту збірки, 2) окреслення принципів переінтонування фольклорних джерел на рівнях музичного змісту та форми, 3) узагальнення отриманих результатів.

Виклад основного матеріалу. Система «композитор і фольклор» містить кілька умовних підсистем, серед яких: національний стиль, діалектика внутрішньо-національного та інтернаціонального, прояви самобутнього авторського стилю композитора та багато інших (Гнатишин, О., 2014). Головним засобом діалогу між авторським та фольклорним мистецтвами стає метод *переінтонування*, що в творчості Л. ван Бетховена реалізований у збірках обробок етнічно різних фольклорних пісенних (іноді танцювальних) джерел. Принципи авторського мислення композитора втілюються на всіх рівнях художнього цілого, яке фактично представляє собою його збірка «Пісні різних народів»: від окремих елементів структури кожної пісні до цілісної форми і драматургічної концепції всієї збірки. Отже, конкретизуємо ці моменти.

Певна логіка спостерігається у компонуванні збірки. Так, за етнічною ознакою композитор чергує пісні різних народів, слідуючи логіці контрасту та єдності. В середині циклу також можна віднайти вияви ще декількох шарів циклізації за різними ознаками та характером поєднання – *мініцикли*, де принципом зв'язку виступає національний стиль. Пісні однієї нації, які *природно споріднені за інтонаційним*, зокрема, мелодико-гармонічним змістом, образно-жанровими ознаками, чергуються одна з іншою або розосереджені у збірці, утворюють *моноцикли* та інтонаційно-змістовні арки (№№ 1–3, 5–6, 8 та 14, 15–16 та 24, 17–18). *Бінарний* спосіб зв'язку 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» (№№ 4 та 22; 5 та 7, 6–7; 9–10, 11–12). Така «мініциклізація» на рівні усієї збірки не перевищує більше, аніж три етнічно однорідні пісні, що йдуть поспіль (що не виключає бінарної логіки поєднання пісень між собою).

У найбільшій кількості в збірці представлено *тірольську* пісню – це п'ять обробок під №№ 4, 15, 16, 22, 24, їх розподілено по всьому



збірнику, наче своєрідний «рефрен». Пісні №№ 15, 16, що йдуть одна за одною, 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. 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, трьохдольним метром. Особливість цієї пісні полягає у великій кількості тріольних розспівів у вокальній та інструментальній партіях, що відсилає до жанру йоделю з його особливою манерою співу, яку використовують пастухи в горах для перегукувань. Друга пісня – більш жвава за метроритмікою, дводольна, мелодична лінія пісні стрибкоподібна, але стрибки збалансовано плавним мелодичним рухом. Мелодичні особливості цієї пісні є найменш близькими до особливостей мелодики інших тірольських пісень.

Дві *венеціанські* пісні (№№ 8 і 14) можна поєднати, скоріш, за принципом доповнення, аніж контрасту. Обидві – у тридольному розмірі (6/8 і 3/8 відповідно) та рухливому темпі, втілюють ліричний любовний зміст. Жанрова генеза цих пісень дещо різна: № 8 – це гондолетта, № 14 – канцонетта, але забарвлення любовної лірики майже те саме – стримана пристрасть. На рівні музичної стилістики це проявляється, наприклад, в поєднанні діатонічної мелодичної лінії з раптовими хроматизмами, які вносять у пісні відтінок примхливості. Пісня № 8 теж репрезентує романський етнос (нагадаємо, що їй передують три іспанські пісні), і, відповідно, має подібний тип мелодики. У свою чергу, номеру 14 передує швейцарська пісня (дуєт) пасторального колориту.

Мініциклізацію може бути простежено і у поєднанні пісень різної етнічної приналежності. Поодинокі зразки пісень різних етносів – №№ 13 (швейцарська), 19 (українська), 20 (датська), 21 (шведська), 23 (угорська) співвідносяться діалогічно, утворюючи спорідненість або закономірний контраст, іноді навіть діаметральний, зі своїм оточенням та одна з одною на *макзорівні* циклу. Так, лірико-драматичній українській пісні передує танцювальна польська, а слідом за нею йде

лицарська датська пісня з хором, за останньою – шведська колискова, а пасторальну угорську пісню обрамляють дві тірольські (усі три жанрово споріднені). Таким чином, тенденція до циклізації, базована на принципах контрасту та єднання, діє у збірці як на мікро-, так і на макрорівні, 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). Їх характер – в обох піснях змістом тексту є пасторальна лірика, наявні риси серенади – контрастує з двома попередніми португальськими піснями (№№ 9–10), які містять в собі ознаки аріозо із стрімкою вокальною партією у рухливому темпі (№ 9) та чуттєвим характером виконання (*Andante con sentimento*), що нагадує оперний «дуєт кохання» (№ 10). Розглянемо, як втілюються в обробках німецьких пісень виявлені нами циклічні властивості. Серед прийомів циклізації знаходимо метричну й ритмічну спорідненість: обидві пісні мають тридольний розмір та починаються з татакту: так, в першій пісні «Прокинься, голубка» розмір – $3/8$, у наступній – «Для мене» – $3/4$. Поряд із явними ознаками об'єднання знаходимо й «приховані». У першій з пісень Бетховен використовує шістнадцяті та тридцять другі тривалості, але «уповільнює» загальний рух темповим показником – *Andantino*, у другій використовуються тільки восьмі тривалості, проте темп – *Allegretto*. Таким чином, темпоритм однієї пісні наближається до темпоритму другої. Також пісні поєднує вибір тональностей – *E-dur* і *Es-dur* – за висотою строю та ладовим нахилом. До того ж, обидва початкових заспіви в піснях закінчуються досить близькими інтонаціями, що теж сприяє об'єднанню цих пісень у мініцикл. Якщо на рівні темпоритму і тонального колориту пісні поєднуються за принципом доповнення, то на рівні фактури і гармонії знаходимо прийоми, які створюють певний контраст між ними. У пісні № 11 фактура гомофонно-гармонічна, гармонія досить проста і будується на тоніко-домінантових зворотах, а в пісні № 12 ритмічний рух здійснюється, переважно, чвертями (в партії фортепіано) та на кожному чверть змінюється гармонічна функція.

Цікавим для дослідника є жанровий зміст збірки. Частина пісень є *моножанровими* – це більшість номерів, що мають озна-



ки жанру пісні (назва, зміст, мелодія, гармонія, ритм, фактура). *Поліжанровими* є ті номери, у яких поєднуються жанрові ознаки пісні і танцю (умовно – танцювальна пісня або пісенний танець). Охарактеризуємо спочатку моножанрові номери збірки. До таких відносяться російська протяжна лірична (2), іспанська пісня (7), німецька (12), венеціанська (8), яка містить незвичні для бетховенської творчості жанрові ознаки баркароли або гондолетти; португальська пісня (9), що має жанрове визначення «cançon» (з іспанської – пісня), її мелодика насичена мелізмами (трелі, форшлаги) та хроматизована). Наступна португальська пісня (10) нагадує музичний жанр фаду – обидві пісні поєднує більш яскраво виражена експресія. Це також швейцарська пісня-дует (13) – пасторальна, з простою діатонічною мелодією квадратної будови – та друга у збірнику венеціанська пісня (14) – «sanzonetta»; тірольська пісня (16), яка базується на стрибкоподібній, але пісенній, мелодії. Українська пісня (19) має ремарку «Air cosaque» – «Козацька арія»; датська (20) за характером – пасторальна; шведська (21) позначена як колискова; тірольська пісня – жвава, гумористичного характеру (22).

До *поліжанрових* пісень збірки належать дві російські хороводні пісні жартівливого настрою (1, 3), тірольська (4) – світла й лірична, що поєднує ознаки пісні і вальсу (тридольний метр, фактурна формула «бас – два акорди» в лівій руці партії фортепіано). В іспанських піснях, що також належать до цієї групи (5–6), риси аріозо поєднані з рисами болеро, на цей жанр вказує і позначення в тексті. Німецька пісня (11) – за жанровими ознаками – лендлер (жвавий, але не швидкий темп *Andantino*, трьохдольний розмір, ліва рука партії фортепіано утворює ритмічну формулу з акцентами на третю і першу долі). В фортепіанному акомпанементі до тірольської пісні (15) знаходимо фактуру «бас – два акорди», яка поєднується із стрибкоподібною та дуже «гнучкою» мелодією з жанровими параметрами тірольського йоделю. В обох польських піснях (17–18) простежується танцювальна генеза: у першому випадку – жанрові ознаки краков'яку, у другому – обереку (різновид мазурки). Прикладами синтетичного поєднання пісенності з танцем є також угорська (23) та тірольська (24) пісні, остання синтезує ознаки вальсу та йоделю.

Таким чином, у циклі відбувається збагачення бетховенського тематизму за рахунок проникнення до нього інтонаційних складників різноманітних національних пісенних і танцювальних жанрів.

Пісенність, а також пісенність у поєднанні з танцювальністю визначають різне авторське ставлення до змісту мелодії і гармонії, вокальної партії та партії супроводу, їх художнього «балансу», ролі гармонічних послідовностей та ритму, з одного боку, та мелодичного тематизму та його поліфонічного збагачення (з пісенної мелодії беруть свій початок інструментальні голоси тріо-супроводу) – з іншого. Усі ці якості унаочнює фактура. Вона має індивідуальний характер у кожній з пісень. Композитор у названій збірці демонструє різні техніки обробки різнонаціонального фольклору, посилюючи за рахунок фактури ті чи інші його змістовно-семантичні та жанрові характеристики.

Творчий діалог композитора з фольклорною традицією відбувається й на інших рівнях бетховенського музичного тексту. Так, до пісенної мелодії Бетховен додає інструментальний супровід у складі фортепіано, скрипки і віолончелі (фортепіанне тріо). Функція «цементування» форми належить фортепіано, яке є постійним учасником ансамблю протягом усієї пісні, а також створених композитором додаткових частин форми – вступних та заключних ригурнелів. Крім того, фортепіанна партія виконує функцію гармонічного супроводу, розробки тематичного матеріалу, відповідає за динаміку розвитку в масштабах всього цілого. Партії струнних інструментів демонструють віртуозність ансамблевого письма Л. ван Бетховена.

Показовим для бетховенського методу обробки фольклору стає коло тональностей, до якого звертається класик. Це найбільш зручні для виконання звуковисотні строї, які не перевищують 1–3 знаків при ключі. Наведемо схему, в якій позначимо пісню та її тональність, а також номери, які увійшли до другого видання збірки (позначені символом «+»).



№ 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	Венеціанська	<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	Венеціанська	<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>	+
20	Датська	<i>F-dur</i>	+
21	Шведська	<i>a-moll</i>	+
22	Тірольська	<i>G-dur</i>	+
23	Угорська	<i>G-dur</i>	+
24	Тірольська	<i>F-dur</i>	+

Коментуючи цю схему, зазначимо, що у першу серію збірки (1816 р.) потрапила тільки одна мінорна тональність – *g-moll*, а найчастішими є *C-dur*, *G-dur*, *F-dur*. Друга серія (№№ 19–24, 1817–1818 рр.) поповнилася ще однією мінорною тональністю – *a-moll*. Окрім цього, додано ще по дві пісні у тональностях *G-dur* та *F-dur*.

Але питання щодо тональностей пісень приховує в собі 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 стверджувати, що оригінальна тональність народної пісні співпадає з тональністю

обробки композитора; по-третє, відомо, що у Бетховена була своя певна «ієрархія» тональностей та закріплена за ними семантика (останнє твердження більш детально висвітлюється в статті Л. Кириліної (н. д.) та в коментарях цього ж автора до листа Бетховена № 424 (коментар 6) (Бетховен, 2013, с. 146). Окрім цього, семантику тої чи іншої тональності слід розглядати з філософської точки зору: відомо, що композитор безмежно любив природу, захоплювався її красою, гармонією, універсальністю і бездоганною структурованістю, отже, спостерігаючи такі її якості, Бетховен намагався музично втілити їх у принципах композиції. Саме тому для творчості класика в цілому характерне використання простих тональностей з невеликою кількістю знаків, та, підкреслимо, що такі тональні вподобання німецького майстра якнайкраще корелюють з ладогармонічними якостями народних пісень, характерною особливістю яких є діатонічність, мінімальне використання хроматики та відсутність модуляцій у далекі тональності. Отже, зазначене свідчить про спорідненість ладогармонічної складової індивідуального музичного стилю Л. ван Бетховена та ладогармонічної складової музичного фольклору, яка в певній мірі є універсальною для усних культур різних народів – інтернаціональною.

Як відомо, первісна фольклорна мелодія, знаходячись в середовищі свого виникнення (серед народу), має певні особливості виконання: динаміки, звуковидобування, інтонування тощо. Усі перелічені параметри Бетховен підпорядковує своєму стилю: він додає динамічні відтінки (*pianissimo*, *piano*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*), вказівки на темп (*Moderato*, *Andantino*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Vivace*), характер виконання (*amoroso*, *scherzando*), артикуляцію (ліги в вокальній партії, *legato*, *pizzicato* в партіях інструментів). Найактивніший діалог композитора з фольклорним джерелом відбувається в інтонаційній і ладогармонічній сферах. Очевидно, що Бетховен намагався підлаштуватися під невідомі та незвичні для нього музично-інтонаційні умови. Аналізуючи зразки авторської гармонізації народних мелодій, ми можемо зробити висновок, що *німецький класик «розмовляє» з широким різнонаціональним колом «голосів» однією мовою*. Переважна кількість мелодій спирається на автентичний, плагальний та повний гармонічний звороти, перерваний зворот, прохідні від-



хилення до тональностей III, IV, V, VI ступенів. Так, наприклад, у російській пісні № 1 ладова модальність, «балансування» між двома тонічними устоями – G і C – проєціюється на інструментальний супровід та гармонію, що додані композитором, в яких посилюються зазначені гармонічні опори (дивіться восьмитактовий вступний рітурнель до пісні, яка спирається на тональності G-dur і C-dur). Принципи модальності помічаємо й у російській пісні № 2 лірико-драматичного характеру. Кожне з речень побудоване на тетракордових та пентакордових поспівках, але, на відміну від попередньої пісні, в цій ми помічаємо єдину тонічну опору – g. Отже, у даному випадку трактовка тональності g-moll Бетховеном є класичною і однозначною. Серед п'яти тірольських пісень тільки № 16 має більш складну гармонічну послідовність (відхилення в тональність доміанти, прохідний хроматизм *fis* в основній тональності F-dur, використання тризвуків II та IV ступенів). Тірольська пісня № 4 гармонізована тільки трьома акордами – тонічним тризвуком та квінтсекстакордом, домінантовим септакордом; у № 15 ця кількість розширюється до чотирьох акордів – додається субдомінантовий тризвук; ідентичну до № 4 гармонізацію знаходимо в № 22. Іспанська пісня № 6 сповнена хроматизмів (низхідний півтоновий рух від *g* до *dis*); в гармонізації композитора відтворено відхилення з F-dur у a-moll.

Таким чином, модальність, централізована тональність з опорою на тоніку, субдомінанту і домінанту, наявність відхилень і хроматизмів – все це в однаковій мірі є характерним як для народної пісні, так і для музично-інтонаційної мови віденського класика Л. ван Бетховена.

Висновки. У збірці обробок «Пісні різних народів» принципи композиторського мислення Л. ван Бетховена проявляються на всіх рівнях організації музичного цілого. Переінтонування фольклорного матеріалу відбувається як на рівні форми кожної окремої пісні (мікрорівень), так і на рівні композиції всієї збірки (макрорівень), що втілюється в тяжінні до циклізації, утворенні міні- і макроциклів, тяжінні до побудови цілісної драматургії.

На рівні жанру в «Піснях різних народів» переінтонування відбувається за рахунок поєднання «чистих» (пісня) та синтетичних жанрів (синтез в одному зразку жанрів пісні і танцю).

Найявний в обробках народних пісень інструментальний тріо-супровід виконує певні функції в структурі музичного тексту (тематична розробка, дублювання вокальної партії, темброве насичення, гармонічна складова, впровадження класичних виконавських традицій) та є у творі активним стильовим, жанровим, драматургічним чинником.

Тональні рішення обробок демонструють тонке розуміння композитором ладогармонічних особливостей народних пісень: гармонізуючи різні фольклорні зразки, Бетховен не обтяжує їх складними гармонічними послідовностями, додана гармонія бездоганно «консонує» з тією, яка передбачається народною мелодією. Окрім цього, до вибору тональностей німецький майстер ставився дуже відповідально, узгоджуючи його із семантикою народної пісні і тим самим підкреслюючи ясність і простоту цих пісень, їх демократичну спрямованість як до виконавця, так і до слухача.

Композитор, в цілому, підкорює фольклорний музичний матеріал класичному типові музичного мислення. Проте, це є окремою темою. **Перспективи досліджень** в обраному напрямку також вбачаються в подальшому вивченні композиторського доробку як Бетховена, так і інших віденських класиків та представників національних композиторських шкіл 19 ст. у жанрі обробки різноманітних фольклорних джерел. На окрему увагу заслуговують, власне, й усі інші фольклорні обробки Бетховена, яких загалом налічується близько 180.

ЛІТЕРАТУРА

- Гнатишин, О. (2014). Національне в теоретико-концептуальному осмисленні Івана Ляшенка (соціальний та естетичний осяги). *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*, 15, 89–97.
- Головинский, Г. (1981). *Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки*. Москва: Музыка, 279.
- Дерев'яненко, О. (2005). *Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 22.
- Забута, Б. (2018). Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці. *XIV Міжнародна наукова інтернет-конференція Advanced technologies of*



science and education: 19–21 квіт. Отримано з <http://intkonf.org/category/arhiv/suchasniy-sotsiokulturniy-prostir-2008-25-27-veresnya-2008-roku/mistetstvo/>

- Земцовский, И. (1978). *Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русском современном искусстве*. Москва: Советский композитор, 174.
- Кириллина, Л. О семантике тональности E-dur в творчестве Бетховена. Получено 2019, 20 мар. с <http://www.beethoven.ru/node/238>
- Коновалова, І. (2007). *Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хороших творів українських композиторів ХІХ–ХХ століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків, 14.
- Письма Бетховена 1812–1816* (2013). Н. Л. Фишман (Сост., вступ. ст., коммент.); Л. С. Товалева & Н. Л. Фишман (Пер. с нем.). Москва: Музыка, 560.
- Протопопова, О. Поставангардний діалог «композитор – фольклор»: до постановки проблеми. Получено 2019, 20 мар. с <http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html>
- Сорокер, Я. (2012). *Українська пісенність у музиці класиків*. Вінниця: Нова книга, 183.

REFERENCES

- Derevianchenko, O. (2005). *Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni XX stolittia [Neo-folklorism in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the XX century]*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 22 [in Ukrainian].
- Golovinskiy, G. (1981). *Kompozitor i folklor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki [Composer and folklore. From the experience of the masters of the XIX–XX centuries. Essays]*. Moscow: Muzyka, 279 [in Russian].
- Nhatyshyn, O. (2014). Natsionalne v teoretyko-kontseptualnomu osmyslenni Ivana Liashenka (sotsialnyi ta estetychnyi osiahy) [National in theoretical and conceptual understanding of Ivan Lyashenko (social and aesthetic attitudes)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya «Mystetstvo» – Herald of Lviv University. “Art” series*, 15, 89–97 [in Ukrainian].



- Kirillina, L. O semantike tonalnosti E-dur v tvorchestve Bethovena [About semantic of tonality of E major in the works of Beethoven]. Retrieved 2019, March 20, from <http://www.beethoven.ru/node/238> [in Russian].
- Konovalova, I. (2007). *Fenomenolohiia muzychnoi obrobky (na materialii khorovykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv XIX–XX stolit) [Phenomenology of musical arrangement (based on the material of choral works of Ukrainian composers of the 19th and 20th centuries)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 14 [in Ukrainian].
- Letters of Beethoven 1812–1816*. (2013). N. L. Fishman (Comp., Introductory article, commentary); L. S. Tovaleva & N. L. Fishman (Translated from German). Moscow: Muzyka, 560 [in Russian].
- Protopopova, O. Postavanhardnyi dialoh “kompozytor – folklor”: do postanovky problemy. Retrieved 2019, March 20, from <http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html> [in Ukrainian].
- Soroker, Ya. (2012). *Ukraiinska pisennist u muzytsi klasykiv [Ukrainian singing in classical music]*. Vinnytsia: Nova knyha, 183 [in Ukrainian].
- Zabuta, B. (2018). Muzychnyi folklor u suchasni kompozytorskii praktytsi [Musical folklore in modern composer practice]. *XIV International Science Internet-conference “Advanced technologies of science and education”*: April 19–21. Retrieved from <http://intkonf.org/category/arhiv/suchasniy-sotsiokulturniy-prostir-2008-25-27-veresnya-2008-roku/mistetstvo/> [in Ukrainian].
- Zemtovskiy, I. (1978). *Folklor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy o russkom sovremennom iskusstve [Folklore and Composer: Theoretical Studies of Russian Modern Art]*. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 174 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 4.05.2019 р.