

А. В. Пчелинцев

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
123060, Российская Федерация, Москва, улица Маршала Соколовского, 10

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА (к проблеме «композитор и фольклор»)

Статья посвящена исследованию малоизученной области творчества Л. Бетховена. Его обработки ирландских и шотландских народных мелодий рассматриваются как ключевое звено эволюции методов, связанных с трансформацией фольклорного первоисточника. Они отражают черты стиля композитора и направлены на точную передачу характера кельтских мелодий. Подчеркивается, что энергетика типично бетховенских фигур аккомпанемента или экспрессия звуковых форм всегда связаны с изобретательными фактурными решениями и смелой по тем временам гармонизацией. Композитор чутко вслушивается в особенности кельтского мелоса, обогащая его современными гармоническими решениями. Выявляется роль колорита, которую Л. Бетховен отводил передаче типичных звуковых свойств народного инструментария. Благодаря этому композитору удается поразительно точно воспроизводить дух жанровых народных сценок, связанных с танцевальностью как родовым признаком кельтского мелоса. Ряд обработок содержит партии скрипки и виолончели. В их разнообразном использовании автор усматривает взаимосвязь с большим опытом Л. Бетховена в области камерной инструментальной музыки. Оркестровость мышления и приемы преобразования фольклорного первоисточника становятся, по мнению автора, важным основанием дальнейшего развития аранжировки как метода трансформации заимствованного материала в творчестве композиторов XX века.

Ключевые слова: обработка, трансформация, фольклорный первоисточник, аранжировка, кельтский мелос, композиционные методы

DOI: 10.34684/hon.201903001

Статья поступила в редакцию: 30 марта 2019 года

Рекомендована в печать: 28 июня 2019 года

Информация об авторе:

Пчелинцев Анатолий Васильевич — кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
a.v.pchelintsev@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0386-2274

Обработки народных песен Л. Бетховена составляют самую малоизвестную и недооцененную часть наследия великого композитора. Впечатляет их общее количество: в течение 11 лет — с 1809 по 1820 год — им было создано в общей сложности 179 аранжировок шотландских, ирландских и валлийских народных песен, причем все они почти полностью написаны на английские тексты. Помимо вопросов, связанных с общей проблематикой, данное исследование проливает свет не только на недостаточно изученную в отечественном музыкознании область творчества композитора, но и преследует цель осмыслить генетические связи, присущие различным ме-

тодам преобразования исходного музыкального материала. Л. Бетховену были хорошо известны опыты в сфере обработки народной песни, предпринятые его современниками — Л. Кожелухом, И. Плейелем, Р. Смитом, Й. Гайдном, и эта область композиторской деятельности стала для него своеобразным творческим состязанием с ними. Самым достойным соперником в этом ряду был, несомненно, Й. Гайдн. Однако методы преобразования фольклорных первоисточников имели у Л. Бетховена ряд существенных отличий как в отношении отражения в обработках особенностей собственного стиля, так и передачи самобытности кельтского мелоса. Данная про-

блематика и входит в круг задач, направленных на достижение обозначенной цели.

В соответствии с каталогом Г. Кински¹, все обработки Л. Бетховена выделены в отдельную группу сочинений, не имеющих опусных обозначений²: 25 ирландских песен для одного или двух голосов и фортепианного трио (*WoO* 152); 20 ирландских песен для одного или нескольких голосов и фортепианного трио (*WoO* 153); 12 ирландских песен для одного или нескольких голосов и фортепианного трио (*WoO* 154); 26 валлийских песен для одного или двух голосов и фортепианного трио (*WoO* 155); 12 шотландских песен для одного или нескольких голосов и фортепианного трио (*WoO* 156); 12 песен различных народов для одного или нескольких голосов и фортепианного трио (*WoO* 157); 23 песни различных народов для одного или нескольких голосов и фортепианного трио (*WoO* 158a); 7 английских песен для одного или нескольких голосов и фортепианного трио (*WoO* 158b); 6 песен различных народов для одного или нескольких голосов и фортепианного трио (*WoO* 158c). Группу дополняют также обработки с опусом — 25 шотландских песен для голоса и фортепианного трио *op.* 108 — и 11 некаталогизированных песен.

Обращает на себя внимание тот факт, что Л. Бетховен в отличие от Й. Гайдна никогда не имел каких-либо контактов с Великобританией и не был там. Обстоятельством, послужившим причиной возникновения интереса Л. Бетховена к кельтскому музыкальному фольклору, стало предложение в 1806 году издателя из Эдинбурга Д. Томсона аранжировать 21 народную мелодию, что и положило начало их уникальному сотрудничеству.

Движение по сбору и сохранению народных песен, развернутое в Великобритании в XIX веке, было не столько данью моде на подлинное народное искусство, нетронутое в своем естестве, сколько тенденцией времени, проявившейся на британских островах в середине XVIII века раньше и отчетливее, чем на континенте. Именно тогда валлийская арфа вместе с исполнителями народных песен привлекли внимание лондонской музыкальной общественности. То, что требовалось в те времена от искусства: простота, непосредственность, естество, — находилось в народной поэзии и народной песне, и эти свойства должны были противостоять аристократическому великолению эпохи барокко.

В русле этой тенденции протекала интенсивная собирательская деятельность Д. Томсона, поставившего амбициозную цель превзойти по всем параметрам существовавшие тогда коллекции старинных песен. Такова историческая канва, на фоне которой началось — причем не сразу — сотрудничество издателя и композитора. Первый контакт с Д. Томсоном состоялся в 1803 году, но лишь спустя четыре года, когда материальные интересы вышли на первый план, Л. Бетховен приступил к работе. Известно даже, что композитор настаивал на большем размере оплаты каждой аранжировки, считая их более сложными, чем у Й. Гайдна или Л. Кожелуха, о чем иронично писал издателю в одном из писем: «Сам Гайдн заверил меня, получал от вас по четыре дуката за песню, хотя написаны они только для клавесина и скрипки, без ритурнелей и виолончели. Что касается господина Кожелуха, который снабжал песню сопровождением за два дуката, то мои ему поздравления (несчастный!). Считаю, что превосхожу господина Кожелуха в этом деле» [5].

Гонорар, предложенный издателем, композитора не устроил. Но в словах Л. Бетховена помимо прочего отразилась также озабоченность качеством аранжировок, которые заметно отличались от работ того же Л. Кожелуха или И. Плейеля и Р. Смита — современников композитора. Вскоре после этого Л. Бетховен снова показывает привычную непримиримость в художественных вопросах. Когда Д. Томсон просил композитора упростить некоторые из его песен, которые находил слишком трудными для любительской публики, он обиженно отвечал: «К сожалению, я не могу удовлетворить Вашу просьбу и не собираюсь что-либо менять в них. Я никогда не делал этого, так как убежден, что даже малейшее изменение отразится на характере всей композиции в целом. Сожалею, что не оправдал Ваших ожиданий, но вряд ли стоит винить в этом меня: это была вашей заботой ознакомить меня с музыкальными пристрастиями вашей страны и предупредить о достаточно скромных возможностях местных музыкантов» [7]. Из этого же письма следует, что вместо работ, к которым имеются претензии, он высылает принципиально новые [там же]. Каковы бы ни были перипетии в отношениях издателя и композитора, его обработки всегда отличались удивительной заботой о тонкой передаче характера кельтских мелодий, для каждой из которых Л. Бетховен находил точно взвешенные средства выразительности и композиционные приемы, делавшие эти миниатюры подлинными шедеврами, к сожалению, недопонятыми теми, для кого и предназначались [3].

¹ В бетховенистике это издание обычно именуется сокращенно *KHV* — *Kinsky/Halm Verzeichnis* [1].

² *Werke ohne Opuszahl* — сокращенно *WoO*.

О серьезном отношении композитора к обработкам народных мелодий пишет английский исследователь Б. Купер³. Об этом же свидетельствует и тот факт, что сам Л. Бетховен считал их лучшим из того, что ему приходилось делать по заказу [6]. Сам того не желая, Д. Томсон однажды в письме к своему другу сформулировал то, что наилучшим образом определяет истинную ценность обработок Л. Бетховена и их значение: «Я разуверился в надежде получить от его песен прибыль. <...> Я полагал, что свойственный ему гений легко приспособится к подлинной простоте и национальному характеру мелодий и сделает их доступными для всех. Но его эксцентричность и творить только, как ему вздумается, вынуждают признать, что все мои золотые дукаты, потраченные на него, — выброшенные деньги. <...> Он сочинял для потомков» [2].

Одна из основных особенностей работы Л. Бетховена над обработкой народных мелодий состояла в том, что издатель передавал ему только нотный материал. Поэтический текст к подлинным мелодиям создавался позже, и к этой деятельности Д. Томсон подключил своего друга поэта Р. Бернса и некоторых современников. Исследователи называют несколько возможных причин, среди которых не в последнюю очередь желание самого издателя избежать в текстах характерных особенностей шотландского диалекта и исключить встречающиеся иногда вульгаризмы. Немаловажным обстоятельством было также стремление придать древним мелодиям современное общественное звучание через аллюзии на текущие политические события или даже намеки на отдельные личности. Но эти условности мало трогали Л. Бетховена, и он неоднократно требовал от издателя тексты, без которых (в отличие от Й. Гайдна) не мог работать над аранжировками [6]. В этом отношении подходы Л. Бетховена были созвучны методам блестящей плеяды русских композиторов конца XIX века — М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, придававших в своих обработках большое значение образности русских народных песен, исходящей именно от их текстов. Л. Бетховена не устраивало то обстоятельство, что во время работы над песней он не знал, каким будет окончательный текст,

хотя для музыкальной действительности того времени в Великобритании подмена текста к мелодии была обычным явлением [3].

По уровню технической сложности все обработки Л. Бетховена можно разделить на несколько групп. Наиболее простой формой изложения является двуручный клавир, в наибольшей степени соответствовавший требованиям его шотландского издателя Д. Томсона, когда (как и в обработках Й. Гайдна) на верхнем нотоносце одновременно располагается мелодия вместе с эскизно (петитом) намеченными гармоническими звуками, пригодными для использования в качестве второго голоса («*The sheriff's fancy*», т. 3, № 47 [9]). В ряде обработок для одного голоса партию фортепиано отличает достаточная самостоятельность и фактурная разработанность сопровождения, где роль буквальных дублировок интонаций мелодии крайне незначительна («*My Lord is grave and I am gay*», т. 6, № 65 [11]). В обработках для дуэта в правой руке находятся звуки обоих голосов, а на отдельном нотоносце сверху располагается партия второго голоса («*The fox's sleep*», т. 1, № 42 [8]). В ряде случаев для обоих голосов отводятся два самостоятельных нотоносца, что делает партию сопровождения более независимой в отношении количества аккордовых звуков, удвоений и мелодико-гармонических связей между строфами («*Lough sheeling*», т. 4, № 41 [10]). Отдельную группу составляют обработки для смешанного вокального трио (*canto — tenore — basso*) в сопровождении фортепиано («*Sweet Annie*», т. 6, № 4 [11]). При этом некоторые из них могут содержать только инструментальное заключение («*Up quit thy bower*», № 18, «*The quakers wife*», № 20, т. 6 [там же]). Некоторым обработкам свойственна бескомпромиссность в вопросах технической сложности инструментальных обрамлений: в них композитор применяет малодоступные для любительского исполнения приемы, например терцовую технику правой руки («*I saw thee weep*», т. 4, № 40 [10]), ритмически сложно организованную фактуру («*Auld lang syne*», т. 6, № 26 [11]) или орнаментальные фигуры, носящие виртуозный характер («*Parting*», т. 6, № 38, заключение [там же]).

Обработки ирландских, валлийских и шотландских песен обретают новую жизнь в лейпцигском издательстве *Breitkopf & Gärtel*, для которого композитор выполняет редакцию практически всего ранее изданного материала и включает в обработки «облигатные» партии струнных — скрипки и виолончели («*Irische Lieder für eine Stimme mit obligater Begleitung von Pianoforte*,

³ Сравнивая обработки Л. Бетховена с аналогичными работами его предшественников — И. Плейеля, Й. Гайдна, Л. Кожелуха, Б. Купер показывает их исключительную оригинальность и высокие художественные достоинства [4].

Violine und Violoncell»), изложенные малым партитурным раштром над вокальной партией («*Let brain spinning Swains*», WoO 152, серия 24/261, № 15 [13]). Песни, выпущенные ранее у Д. Томсона, получают здесь также новые названия.

Сравнивая оба издания — шотландское и немецкое, следует обратить внимание на тенденцию, определяющую их существенное отличие. Если в обработках песен, выполненных по заказу Д. Томсона, композитор в большинстве случаев намеренно упрощал фактуру аккомпанемента (что было инициативой издателя, которой Л. Бетховен всячески противился), то в более поздних изданиях *Breitkopf & Gärtel* композитор бескомпромиссно оттачивал детали фактуры с позиций выработанного опыта сочинения клавирной и квартетной музыки, превращая каждую пьесу в законченное камерное произведение. Основные фактурные решения, найденные в шотландских сборниках, в общих чертах сохранились и в немецких, найдя в поздних изданиях более сложное фактурное выражение. Тем не менее основные принципы аранжировки народных песен были выработаны именно во время сотрудничества с Д. Томсоном и определили основные векторы композиционных решений.

Гармонический план аранжируемых мелодий, как правило, не выходит у Л. Бетховена за пределы взаимоотношений главных ладовых функций и отражает принципы мышления современной ему музыкальной эпохи. Такой подход вполне отражает структуру народного мелоса, безыскусного в своей простоте, порой подсказывающего благодаря наличию вводно-тоновости созвучные Л. Бетховену решения. И композитор последовательно использует эти потенциальные ладогармонические связи, заложенные в мелодии. Методу Л. Бетховена свойственно достаточно свободное обращение с фольклорным первоисточником, когда в его гармонизации он применяет ставшую привычной в условиях каденции альтерацию IV ступени в качестве вводного тона к доминанте («*Low down in the broom*», т. 6, № 1 [11]). Примеры использования альтерированных гармоний не единичны. Они применяются как на фоне тонического органного пункта, в условиях каденций в качестве разновидностей (в том числе альтерированных) двойной доминанты («*The Farewell Song*», WoO 154, серия 24/258, № 3 [12]), так и для подчеркивания мелодической кульминации («*Oh Harp of Erin*», WoO 154, серия 24/258, № 2 [там же]).

В отдельных случаях композитор вводит ладовый контраст параллельных тональностей,

который достигается как на грани формы между строфами («*She's fair and fause*», т. 6, № 9 [11]), так и внутри построения при гармонизации VII ступени эолийского лада как квинтового тона параллельного мажора («*The morning air plays on my face*», т. 4, № 43 [10]). Мягкий ладовый контраст создают тональности побочных ступеней минора (VII и III), подчеркивающий лирический характер народной мелодии («*Oh! would I were that sweet Linnet*», WoO 154, серия 24/258, № 9 [12]). Наряду с использованием ладовой переменности пентатоники композитор вводит гармонический минор, не всегда вытекающий из структуры лада («*Oh! who, my dear Dermot*», WoO 154, серия 24/258, № 5 [там же]). Вместе с тем никакого противоречия особенностям ирландского мелоса здесь нет, так как в фольклорном оригинале могут одновременно сочетаться признаки пентатоники, натурального и гармонического минора («*Young Terence Macdonough*», т. 3, № 42 [9]).

Обилие в обработках тонических (реже — доминантовых) органного пункта отражает усвоенный Л. Бетховеном один из имманентных признаков кельтского мелоса, вытекающих из характера аккомпанемента народных песен. Свойственная национальному инструменту волынке бурдонизирующая звучность как нельзя лучше передается гармоническим органном пунктом в различных фактурных комбинациях, окрашенным пустотностью совершенных консонансов и «случайными» полигармоническими сочетаниями. Для достижения необходимого эффекта композитор чаще всего использует ломаный октавный бас в левой руке («*The fox's sleep*», т. 1, № 42 [8]) или просто изложение баса в октавном удвоении («*She's fair and fause*», т. 6, № 9 [11]). Имитация звучания волынки может достигаться также короткими (всего из четырех звуков) поступенными мелодическими ходами в басу, дающими в сочетании с мелодическим голосом еще большую спонтанную диссонантность, усиливающую этот эффект и остроумно подчеркивающую колорит жанровой народной сценки («*The Miller of Dee*», т. 6, № 12 [там же]). Наряду с подражанием волынке композитор во вступлении и заключении иногда имитирует звучание еще более древнего народного инструмента — арфы, достигаемое характерными арпеджированными «переборами» («*Peggy Bawn*», т. 3, № 44 [10]).

Тематические связи «симфоний» с аранжируемой мелодией в обработках Л. Бетховена проявляются по-разному. В некоторых случаях композитор отказывается от интонационного сходства, оттеняя вступление вокальной партии тематически нейтральным материалом,

определяющим жанровый облик обработки. Он может быть связан, например, с танцевальностью, типично «волыночными» приемами инструментального сопровождения («*The fox's sleep*», т. 1, № 42 [8]). Обрамлениям такого типа порой свойственна оркестровость мышления, находящая выражение в характерных регистровых переключках, их контрастной динамике, типично инструментальных приемах с элементами «золотого хода валторн» («*The sheriff's fancy*», т. 3, № 47, заключение [9], «*My Lord is grave and I am gay*», т. 6, № 65 [11]). Нередко вступление может быть построено на начальной интонации аранжируемой мелодии, являясь ее прямой цитатой («*The black joke*», т. 6, № 54 [там же] или завуалированным в орнаментальных фигурах ее отражением («*The cottage maid*», т. 4, № 47 [10]).

Ограничивая композитора только нотным текстом мелодий, его издатель Д. Томсон невольно предоставил Л. Бетховену значительную свободу самовыражения в интерпретации их характера через применение в обработках испытанных фактурных решений, найденных ранее в инструментальных сочинениях. Предположительно, все же часть песен поступала от издателя к Л. Бетховену с текстами, которые были необходимы композитору для работы над аранжировками. Не вошедшие в шеститомное собрание Д. Томсона обработки Л. Бетховена были переданы в частности венскому издательству *Artaria*. В обработках, вышедших в 1822 году, в качестве автора текста указан ирландский поэт Томас Мур, что объясняет их особое изящество и даже психологизм, соответствующий характеру поэтического источника. Показательно, что в более позднем варианте, опубликованном издательством *Breitkopf & Gärtel*, это авторство уже отсутствует: тематическая направленность сборников предопределила отношение и к текстам, ставшим уже «народными», хотя в конце мелким шрифтом все же указываются авторы, включая переводчиков на немецкий.

Фактурные особенности сопровождения бывают непосредственно связаны с избранным Л. Бетховеном типом изложения. Самостоятельность сопровождающих компонентов фактуры по отношению к мелодии наиболее типична при трехстрочном изложении материала («*The dairy house*», т. 6, № 66 [11]). В таких случаях масштабы развернутой фортепианной постлюдии могут быть сопоставимы с размерами самой темы и отличаться высокой степенью фактурной разработанности («*Good night*», т. 6, № 68 [там же]), отражая в общих чертах особенности композиционной техники Л. Бетховена.

Партии вокального трио всегда достаточно однотипны: два верхних голоса излагаются в терцию или сексту, а нижний дублирует бас («*Sweet Annie*», т. 6, № 4 [там же]).

Характерные особенности изложения имеют партии струнных инструментов, ставшие обязательным компонентом обработок, переданных композитором издательству *Breitkopf & Gärtel*. В 24-й серии («*Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncelle*» [13]) собрания сочинений Л. Бетховена было выпущено всего семь таких тетрадей (№№ 257–263). Анализ одной из них под № 258, каталогизированной позже как «12 ирландских песен для голоса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели» («*12 Irische Lieder für eine Stimme mit obligater Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncelle*», WoO 154 [12]) отражает принципы организации материала и основные подходы к трактовке струнных и во всех остальных тетрадях. Как правило, относительная простота партий скрипки и виолончели направлена на передачу образного строя аранжируемой мелодии. Это может быть воплощено через подчеркивающий простоту и безыскусность народной мелодии («*The Elfin Fairies*», WoO 154, серия 24/258, № 1 [там же]) тремолирующий фон струнных на протяжении всей пьесы в сочетании с остинатной ритмической пульсацией в партии фортепиано или через выдержанные педальные тоны (последовательно или одновременно) в партии скрипки и виолончели на фоне подвижного гармонического движения у фортепиано («*Oh Harp of Erin*», № 2 [там же]). Иногда партиям струнных свойственна диалогичность, построенная на обыгрывании интонаций мелодии («*Oh! who, my dear Dermot*», № 5 [там же]) и даже относительная самостоятельность, отражающая дуэтность вокальных партий («*Oh! would I were that sweet Linnet*», № 9 [там же]). Более сложные виды фактуры струнных связаны с применением гармонической фигурации («*Put round the bright Wine*», № 6 [там же]) или расслоением фактуры сопровождающих голосов, при котором, например, виолончель, обладая определенной ритмической самостоятельностью, привязана к басовому голосу фортепиано, скрипка дублирует мелодию октавой выше, либо выполняет вместе с виолончелью функцию гармонического фона («*The Hero may perish*», № 10 [там же]). В отдельных случаях энергичность, упругость характера мелодии подчеркивается остроумным фактурным решением, когда контуры мелодии накладываются на синкопированный фон в правой руке партии фортепиано и переключки струнных дублируются штрихом («*He promised me at Parting*», № 12 [там же]).

Обработки Л. Бетховена стали важным этапом в эволюции методов трансформации фольклорного первоисточника, генетически связанных с принципами мышления современной композитору музыкальной эпохи. Это находит выражение в использовании широкого спектра выразительных средств, отражающих черты стиля самого Л. Бетховена. На основе такого подхода композитор отбирает тщательно взвешенные приемы, направленные на точную передачу характера кельтских мелодий и придающие им глубоко своеобразный облик. Энергетика типично бетховенских фигур аккомпанеента или экспрессия звуковых форм (чаще в медленной музыке) всегда связаны с изобретательными фактурными решениями и смелой по тем временам гармонизацией. Упреки современников в адрес Л. Бетховена по поводу завышенной технической сложности обработок справедливы лишь отчасти, так как в песнях для шотландского издательства композитор намеренно упрощал фактуру сопровождения, и признаками виртуозности обладала самая небольшая их часть. В более позднем, лейпцигском издании, задачи редуцирования аккомпанеента не стояло, поэтому композитор бескомпромиссно претворяет здесь найденные ранее решения, основываясь на собственном опыте в области камерной инструментальной музыки. В подходах к гармонизации песен композитор в основном ориентировался на структурные особенности кельтского мелоса, нередко совпадающие, с

точки зрения интонационности, с «европейскими ценностями» того времени. Это не мешало Л. Бетховену пойти еще дальше и достаточно смело влетать в гармонический фон хроматику, не всегда вытекающую из строения самой мелодии. Изобретательность гармонических и фактурных решений направлена у композитора и на воссоздание колористических особенностей, свойственных народному инструментарию: с помощью гудящих бурдолирующих басов, напоминающих звучание шотландских волынок, Л. Бетховену удалось поразительно точно воспроизвести дух жанровых народных сценок, эффектно отражающий стихию танца. Но это лишь внешнее проявление инструментальности, свойственной большинству обработок. Более глубинные процессы лежат в плоскости особенностей мышления композитора — мышления оркестрового типа, и это ярко проявляется не только в типично инструментальной диалогичности регистрово обособленных фактурных компонентов, но и стремлении к индивидуализации партии струнных, выполняющих зачастую самостоятельные функции. Названные особенности методов трансформации первоисточника наглядно свидетельствуют о том, что Л. Бетховену удалось заглянуть в будущее, когда композиционные методы аранжировки станут не только инструментом переработки фольклорного материала «на современный лад», но и откроют путь к его преломлению в контексте полноценного композиторского процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каталог как научная проблема. Новые каталоги произведений Бетховена в России и Германии. URL: <http://muzobozrenie.ru/katalog-kak-nauchnaya-problema-novy-e-katalogi-proizvedenij-bethovena-v-rossii-i-germanii/> (дата обращения: 28.10.2018)
2. Aus den Liedern verschiedener Völker. URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Aus_den_Liedern_verschiedener_Völker (дата обращения: 30.10.2018)
3. Beethoven und das Volkslied. URL: <https://www.niusic.de/artikel/reportage-beethoven-woche> (дата обращения: 30.10.2018)
4. Cooper, Barry (1994) Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style, 288 с, издательство A Clarendon Press Publication. URL: <https://global.oup.com/academic/product/beethovens-folksong-settings-9780198162834?cc=us&lang=en&#> (дата обращения: 30.10.2018)
5. Folklore im Nirwana. URL: http://www.texthalde.ch/TeXthalde/Folklore_im_Nirwana.html (дата обращения 27.10.2018)
6. Ludwig van Beethoven — Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Volkslieder für eine oder mehrere Singstimmen und Klaviertrio. URL: <https://www.triovanbeethoven.at/Programme/Volksliedbearbeitungen-von-Haydn-und-Beethoven/Volksliedbearbeitungen-von-Beethoven> (дата обращения: 26.10.2018)
7. Ludwig van Beethoven, Brief an George Thomson in Edinburgh, Wien, 19. Februar 1813, Erstschrift, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 258. URL: https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=library_catalogue&opac=hans_de.pl&dokid=b530 (дата обращения: 29.10.2018)
8. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP245489-PMLP397946-thomsons_select_melodies_1_acompositemusiv100ingl.pdf (дата обращения: 02.11.2018)
9. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. URL: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/>

- usimg/9/9a/IMSLP325275-PMLP397946-thomson_select_melodies_3_collection.pdf (дата обращения: 02.11.2018)
10. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP245490-PMLP397946-thomson_select_melodies_4_acompositemusiv-200ingl.pdf (дата обращения: 17.11.2018)
 11. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP245491-PMLP397946-thomson_select_melodies_6_acompositemusiv-00ingl.pdf (дата обращения: 20.11.2018)
 12. 12 Irische Lieder für eine Stimme mit obligater Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP53180-PMLP106771-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_258_12_Irische_Lieder_WoO_154.pdf (дата обращения: 22.11.2018)
 13. 25 Irische Lieder für eine Stimme mit obligater Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP59206-PMLP106767-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_261_WoO_152.pdf (дата обращения: 23.11.2018)

A. V. Pchelintsev

The Schnittke State Institute of Music
123060, Russian Federation, Moscow, ulitsa Marshala Sokolovskogo, 10

COMPOSER AND FOLKLORE: THE FOLK SONG IN BEETHOVEN'S WORKS

The article is devoted to the study of the little-known works by Ludwig van Beethoven. His treatments of Irish and Scottish folk melodies are considered as a key link in the development of techniques related to the transformation of folklore originals. They reflect the composer's distinctive style and properly convey the character of Celtic melodies. It is emphasized that the energy of the typical Beethoven accompaniment figures or the expression of sound forms are always associated with inventive textural solutions and bold harmonization for those times. The composer listens keenly to Celtic melodies, enriching them with contemporary harmonic solutions. The role of color, which Beethoven ascribed to conveying the typical sound of folk instruments, is revealed. Due to it, the composer manages to amazingly precisely embody the spirit of folk scenes associated with dance as an intrinsic characteristic of Celtic melodies. Some treatments include violin and cello parts. The author considers that diverse treatments are likely to be the result of Beethoven's extensive experience in instrumental chamber music. Orchestral thinking and techniques of transforming folk original sources construct the essential basis for further development of arrangement as a technique of transformation of borrowed materials in the 20th-century musical works.

Keywords: treatment, transformation, folk source, arrangement, Celtic melodies, compositional techniques

DOI: 10.34684/hon.201903012

Received: March 30, 2019

Accepted: June 28, 2019

Information about the authors:

Anatoliy V. Pchelintsev — Ph.D. (Pedagogy), Professor, Department of Philosophy, History and Theory of Culture and Arts

a.v.pchelintsev@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0386-2274

REFERENCES

1. Katalog kak nauchnaya problema. Novye katalogi proizvedenii Betkhovena v Rossii i Germanii [Catalog as a research subject. New catalogs of Beethoven's works in Russia and Germany]. Available at: <http://muzobzrenie.ru/katalog-kak-nauchnaya-problema-novy-e-katalogi-proizvedenij-bethovena-v-rossii-i-germanii/> (accessed: 28.10.2018)
2. Aus den Liedern verschiedener Völker [From the songs of different peoples]. Available at: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Aus_den_

- Liedern_verschiedener_Völker (accessed: 30.10.2018)
3. Beethoven und das Volkslied [Beethoven and the folk song]. Available at: <https://www.niusic.de/artikel/reportage-beethoven-woche> (accessed: 30.10.2018)
 4. Cooper Barry. Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style. A Clarendon Press Publication. 1994. 288 p. Available at: <https://global.oup.com/academic/product/beethovens-folksong-settings-9780198162834?cc=us&lang=en&#> (accessed: 30.10.2018)
 5. Folklore im Nirwana [Folklore in Nirvana]. Available at: http://www.texthalde.ch/Texthalde/Folklore_im_Nirwana.html (accessed: 27.10.2018)
 6. Ludwig van Beethoven — Bearbeitungen schottischer, irischer und walischer Volkslieder für eine oder mehrere Singstimmen und Klaviertrio [Ludwig van Beethoven - Arrangements of Scottish, Irish and Welsh folk-songs for one or more voices and piano trio]. Available at: <https://www.triovanbeethoven.at/Programme/Volksliedbearbeitungen-von-Haydn-und-Beethoven/Volksliedbearbeitungen-von-Beethoven> (accessed: 26.10.2018)
 7. Ludwig van Beethoven, Brief an George Thomson in Edinburgh, Wien, 19. Februar 1813, Erstschrift, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 258 [Ludwig van Beethoven, Letter to George Thomson in Edinburgh, Vienna, February 19, 1813, original copy, Beethoven House Bonn, H. C. Bodmer Collection, HCB Br 258]. Available at: https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=library_catalogue&opac=hans_de.pl&_dokid=b530 (accessed: 29.10.2018)
 8. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. Available at: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP245489-PMLP397946-thomson_select_melodies_1_acompositemusiv100ingl.pdf (accessed: 02.11.2018)
 9. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. Available at: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP325275-PMLP397946-thomson_select_melodies_3_collection.pdf (accessed: 02.11.2018)
 10. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. Available at: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP245490-PMLP397946-thomson_select_melodies_4_acompositemusiv200ingl.pdf (accessed: 17.11.2018)
 11. Select melodies of Scotland, and of Ireland and Wales. Available at: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP245491-PMLP397946-thomson_select_melodies_6_acompositemusiv00ingl.pdf (accessed: 20.11.2018)
 12. 12 Irische Lieder für eine Stimme mit obligater Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell [12 Irish songs for one voice with obligatory accompaniment of pianoforte, violin and cello]. Available at: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP53180-PMLP106771-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_258_12_Irische_Lieder_WoO_154.pdf (accessed: 22.11.2018)
 13. 25 Irische Lieder für eine Stimme mit obligater Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell [25 Irish songs for one voice with obligatory accompaniment of pianoforte, violin and cello]. Available at: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP59206-PMLP106767-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_24_No_261_WoO_152.pdf (accessed: 23.11.2018)

