

7. Philipp I. Charles-Marie Widor : a portrait / I. Philipp // The Musical Quarterly. New York : G. Schirmer, 1944. Vol. 30, №2. P. 125–132.
8. Simeone N. The Romantic Piano Concerto. Widor / N. Simeone [Electronic resource] / Mode of access : <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67817-B.pdf>. Title from the screen.
9. Thomson A. Forgotten Frenchmen : Widor and d'Indy / A. Thomson // The Musical Times. Musical Times Publications, 1994. Vol. 135, №1812. P. 80–82.
10. Thomson A. Widor : the life and times of Charles-Marie Widor, 1844–1937 / A. Thomson. Oxford University Press, 1987. 116 p.
11. Widor Ch. La Musique / Ch. Widor // Un demi-siècle de civilisation française. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1916. P. 449–469.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.

УДК: 781.68:784.4(477):78.071.1(430)

ORCID ID: 0000–0002–2471–8186

Анастасія Давітадзе

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

**УКРАЇНЬСЬКА ПІСНЯ «ЇХАВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ»
В ОБРОБЦІ ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ТРІО
З ГОЛОСОМ Л. ВАН БЕТХОВЕНА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ**

Давітадзе А. Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози. Наведена інформація щодо походження пісенного зразка та його подальшої долі у світовому просторі. Досліджуються дві обробки української пісні «Їхав козак за Дунай», створені чеським фольклористом та музичним діячем І. Прачем (ім'я при народженні Йоганн Готфрід) та німецьким майстром Л. ван Бетховеном. Перша з них – це обробка-гармонізація пісенної мелодії, яка майже ніяк не змінює характер та зміст пісні (по суті таку роботу можна назвати технічною). Друга обробка – це зразок всеосяжного бетховенського методу опрацювання фольклорних джерел на всіх рівнях музичного змісту від інтонації через композицію до драматургії. Виявлена на рівні тексту пісні діалогічність втілюється у мотивах та тематич-

них елементах, що були проаналізовані та систематизовані в аналітичному розділі статті. Висновки доводять, що потрапивши до Л. ван Бетховена українська пісня 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. Окреслені подальші перспективи наукового дослідження.

Ключові слова: проблема «фольклор і композитор», Л. ван Бетховен та українська пісня, методи обробки, мотиви та тематичні елементи, жанрово-стильові метаморфози.

Давитадзе А. Украинская песня «Ехал козак за Дунай» в обработке для фортепианного трио с голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стилевые метаморфозы. Приведена інформація о происхождении песенного образа и его дальнейшей судьбы в мировом пространстве. Исследуются две обработки украинской песни «Ехал козак за Дунай», созданные чешским фольклористом и музыкальным деятелем И. Прачем (имя при рождении Иоганн Готфрид) и немецким мастером Л. ван Бетховеном. Первая из них – это обработка-гармонизация песенной мелодии, в результате которой почти никак не меняется характер и содержание песни (по сути такую работу можно назвать технической). Вторая обработка – это образец всеобъемлющего бетховенского метода обработки фольклорных источников на всех уровнях музыкального содержания – от интонации через композицию к драматургии. Объявленная на уровне текста песни диалогичность воплощается в мотивах и тематических элементах, которые были проанализированы и систематизированы в аналитическом разделе статьи. Выводы доказывают, что, попав к Л. ван Бетховену, украинская песня получила жанровую и стильовую трансформацию от казацкой песни-марша к лирической песне-жалобе в виде вокально-инструментальной миниатюры, а значит наполнилась новым жанрово-драматургическим содержанием. Очерчены дальнейшие перспективы научного исследования.

Ключевые слова: проблема «фольклор и композитор», Л. ван Бетховен и украинская песня, методы обработки, мотивы и тематические элементы, жанрово-стилевые метаморфозы.

Davitadze A.G. Ukrainian song «Ikhav Kozak za Dunaj» arranged by L. van Beethoven for piano trio and voice: genre and stylistic metamorphoses.

The scientific field of the problem «folklore and composer» has a lot of aspects of its subject manifestation. One of them is the creative heritage of L. van Beethoven in the context of the composer's addressing the folk song sources and analysis of the author's arrangement. Although the selected theme is not a scientific discovery, it contains significant prospects. These include: the expansion of a well-known typology of the folklore embodiment in the author's work, the search and discovery of the Beethoven's method of folklore arrangement, which in its turn complements the context of the already existing "psychogram of the artist" (see Varnava's thesis, for more details). In addition, the chosen theme will help to expand the idea of musical and cultural life development in the early 19th century.

Objectives. The paper will consider and analyze, firstly, the history of writing and the subsequent fate of the author's Ukrainian song «Ikhav Kozak za Dunaj» in European culture at the end of the eighteenth and early nineteenth centuries; secondly, harmonization of I. Prach from the «Collection of Folk Russian Songs with their voices set to music by Ivan Prach» as the one that could be known to the German master; thirdly, L. van Beethoven's vocal-instrumental arrangement of this song in the collection «The Songs of Different Peoples» – No. 19 «Air Cosaque».

Methods. The methods applied in this work are hermeneutic, structural, historiographical and genre-stylistic. The historiographical method in the article represents the problem of «composer and folklore». Hermeneutic method is universal, and its task is to interpret texts and understand their meanings. The use of the structural method is necessary for simultaneous presentation of the whole, its parts and their interaction with each other. The systematic use of the above-mentioned methods will help to enrich the analytical part and reveal genre-stylistic metamorphoses in the Ukrainian song arrangement.

Results. The results of the analytical part are as follows. As the article says, the Ukrainian song «Ikhav Kozak za Dunaj» was taken by L. Van Beethoven from the Russian collection «Folk Russian Songs with their voices set to music by Ivan Prach». So, we think it is necessary to make its thorough analysis. I. Prach's arrangement (harmonizer and arranger of this collection) is a four-voice harmonization of the Ukrainian melody. In general, the harmonic sequence in the arrangement consists of quarto-quintal basses in the left hand and chords of main degrees in the right hand. Harmonious peculiarities of the song are directly interconnected with the rhythmic component of the work, both musical and verbal. The well-known content of the song (the Cossack sets off on the horse beyond the Danube leaving his girlfriend) contains the rhythm of the pace (in this case, this is the horse's pace), which leads to the appearance of a uniformly accented rhythm in the song – the entire melody of the song moves in eighths. In addition, piano accompaniment in the right hand part echoes the main melody, and all its structure in the form of two-voice texture moves in eighths, too.

L. van Beethoven goes in the opposite direction. The process of musical arrangement occurs at all levels of musical content – from the intonation through composition to the dramaturgy. The German composer's arrangement features phrasing slurs in violin, piano, rarely cello parts; dynamic markings, including piano, pianissimo, crescendo, diminuendo. Besides, in the cello part we find the composer's remarks on the methods of sound production, such as alternating between pizzicato and arco (as a return to the main method). Then the German master creates a great instrumental part for the song – introduction and conclusion. The introduction of a non-square, monolithic structure has an unfinished character and ends with a dominant harmony before the basic a-moll tonality. The fourth stanza is complemented with a three-bar expansion (instrumental break) on the introduction material, but it is a bit modified – it is a pattern in the form of three subsequent segments of the descending motion (melodic and harmonic complex). This addition is made in the form of instrumental breaks after imperfect cadence, and after that come 12 bars of trio-conclusion. In general, the form of the song is a long period of two sentences of the verse-chorus structure $a - C - a$ (a tonal plan).

The instrumental part of the song makes up 29 bars, and the vocal one – 16 bars, so the proportions are actually closer to the definition of 2:1, which indicates a significant role of the trio-accompaniment (46 bars overall).

The thorough analysis of the instrumental part of the whole song reveals the following: the arrangement has five motifs and thematic elements, three of which belong to L. van Beethoven: «E – F – E» lamenting motif, quarto-quintal response to it – «E – A – B» or «E – B – C», and the last one, which gets its development at the end of the final part of the trio accompaniment in somewhat varied form (melodic variation): «G-sharp – A – G» and the response «G-sharp – A – D». The other two – melodic pattern «E – G-sharp – E – G-sharp» (pedaling of the dominant function) and descending tetrachord between the third and seventh ascending degrees («C – A – G-sharp») – belong to the author of the Ukrainian song Semen Klymovsky. These motives are combined into dialogical formulas. This can be explained by the content of the song lyrics, where there are several characters, who the Cossack addresses in a virtual dialogue – this is his girl, and also his true companion – the horse. A deeper dialogue can be seen in the combination of classical and folk arts. Adding professional academic means of musical expression to the song the composer enriches his piece with classical stylistic attributes. When he elaborates genre features of lament in the song, he turns the Ukrainian song into a kind of arioso in German language.

Conclusions. L. van Beethoven's arrangement was primarily intended for home-made music, but at the same time, it is imbued with features of classical style, and its elegy, intense sensory lyricism refer the researcher to the Romantic period, which turned out to be close to the consciousness of the Beethoven's genius. However, the nature of the findings remains open, because the theme «Beethoven and folklore» is the subject of further research. In addition, special attention should be paid to other arrangements of the song «Ikhav Kozak za Dunaj», created both by L. van Beethoven and his contemporaries.

Key words: «folklore and composer» problem, L. Van Beethoven and Ukrainian songs, methods of arrangement, motives and thematic elements, genre and stylistic metamorphoses.

Постановка проблеми. У науковому полі проблема «фольклор і композитор» має дуже багато аспектів прояву свого предмету. Одним серед таких, який ще не пізнано та не досліджено цілком, – є творча спадщина Л. ван Бетховена в аспекті звернення композитора до фольклорних пісенних джерел та їх авторська обробка. Обрана тема, хоча й не є науковим відкриттям, але містить в собі ще значущі перспективи. До таких можна віднести: розширення вже відомої типології втілення фольклору в авторській творчості, пошук та відкриття бетховенського методу опрацювання фольклору, що в свою чергу дещо доповнить контекст вже існуючої «психограми митця» (докладніше див. [2]). В статті

буде розглянуто та проаналізовано, по-перше, історію написання та подальшу долю в європейській культурі кінця XVIII – початку XIX століть авторської української пісні «Їхав козак за Дунай»; по-друге, гармонізацію І. Прача зі збірника «Собрания народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач», як така, що могла бути відома німецькому майстрові; та по-третє, створену Л. ван Бетховеном вокально-інструментальну обробку цієї пісні у збірці «Пісні різних народів» – № 19 «*Air Cosaque*».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окрім вже традиційних праць, присвячених темі «композитор і фольклор» Г. Головінського та І. Земцовського [3; 4], знаходимо й більш нові матеріали Г. Кочарової та О. Протопопової [7; 10]. Обрана проблематика – «Бетховен і українська пісня» є ключовою у двох статтях Лариси Кириліної: перша з них – «*Schöne Minka*»: судба української пісні в творчестве Бетховена», друга – «*Schöne Minka*» и ее сестры» [5; 6]. Л. Кириліна уточнює всі припущення щодо можливостей потрапляння тексту пісні до Бетховена, з якої пісенної збірки вона могла бути взята, та які чинники сприяли інтересу Бетховена до цієї пісні. Подальша доля пісні «Їхав козак за Дунай», яка стосується вже її перебування за кордоном, детально описується в дослідженні Григорія Нудьги [8].

Інше дослідження стосовно обраної теми – Якова Сорокера «Українська пісенність у музиці класиків» [11], яке в 1995 році було опубліковане англійською мовою, – базується на розгляді музичних артефактів як результату звернення західноєвропейських композиторів-класиків, польських та російських композиторів до українського мелосу. Цікаво, що в переліку «Індексу пісенних творів», який знаходиться наприкінці дослідження Я. Сорокера, найчисленніша група пісень – українські. Одну восьму з переліку складають одна польська пісня та тринадцять російських пісень, тоді як українських в цілому – двісті тридцять шість. Окрім цього, в «Індексі» знаходяться імена тих композиторів та посилання на їх твори, в яких з'являється пісня «Їхав козак за Дунай» (детальніше див. [11: 164]).

Мета статті – визначити особливості обробки української пісні «Їхав козак за Дунай» Л. ван Бетховеном.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська пісня «Їхав козак за Дунай» є авторською та була створена за різними припу-

щеннями у першій чи другій половині XVIII століття харківським козаком Семеном Климовським, який є автором як музичного, так і словесного текстів¹. А далі пісня стала набувати все більшої світової популярності: «... вперше текст і ноти пісні опублікував гітарист І. Генглез у 1796 році, коли пісня вже набула популярності на Україні і в Росії», – знаходимо у Г. Нудьги [8: 189]. Після цього, зазначає дослідник, текст пісні перекладався німецькою (1808), чеською (1814), англійською (1816), польською (1817), італійською (1825), французькою (1830), болгарською, угорською та багатьма іншими мовами. На початку XX століття українська пісня поширилась у чотирьох континентах світу, а її мелодія, як і текст, стають об'єктами для виконання та індивідуальної інтерпретації з боку музикантів та композиторів [6; 8]. Вищезазначене свідчить про безмежний музичний та поетичний потенціал пісні «Їхав козак за Дунай». С. Климовський задумав створити пісню, в якій був би відчутний біль та переживання українців (наслідки полтавської битви 1709 року та посилення тиску Петра Першого були йому відомі). Саме тому він закладає в неї символіку українства, як прапор, візитівка історичного минулого. Сучасні музикознавці та фахівці української історії звертають увагу на присутні у пісні символи України: «Все, що є у її змісті – це символи України: постать козака, розмова козака з конем, вірним другом у дорозі та бою, діалог з дівчиною, від'їзд на чужину, розлука, хвилювання та тяжкі передчуття. Саме ці ключові моменти пов'язані зі сприйняттям України у світі» [9].

У 1806 році вийшло друге видання «Зібрання народних російських пісень з їх голосами ...» («Собрания народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач»), де у розділі «Українські пісні» та підрозділі «Пісні додані в другому виданні» вже з'являється пісня «Їхав козак за Дунай» (№ 147). Вочевидь, що цей збірник, його музичний зміст були відомі багатьом європейським композиторам, які створювали свої обробки на тему української пісні: Йоганн Непомук Гуммель (1778–1837) Тріо *A-dur op. 78* для фортепіано, флейти і віолонче-

¹ Окрім цього, С. Климовський створив такі трактати, як «Про правду начальників» та «Про смирення найвищих», зміст яких був критично направлений на владу Петра Першого. За однією із версій, невдовзі, харківський козак змушений був покинути межі Харкова, ризикуючи своєю подальшою долею.

лі (1818 рік). Карл Марія фон Вебер (1786–1826) створив Варіації для фортепіано *op. 40* (1815 рік). Варіації мають заголовок *Variations sur une air Russe "Schöne Minka"*. Францішек Лессель (1780–1838), який навчався у Й. Гайдна, є автором Варіацій для фортепіано № 1 *op. 15* на тему «Їхав козак за Дунай», що декілька раз були перевиданні. Генрик Венявський (1835–1880) написав Варіації для скрипки і фортепіано на тему української пісні; спільно з братом Юзефом (піаністом) створив п'єсу для того ж складу виконавців «Козак і Думка».

Цією ж збіркою користувався і Л. ван Бетховен. Припускаємо, що, створюючи свою обробку, він добре знав вже існуючий варіант. Тож, вважаємо за необхідне надати аналіз музичних особливостей пісні у збірці Львова-Прача.

У російському збірнику пісня «Ехав козак за Дунай»¹ (*Andante*) представлена поряд із іншими українськими піснями другого видання, що мають різні жанрові нахили та образний зміст. Це повільні або рухливі зразки, дво-, три-, чи чотиридольні, різного об'єму. Обробка І. Прача не містить вступу та завершення як окремих розділів форми, також відсутні означення динаміки та будь-які інші виконавські вказівки – фразувальні ліги, акценти, тощо. Натомість, в обробці Л. ван Бетховена вже з'являються фразувальні ліги в партіях скрипки, фортепіано, рідше віолончелі. Відсутні динамічні вказівки у Прача, в свою чергу, є в обробці Л. ван Бетховена; серед них: *piano*, *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo*. Окрім цього, в партії віолончелі знаходимо уточнення композитора щодо способів звуковидобування, серед яких чергування *pizzicato* та *arco* (як повернення до основного способу).

Звернемося до гармонічної складової обробки І. Прача, яка відрізняється своєю простотою та підпорядкованістю мелодичної вертикалі. Фортепіанний супровід у вигляді гомофонно-гармонічної фактури – це акорди та подвоєні баси партії лівої руки, мелодичні втори теми пісні у партії правої руки – містить наступну послідовність чотириголосної (іноді п'ятиголосної) гармонічної вертикалі: тоніка *a-moll* (два такти), домінантовий тризвук (такт), домінантовий септакорд, домінантовий секундакорд (такт), тонічний секстакорд і тонічний тризвук (два так-

¹ У збірнику всі тексти українських пісень представлені в російській транслітерації.

ти), домінантовий тризвук, потім септакорд із розв'язанням у тонічний тризвук (два такти):

$$t - D^3_5 - D_7 - D_2 - t_6 - t^3_5 - D^3_5 - D_7 - t^3_5$$

Далі, без перехідних акордів (знову ж таки слідуючи мелодичній горизонталі) починається *C-dur*, що свідчить про наявність в самій пісні ладової перемінності. Гармонічні функції в паралельній тональності майже не змінюються: тонічний тризвук (два такти), далі домінантовий тризвук та слідом за ним домінантовий квінтсекстакорд вже до основної тональності *a-moll* (два такти), і знову тонічний тризвук (два такти), домінантовий тризвук (такт) і тоніка:

$$T^3_5 - D^3_5 - D^5_6 - t^3_5 - D^3_5 - t$$

Отже, гармонічна послідовність складається з кварто-квінтових басів в лівій руці та акордів основних ступенів ладу в правій руці. Це свідчить про те, що І. Прач, обробляючи пісню, а точніше, додаючи до неї гармонію, залишає її «без ускладнень», тим самим, посилюючи її початок «з народу». І хоча пісня «Їхав козак за Дунай» має авторське походження, але її автор був непрофесійним композитором, а швидше за все, просто достатньо обізнаний у музиці, для того, щоб створити музичний твір. Навмисність простоти гармонії була дуже доречною, як зазначає автор вступної статті до збірки В. М. Беляєв¹. А отже така гармонія дуже подобалася укладачу М. Львову, який казав: «... чтобы не повредя народной мелодии сопровождает оную правильным басом, который сам был бы в характере народном» [1: 11].

Гармонічні особливості пісні безпосередньо взаємопов'язані із ритмічною складовою твору, як музичною, так і вербальною. Відомий

¹ За для того, щоб дізнатися більше про історію «Збірки народних російських пісень з їх голосами», слід звернутися до вступної статті відомого російського музикознавця та фольклориста В. М. Беляєва, який надає історичні, теоретичні факти стосовно збірки, особливості походження пісенних зразків та процесу їх гармонізації, деякі відомості про авторів збірки, про технічні функції кожного з них (М. О. Львов – упорядник і видавець, І. Прач – гармонізатор і аранжувальник). Окрім цього, автор наводить невеличкий порівняльний аналіз збірок Львова-Прача та серії збірок В. Ф. Трутовського, підкреслюючи той факт, що при створенні збірки Львова-Прача не було ніяких фольклорних експедицій, а половина пісень була взята із перших видань збірок В. Ф. Трутовського, а інша половина з популярної тоді професійної музики, яка, в свою чергу, теж використовувала народні мелодії.

зміст пісні (козак від'їжджає на коні за Дунай, покидаючи свою дівчину) містить в собі ритм кроку (у даному разі це крок коня), що призводить до появи в пісні рівномірно-акцентованої ритміки – вся мелодія пісні рухається восьмими. Окрім цього, фортепіанний супровід у партії правої руки вторить основній мелодії, а весь його склад у вигляді двоголосся теж рухається восьмими.

Переходячи до розгляду бетховенської обробки, виникає логічне питання: чи дотримувався Л. ван Бетховен тієї ж «системи координат», що й І. Прач? З простої гармонізації, яку зробив останній, Л. ван Бетховен створює пісенну обробку, яка є вокально-інструментальною мініатюрою. Він стає не тільки гармонізатором зразка, але й змінює та поглиблює деякі стилеві та жанрові риси пісні «Їхав козак за Дунай».

Окрім вказівок стосовно динаміки та звуковидобування, про які вже йшлося, німецький майстер створює до пісні велику інструментальну частину – вступ та заключення. Вступ не квадратної структури, монолітної будови, незавершеного характеру, закінчується на домінантовій гармонії до основної тональності *a-moll*. До четвертого куплету додається тритактове розширення (інструментальний програш) на матеріалі вступу, але дещо змінене – це зворот у вигляді трьох секвенційних ланок низхідного руху (мелодико-гармонічний комплекс). Це доповнення у вигляді інструментального програшу після недосконалого кадансу, а після цього 12 тактів тріо-заклучення. В цілому форма пісні – великий період з двох речень заспівно-приспівної структури *a – C – a* (тональний план).

Доля інструментальної частини пісні у цілому складає 29 тактів, а вокальної – 16, тож пропорції, фактично, наближаються до визначення 2:1, що свідчить про значну роль тріо-супроводу (46 тактів в цілому). З цього приводу, вважаємо за необхідне навести наскрізний аналіз інструментальної партії всієї пісні.

В обробці Л. ван Бетховена знаходимо п'ять мотивів та тематичних елементів, які підлягають систематизації:

1. перший секундовий ламентозний мотив «мі – фа – мі»;
2. мелодичний зворот «мі – соль-дієз – мі – соль-дієз» (педальовання домінантової функції);
3. низхідний тетрахорд від третього до сьомого підвищеного ступенів («до – сі – ля – соль-дієз»);

4. підголоскова поліфонія, яка складається з вже відомого мотиву «мі – фа – мі» та кварто-квінтової відповіді «мі – ля – сі» або «мі – сі – до»;

5. останній названий мотив отримує свій розвиток наприкінці заключної частини тріо-супроводу у дещо варійованому вигляді (мелодичне варіювання): «соль дієз – ля – соль» і відповідь «соль-дієз – ля – до».

Тож, маємо три авторські мотиви Л. ван Бетховена (перший, четвертий та п'ятий) і два авторські тематичні елементи С. Климовського, які, в свою чергу, свідчать про наявність використання українським козаком мелодичних зворотів характерних для мелодики української пісні в цілому. Незважаючи на те, що в тріо є провідні голоси та ті, що доповнюють (наповнюють) гармонію (партія віолончелі), інструментальне тріо за своїм звучанням є збалансованим, однорідним, а кожен з голосів взаємодіє з іншими наступним чином.

Рельєфними голосами є фортепіано та скрипка (гармонічна та мелодична функції). У вступі інтонація «мі – фа – мі» почергово відводиться обом інструментам протягом вісьмох тактів, а далі скрипка та фортепіано три такти посилюють домінуючу функцію («мі – соль-дієз – мі») з розв'язанням вже у дванадцятому такті, де починається вокальна партія. Партія віолончелі тут рухається чвертями по першим ступеням тоніко-домінантової гармонії «ля – мі».

Основна частина починається одразу з вступу вокального голосу. Тут з'являється авторський тетракорд «до – сі – ля – соль-дієз», який дублюється партіями скрипки та фортепіано. До вже відомих функцій фортепіано та скрипки додається інша – посилення вокальної мелодії.

Партія віолончелі в вокальній частині пісні стає більш рухливою, але в ній відсутня різноманітність, основа її мелодії – це ламентозна інтонація «мі – фа – мі», яка водночас проводиться в партії фортепіано, та гармонічна функція автентичного басу (знову «мі – ля»).

В основній частині пісні на окрему увагу заслуговує партія фортепіано. Ламентозний мотив зі вступу тут набуває свого розвитку. Л. ван Бетховен створює до нього відповідь (якщо розглядати перший як питання), яка будується на кварто-квінтових інтервалах та звучить у верхньому регістрі (друга октава). Задля цього був застосований прийом перехрещення лівою рукою правої, що в свою чергу, додає виконав-

ської складності та підкреслює концертну стилістику (у двох реченнях *a-moll* та *C-dur*).

Після вже відомого секвенційного ходу з трьох ланок (через подвійну доміанту до основної доміанти тональності *a-moll*) йде дванадцятитактове тріо-заклучення, яке ніби сумує усі тематичні елементи. Тут є і ламентозна інтонація, яка повторюється чотири рази, а на п'ятий вже змінюється («мі – фа-дієз – соль-дієз – ля»), що можна розглядати як розв'язання емоційного напруження, як вихід у духовно-філософську сферу. Секстова інтонація (запозичена Л. ван Бетховеном з мелодії пісні) теж тут присутня, та доручається скрипці, її можна умовно закріпити за жіночим образом дівчини, яка прощається з від'їжджаючим козаком. Окрім цього, за чотири такти до закінчення в партії фортепіано з'являється варійована ламентозна інтонація «соль-дієз – ля – соль-дієз» і відповідь «соль-дієз – ля – до». Поступово фактура прозорішає та згасає.

Висновки. Що відкриває та пояснює нам зроблений аналіз бетховенської обробки української пісні?

Потрапивши до Л. ван Бетховена, українська пісня 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. Але композитор відчув аутентичну маршовість пісні, що підтверджують остинатні фігури супроводу – безперервний рух восьмими у вокальній, фортепіанній партіях, що викликає у слухача відчуття руху, кроку та й з ними безкінечної дороги, по якій йде козак з конем.

Уся тканина твору просякнута діалогами голосів. Створюючи авторській мотив «мі – фа – мі», та додаючи до цього мотиву кварто-квінтові відповіді «мі – ля – сі» або «мі – сі – до», Л. ван Бетховен насичує фактуру елементами підголоскової поліфонії, що є натяком на діалогічність та питально-відповідну структуру. Серед інших діалогізмів знаходимо ту ж ламентозну інтонацію «мі – фа – мі» та відповідь низхідного тетраорду «до – сі – ля – соль-дієз» в вокальному голосі. Першопричина посилення композитором діалогічності фактури – це відчуття та запозичення з тексту пісні, який вже на той час був перекладений німецькою мовою. Позначимо, що в тексті пісні існують кілька ге-

роїв, до яких звертається у віртуальному діалозі козак – це його дівчина, а також вірний супутник – кінь. Але більш глибинна діалогічність проглядається у поєднанні класичного та народного мистецтв. Додаючи до пісні професійні академічні засоби музичної виразності, композитор насичує твір класичною стильовою атрибутикою, а, поглиблюючи закладені в пісні жанрові риси ламенту, створює з української пісні своєрідне аріозо німецькою мовою. І хоча, обробка Л. ван Бетховена, в першу чергу, призначалася для домашнього музикування, але, в той же час, вона просякнута рисами класичного стилю, а її елегантність, посилені чуттєвий ліризм відсилають дослідника до вже розпочатого періоду романтизму, який виявився близьким свідомості бетховенського генія.

Перспективи подальшого дослідження полягають у продовженні детального розгляду теми «Бетховен і фольклор». На окрему увагу заслуговують інші композиторські обробки пісні «Їхав козак за Дунай», створені як Л. ван Бетховеном, так і його сучасниками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беляев В. М. Собрание народных русских песен с их голосами Львова-Прача // Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач / Ред. и вст. ст. В. М. Беляева. М. : Гос. муз. изд-во, 1955. 187 с.
2. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 224 с.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки [Текст] / Г. Головинский. М. : Музыка, 1981. 279 с. : нот. ил.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор : Теоретические этюды о русском современном искусстве. М. : Сов. композитор, 1978. 174 с.
5. Кириллина Л. «“Schöne Minka”»: судьба украинской песни в творчестве Бетховена // Проблемы 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.
6. Кириллина Л. «Schöne Minka» и ее сестры» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [<http://beethoven.ru/node/495>]
 7. Кочарова Г. Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы [Електронний ресурс]. Режим доступу : [https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/61188/bibtex]
 8. Нудьга Г. А. Українська пісня в світі (дослідження). Київ, 1989. 536 с.
 9. Пісня Всесвіту – «Їхав козак за Дунай» [Видеозапис] / [Електронний ресурс]. – Телепередача ua:перший. Режим доступу : [<http://www.1tv.com.ua/video/3129>]
 10. Протопопова О. «Поставангардний діалог “композитор – фольклор”: до постановки проблеми» [Електронний ресурс]. Режим доступу : [<http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html>]
 11. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця : Нова книга, 2012. 183 с.

REFERENCES

1. Belyaev V. M. *Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami Lvova-Pracha* [A collection of folk Russian songs with their voices by Lvov-Prach] // *Sobranie narodnyh russkih pesen s ih golosami na muzyku polozhil Ivan Prach / Red. i vst. st. V. M. Belyaeva. M. : Gos. muz. izd-vo, 1955. 187 s.*
2. Varnava R. A. *Psykhologichnyi portret kompozytora yak dzhereło piznannia «obrazu avtora» (na prykladi Borysa Lyatoshynskoho ta Vasylia Barvinskoho)* [The psychological portrait of the composer as a source of knowledge of “the image of the author” (on the example of Boris Lyatoshynsky and Vasyl Barvinsky)]: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03; Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. Lviv, 2017. 224 s.
3. Golovinskiy G. *Kompozitor i fol'klor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki* [Composer and fol'klöre. From the experience of the XIX–XX centuries masters. Essays] / G. Golovinskiy. M. : Muzyka, 1981. 279 s.

4. Zemtsovskiy I. Fol'klor i kompozitor : Teoreticheskie etyudyi o russkom sovremennom iskusstve [Folklore and Composer: Theoretical Studies of Russian Modern Art]. M. : Sov. kompozitor, 1978. 174 s.
5. Kirillina L. “Schöne Minka”: sudba ukrainskoy pesni v tvorchestve Bethovena [“Schöne Minka”: the fate of the Ukrainian song in the works of Beethoven] // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : Bethoven terra incognita : Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2015. Vyp. 45. S. 5–23.
6. Kirillina L. “Schöne Minka” i ee sestry [“Schöne Minka” and her sisters] [Elektronniy resurs]. Rezhim dostupu : [<http://beethoven.ru/node/495>]
7. Kocharova G. Problema kompozitor i fol'klor: stilekonstruktivnye faktory [The problem of composer and fol'klore: stylistic factors] [Elektronniy resurs]. Rezhim dostupu : [https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/61188/bibtex]
8. Nudha H. A. Ukrainska pisnia v sviti (doslidzhennia) [Ukrainian song in the world (research)]. Kyiv, 1989. 536 s.
9. Pisnia Vsesvitu – «Ikhav kozak za Dunai» [Song of the Universe – “The Cossack Rode beyond the Danube” Video recording] / [Elektronnyi resurs]. Teleperedacha ua:pershyi. Rezhym dostupu : [<http://www.itv.com.ua/video/3129>]
10. Protopopova O. «Postavanhardnyi dialoh “kompozytor – fol'klor”: do postanovky problemy» [The post avanguard dialogue “composer - fol'klore”: to the problem statement] [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu : [<http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html>]
11. Soroker Ya. Ukrainiis'ka pisennist' u muzytsi klasykiv [Ukrainian singing in classical music] / Ya. Soroker. Vinnytsia : Nova knyha, 2012. 183 s.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.