

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. ВАН БЕТХОВЕНА  
ДЛЯ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ:  
ОРИГИНАЛЫ ИЛИ ВЕРСИИ?**

**Целью** данной статьи является рассмотрение и систематизация сведений о произведениях Л. ван Бетховена для струнно-щипковых инструментов (или с их участием). **Объект** исследования – струнно-щипковое музицирование в эпоху Л. ван Бетховена, **предмет** – участие композитора в создании струнно-щипкового репертуара.

В одной из последних по времени написания работ о струнно-щипковом искусстве – книге Джеймса Вестбрука [4] – XIX век определяется как «век, создавший гитару». Именно в XIX веке сложился классический гитарный стиль, который обычно определяется как эпоха расцвета гитарного искусства Европы, связанного с именами таких выдающихся композиторов-гитаристов, как Дионисио Агуадо, Фернандо Сор, Фернандо Карулли, Симон Молитор, Мауро Джулиани, Антон Диабелли, и др. В сонме мастеров гитарного «цеха» по праву достойное место занимают и мастера-изготовители, создавшие универсальный тип инструмента, среди которых представители разных европейских стран, – Джованни Батиста и его сын Женнарио Фабрикаторе (Неаполь), Хосе Пахес, Луис Панормо (Лондон), Рене Лакот (Париж), Иоганн Георг и его сын Иоганн Антон Штауффер (Вена), Кристиан Фредерик Мартин (США), Антонио де Торрес Хурадо (Испания) (последний считается создателем современной классической гитары).

«Пик» гитарного классицизма исторически пришелся на период, в котором классицистские, в первую очередь, венско-классические стилевые установки постепенно сменялись, а, по сути, совмещались с романтическими. Интерес к гитаре как среди любителей, так и среди профессионалов в XIX в. был вполне закономерным в связи с новыми тенденциями в области музыкального мышления, языка и стиля, мировоззренческих и художественных ориентаций.

В творческом наследии Л. ван Бетховена – «симфонического» и «фортепианного» композитора по преимуществу – струнно-щипковые инструменты представлены в единичных образцах произведений.

Так, известны оригинальные произведения композитора для мандолины и клавесина: Сонатина до-минор № 1 op. 43a (Sonatina in c-minor WoO 43a No. 1) и Адажио Ми-бемоль мажор op. 43b № 2 (Adagio in E-flat major WoO 43b No. 2), а также Сонатина До-мажор op. 44a № 1 (Sonatina in C-major WoO 44a No. 1) и Анданте с вариациями Ре-мажор op. 44b (Andante con Variazioni in D-major WoO 44b No. 2). Все эти сочинения были созданы в 1796 году и представляют собой особый элемент бетховенского камерно-инструментального стиля, связанный с мандолиной, частично, с гитарой и экспериментальным инструментом под названием «арпеджионе» (смычковая гитара).

Как отмечает Л. Кириллина [6], мандолина – «облегченный» вариант лютни – в тот период получила достаточно широкое распространение благодаря сравнительной доступности и легкости овладения игрой на этом инструменте. Особенной популярностью мандолина пользовалась «... в Праге и в других городах Священной Римской империи. Вероятно не случайно отдельные произведения Моцарта и Бетховена с участием мандолины писались для Праги. Это канцонетта Дон Жуана во втором акте моцартовской оперы и несколько пьес Бетховена – Сонатина C-dur, Тема с вариациями WoO 44, D-dur и второй вариант Adagio WoO 43, Es-dur для мандолины и клавесина. Бетховен сочинил их в 1796 году для пражанки, графини Жозефины Клари, хорошей певицы и искусной мандолинистки. Что касается Сонатины WoO 43, c-moll и первой версии Adagio Es-dur для того же состава, то Бетховен создал их чуть раньше для своего венского приятеля, скрипача и мандолиниста В. Крумпхольца» [6, с. 279].

Автор далее отмечает, что «... хотя эти произведения ныне мало известны широкой публике, их вряд ли можно назвать художественно незначительными, особенно Adagio WoO 43» [6, с. 279]. В современной струнно-щипковой исполнительской практике, в связи с тенденцией к аутентичному исполнению произведений прошлых эпох, указанные бетховенские мандолинно-клавирные опусы все чаще звучат с эстрады. При этом наблюдается возрождение практики версионности исполнительских составов, характерной для европейского инструментализма практически на всех этапах его развития.

Сам Бетховен только в сольной фортепианной музыке четко выдерживал использование pianoforte, а в ансамблях мог легко заменять

его клавесином или гитарой. В современных интерпретациях этот принцип возрождается. Так, нам удалось найти четыре версии трактовки названных выше бетховенских мандолинных сочинений. Две из них – диск «Beethoven Rarities for Mandolin & Piano» (1994) на лейбле «Hungaroton», исполнители Lajos Mayer (mandolin) и Imre Rohmann (piano), а также альбом «Kammermusik» Vol. 14, выпущенный на лейбле «Deutsche Grammophon» GmbH, Humburg «Complete Beethoven Editione», исполнители – Erhard Fietz (mandolin), Amadeus Webersinke (piano) (1997) – отвечают требованиям исполнительской практики «классического» образца (мандолина и фортепиано).

Два других интерпретационных варианта относятся к исторически-информированной исполнительской практике – Historically Informed Performance Practice (HIP) – (так теперь в англоязычных странах называют аутентiku). Это – диски «Hummel, Beethoven, Noining – Music for mandolin and pianoforte» исполнители – Richard Walz (mandolin) и Viviana Sofronitzki (pianoforte), «Harmonia Mundi», Germany, Berlin (1998) и «Der Arpeggione», «Cavalli Records», исполнители – Gerhart Darmstadt (arpeggione) и Biorn Collel (7-saitige romantische gitarre) (2005).

Арпеджионе, изобретение (идея изобретения) которого традиционно приписывается Ф. Шуберту, – смычковая гитара, получившая в искусстве венского бидермайера название «гитара любви» (guitar d'amore). Этот инструмент был создан венским мастером Иоганном Георгом Штауфером в 1823 г. (аналогичный инструмент позже был создан в Пеште Петером Тойфельсдорфером). Что касается второго участника дуэта, то гитара, на которой исполняется вторая партия, представляла собой т. н. романтическую семиструнную гитару, для которой писали музыку и на которой играли все гитарные «классики» XIX в., вплоть до Ф. Тарреги, который первым обратился к модели шестиструнного инструмента, созданного Антонио де Торресом во второй половине XIX века.

В статье Э. Пухоля «Гитара» из «Музыкальной энциклопедии и словаря консерватории» [12] приводится две даты презентации этого инструмента: его премьеры состоялась в Севилье еще в 1850 г., а окончательно усовершенствованный вариант был представлен А. де Торресом в Альмерии в 1880 г. [12, с. 521]. Семиструнная «ро-

мантическая гитара» представляла собой практически тот же самый инструмент, что и у А. де Торреса, с тем же строем шести струн, нежным и достаточно тихим звуком. К шести одинарным струнам добавлялся нижний бас, что сближало звучание этого инструмента с многооктавным клавиром.

Истоки «романтической гитары» видятся в ренессансной виуэле. Музыка для виуэлы в настоящее время широко исполняется на шестиструнной гитаре. Достоверные сведения о том, писал ли Бетховен для других струнно-щипковых инструментов, кроме мандолины, в настоящее время отсутствуют. Да и сами мандолинные произведения создателя Девятой симфонии оцениваются с позиций их предназначения для бытового музицирования, как «пьесы в альбом». Как отмечает Н. Башмакова, мандолинные опусы Бетховена были обусловлены «... воплощением характерных черт преемственности традиций инструментальной музыки Й. Гайдна и В. А. Моцарта», о чем свидетельствует «... отсутствие экспериментальных поисков, присущих художественному методу композитора в целом» [3, с. 8].

Пьесы для мандолины и pianoforte (т. н. исторического фортепиано) выполнены Бетховеном в той же манере, что и скрипичные сонаты, которую Я. Сорокер определяет как «сонатную дуэтность» (цит. по : [3, с. 8]). Специфика мандолинного искусства отражается преимущественно в области жанрового тематизма, близкого бытовым песенным истокам, разрабатываемым композитором в типичной сонатной диспозиции, на основе камерного дуэтного принципа, при котором партии инструментов отличаются «... равномерным распределением материала между совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Что касается гитарной музыки, то, несмотря на то, что Л. ван Бетховен ею живо интересовался, в основном, из-за знакомства с М. Джулиани и А. Диабелли, и даже предполагал написать специальные гитарные опусы, реальных свидетельств об их создании на сегодняшний день нет. Однако даже предполагаемое обращение Бетховена к гитаре (версия Adagio для арпеджионе и гитары вместо мандолины и pianoforte) в опусе 43а было хотя и единичным, но вполне закономерным для периода создания этого произведения.

Вполне возможно, что Л. ван Бетховен не только допускал версии исполнительских составов в своей «сонатной дуэтности», но и созда-

вал произведения для других струнно-щипковых инструментов, среди которых была и гитара. Об этом речь идет в статье И. Ямпольского о М. Джулиани в «Музыкальной энциклопедии», где автор отмечает, что искусство этого великого гитариста, певца и композитора «...высоко ценил Людвиг ван Бетховен, написавший для него ряд гитарных произведений» [11, с. 228].

Даже если эти пьесы и не были созданы, то очевиден тот факт, что Бетховен не мог пройти мимо гитары в своем слуховом сознании, отдавая дань этому инструменту, возрождаемому в XIX веке на основе старинных музыкальных практик. Не случайно именно Бетховену приписывается фигурирующее во всех исследованиях в области гитаристики выражение по поводу гитары, которую он якобы первым назвал «оркестром в миниатюре». Затем это выражение в других вариантах – «маленький оркестр», «миниатюрный оркестр», «оркестр в кармане» – повторялись многими музыкантами, в частности, Г. Берлиозом, К. Дебюсси, а в XX веке – А. Сеговией, Л. Брауэром и другими.

В статье В. Тавровского – основателя журнала «История гитары в лицах» – с примечательным названием «Своего не отдадим, но и чужого не надо. К истории одной “крылатой фразы”» [10] на основе изучения имеющихся архивных, эпистолярных и иных материалов рассмотрен вопрос об отношении Л. ван Бетховена к гитаре и гитаристам его времени. По поводу крылатой бетховенской фразы о гитаре автор ссылается на американского исследователя М. Офи, который «... потратил, по его словам, несколько лет на изучение литературного наследия Бетховена и Берлиоза и литературы о них, но так и не нашел ни единого фактического подтверждения авторства хотя бы одного из них. Исследователь пришел к выводу, что это всего лишь современный (популярный, обывательский) миф, или, иначе говоря, история, выдаваемая за реальную, “городской фольклор”, – “urban legend” – дословно: “городская легенда”» [10, с. 41].

Достоверным фактом, однако, является знакомство Л. ван Бетховена с М. Джулиани, игру которого он наверняка слышал. Знакомство с М. Джулиани – гитарным классиком XIX века и виолончелистом, по свидетельствам биографов Л. ван Бетховена, произошло в Вене на премьере Седьмой симфонии, которой дирижировал сам автор 8 де-

кабря 1813 года в Большом зале Венского университета. М. Джулиани играл тогда в оркестре на виолончели, но, видимо, не преминул показать Л. ван Бетховену и свои гитарные достижения. Сведения об этом контакте Л. ван Бетховена и М. Джулиани содержатся в исторических очерках А. Русанова «Гитара и гитаристы» (1905), где отмечается, что «... игра М. Джулиани привела в такой восторг великого творца IX симфонии, что он намеревался непременно воспользоваться гитарой для своих сочинений [9, с. 257].

Л. ван Бетховен так и не осуществил своего намерения (или его гитарные опусы до сих пор не найдены), поскольку сфера его интересов тогда (второе десятилетие XIX в.) была связана с симфонической музыкой, квартетами, сольной и концертной фортепианной музыкой. Освоение письма для гитары требовало, к тому же, изучения исполнительско-композиторских достижений как самого М. Джулиани, так и других классиков гитарной музыки того времени – Ф. Карулли, Ф. Сора и т. д., а вслушиванию в «голос» инструмента композитору мешала развивающаяся глухота.

Тем не менее, гитарный компонент косвенно присутствует в бетховенской камерной музыке, причем как в вокальной, так и в инструментальной. Речь идет об аккомпанементах бетховенских песен и инструментальных дуэтных ансамблей, где широко представлена гитарная по генезису фактура, почти не требующая адаптации в гитарном исполнении. Песни Л. ван Бетховена существуют в вариантах для скрипки в сопровождении гармонического инструмента, которым легко может быть и гитара (подобные дуэты широко практиковал Н. Паганини в паре с учеником М. Джулиани – Л. Леньяни).

Л. ван Бетховен как великий композитор универсального типа в своем творчестве уделил должное внимание и струнно-щипковым инструментам. И хотя его произведения для них единичны, в них представлено высокое художественное качество, ставшее впоследствии ориентиром для композиторов, специализирующихся в области гитарной музыки. Кроме того, в бетховенском стиле в области фактуры, особенно в камерной музыке (песни, инструментальные дуэты), ощутимо влияние струнно-щипкового инструментализма, тесно связанного с тенденциями его времени, – как бытовыми «третьепластовыми», так и академическими.

«Гитарность» в бетховенской фактуре связана, как представляется, с именем и творчеством А. Диабелли (1781–1858) – австрийского нотоиздателя и композитора, ученика М. Гайдна по композиции, преподававшего в Вене игру на фортепиано и гитаре. Как отмечается в энциклопедической статье О. Леонтьевой, «... как издатель Диабелли был связан с Л. Бетховеном. По его настойчивой просьбе Бетховен написал 33 вариации на вальс Диабелли op. 120 C-dur (1823) для издававшегося собрания музыкальных произведений Диабелли под названием “Vaterlandischer Kunstlerverein”» [8, с. 231]. А. Диабелли разослал тогда свой вальс практически всем известным композиторам – Ф. Шуберту К. Черни, И. Н. Гуммелю, даже совсем юному Ф. Листу. В 1824 году издание вышло в свет в виде двухтомника, причем первый том был посвящен другим авторам, а второй – Бетховену.

Л. ван Бетховен сначала, как свидетельствуют его современники, не соглашался написать вариации на тему Диабелли, считая его музыку слишком примитивной. Однако впоследствии он выполнил заказ издателя, с которым он был связан финансово, а также, судя по результату, будучи увлеченным возникшей перед ним задачей – преобразовать «примитивную» тему в блестящий концертно-фортепианный опус, ориентированный как на музыкантов-любителей, так и на профессионалов.

Если внимательно рассмотреть оригинал темы А. Диабелли, а также целый ряд бетховенских вариаций на него, то можно обнаружить в фортепианной фактуре типичные черты гитарности. Как представляется, сама тема более «гитарна», чем «фортепианна». Об этом свидетельствует мало характерная для фортепианной вальсовости аккордика, ритмическое фигурирование, компактное расположение вертикалей, что в целом характерно для гитарной фактуры.

Развивая тему в вариациях, Л. ван Бетховен как пианист-виртуоз своего времени и блестящий импровизатор вносит, естественно, фортепианную составляющую в фактуру оригинала. Однако в тех вариациях где присутствует опора на бытовые жанры (песня, танец, марш), гитарное начало проявляется достаточно отчетливо. Это – фактура типа «бас-аккорд», короткое мартеллато на ее основе, переключки эхообразного типа кратких фигурационных мотивов, сочетание мелодической кантилены с «переборами» струн, напоминающими гитарные.

В цикле из 33 вариаций Л. ван Бетховена есть такие, которые даже без особой адаптации можно исполнить на современной классической гитаре, если убрать, например, регистровые переключки многооктавного типа и колористические наслоения в виде октавных дублировок. Фактура темы и ряда близких к ней вариаций (1-ой, 2-ой, 5-ой и др.) напоминает инструктивные и художественные пьесы для гитары как самого А. Диабелли, так и М. Джулиани, Ф. Сора, И. К. Мертца, Г. А. Маршнера, которые сочинялись и исполнялись в то время.

Как представляется, единственной специфической чертой фортепианности в вариациях Бетховена является динамика, которая существенно видоизменяется как в самой теме А. Диабелли (крещендо при восходящем секвенцировании в конце первого периода), так и эхообразно (субито) и террасообразно (постепенно) меняется в бетховенских вариациях. На гитаре подобные динамические сдвиги невыполнимы, а основная динамика движения формы при варьировании темы сосредоточена в фактурных процессах (см. об этом в нашей статье [5]).

Близость к «гитарности» проявляется в «Вариациях» op. 120 не только в фактурно-фоническом плане. Как отмечают исследователи творчества Бетховена, в частности, А. Альшванг [2] и Л. Кириллина [7], данное сочинение в творчестве позднего Л. ван Бетховена играло роль своеобразного компендиума всех жанрово-стилистических элементов, характерных для практики общественного музицирования конца XVIII – первой трети XIX вв. А. Альшванг отмечает исключительное жанровое и стилистическое многообразие вариаций, среди которых «... и торжественный марш (I), и легкое скерцо (II, IX), и этюд (XVI, XVII, XXIII), и бурлеска (XIII), и мажорный похоронный марш (XIV), и “пьеса настроения” (XX), и фугетта (XXIV), и сарабанда (XXIX), выразительное Largo (XXXI), после которого следует быстрая fuga (XXXII, как бы финал), и менуэт (XXXIII), кода финала: fuga и менуэт (подобно fugе и контрдансу финала вариаций op. 35), и наконец, даже первая ария Лепорелло из “Дон-Жуана” Моцарта (XXII)» [2, с. 349]. Даже тональность темы и вариаций – C-dur – указывает на гитарное происхождение материала, данного А. Диабелли и гениально разработанного Л. ван Бетховеном.

Аналогичную характеристику op. 120 дает и Л. Кириллина, отмечая, что «... фактически эти Вариации сделались скрытым рефре-



ном всего творчества Бетховена 1819–1823 гг.; <... в них> переплелось и сфокусировалось абсолютно все, что присутствовало в эти годы в жизни и творчестве Бетховена: возвышенное и житейское, философское и бурлескное, серьезное и пародийное; все стили, все манеры, все жанры, все приемы развития, свойственные музыке XVIII – первой трети XIX веков, от Фукса, Баха, Генделя до самого Бетховена и музыкантов эпохи бидермейера – того же Диабелли и Хаслингера» [7, с. 302].

В системе жанровой стилистики «Вариации» op. 120 не последнее место занимают и типично гитарные жанры, широко культивировавшиеся в то время в творчестве классиков гитарного искусства – М. Джулиани, Д. Агуадо, Ф. де Фосса, Ф. Сора, Н. Коста и др. Такие жанры, как пьеса-марш, скерцо, сарабанда, менуэт, сам вальс, даже полифонические формы типа фугетты в сочетании с бидермайеровской «третьепластовостью» (песня под гитару), послужили для Л. ван Бетховена комплексной основой для создания уникального цикла фортепианных вариаций, где средствами жанрово-фактурного варьирования воссоздана пестрая атмосфера музыкальной жизни того времени, суть которого знаменуется переходом от классицистской к романтической эстетике и поэтике в искусстве музыки.

**Выводы.** Предпринятый в данной статье анализ вопросов связи творчества Л. ван Бетховена со струнно-щипковым инструментарием показывает, что эта связь имела две основные формы проявления: 1) создание композитором произведений непосредственно для струнно-щипковых инструментов, о которых доподлинно известно как о мандолинных; 2) претворение в инструментальной музыке Л. ван Бетховена типичных качеств струнно-щипкового инструментализма, связанных с бытовавшими тогда жанрами гитарной музыки, а также творчество классиков «гитарного цеха», в первую очередь М. Джулиани с которым Л. ван Бетховен был лично знаком и высоко ценил его творчество. Своеобразным итогом претворения Л. ван Бетховеном комплекса интонаций с «гитарностью» является эпохальный цикл фортепианных вариаций на тему вальса А. Диабелли, где в самой теме потенциально заложено больше «гитарного», чем «фортепианного». Создавая цикл, Л. ван Бетховен ориентировался не только на жанрово-стилистическую «пестроту» окружавшей его тогда музыки

как академического, так и третьего пластов, но и на специфические черты фортепианного письма, которые в ряде случаев в истоках имеют гитарное происхождение.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка / Теодор В. Адорно // *Избранное : Социология музыки / Теодор В. Адорно ; [пер. и ст. А. В. Михайлова]*. — М. ; СПб., 1998. — С. 79–94.
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — Изд. 5-е. — М. : Музыка, 1977. — 447 с. : ил.
3. Башмакова Н. В. Мандаліна в історико-художньому процесі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / Башмакова Наталія Вікторівна. — Харків, 2010. — 16 с.
4. Вестбрук Дж. Век создавший гитару / Дж. Вестбрук ; [пер. с англ. Е. Яковлева]. — М. : Классика-XXI, 2012. — 248 с.
5. Жерздев А. В. Специфика и типологические характеристики фактуры в музыке для шестиструнной (классической) гитары соло / А. В. Жерздев // *Вісн. Міжнар. Слов'ян. ун-ту. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* — Харків, 2010. — Т. XIII, № 2. — С. 38–47.
6. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. В. Кириллина. — М. : Композитор, 2007. — 376 с.
7. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2-х т. / Л. В. Кириллина. — Т. 2. — М. : Московская консерватория, 2009. — 595 с.
8. Леонтьева О. Т. Диабелли А. / О. Т. Леонтьева // *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* — М., 1974. — Т. 2. — С. 231.
9. Русанов В. А. Гитара и гитаристы / В. А. Русанов // *Гитаристъ.* — 1905. — № 12. — С. 250–257.
10. Тавровский В. Своего не отдадим, но и чужого не надо. К истории одной «крылатой фразы» / В. Тавровский // *История гитары в лицах.* — 2013. — № 3 (09). — С. 40–52.
11. Ямпольский И. М. Джулиани М. / И. М. Ямпольский // *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* — М., 1974. — Т. 2. — С. 228.
12. Pujol E. La Guitare / E. Pujol // *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* — Librairie Delagrave, Paris, 1926. — Deuxieme partie. — P. 1997–2035.

**Жерздев А. В. Произведения Л. ван Бетховена для струнно-щипковых инструментов: оригиналы или версии?** Статья посвящена рассмотрению комплекса вопросов, связанных с отношением Л. ван Бетховена к струнно-щипковым инструментам. На основе имеющихся данных выявлены как прямые (в виде произведений для струнно-щипковых инструментов), так и косвенные (претворение особенностей струнно-щипкового звучания в жанровости и фактуре) признаки обращения Л. ван Бетховена к «образам» струнно-щипковых инструментов (мандолина, гитара). Охарактеризованы мандолинные сочинения композитора, сопоставлены их инструментальные версии и исполнительские интерпретации. Отдельно рассмотрен эпохальный цикл «33 Вариации на тему вальса А. Диабелли», где через фортепианную фактуру «просвечивают» в ряде вариаций характерные черты «гитарности», связанной как с «третьепластовыми» истоками, так и с академическим творчеством периода конца XVIII – первой трети XIX вв. как рубежа двух исторических стилей – классицизма и романтизма.

**Ключевые слова:** струнно-щипковый инструментализм, Л. ван Бетховен и струнно-щипковые инструменты, мандолина, гитара, «гитарность» в бетховенской фортепианной фактуре.

**Журздев О. В. Твори Л. ван Бетховена для струнно-щипкових інструментів: оригінали чи версії?** Статтю присвячено розгляду комплексу питань, пов'язаних з відношенням Л. ван Бетховена до струнно-щипкових інструментів. На підставі наявних даних виявлені як прямі (у вигляді творів для струнно-щипкових інструментів), так і опосередковані (відтворення особливостей струнно-щипкового звучання в жанровості і фактурі) ознаки звернення Л. ван Бетховена до «образів» струнно-щипкових інструментів (мандолина, гітара). Охарактеризовані мандолинні твори композитора, зіставлені їхні інструментальні версії та виконавські інтерпретації. Окремо розглянуто епохальний цикл «33 Варіації на тему вальса А. Диабеллі», де через фортепіанну фактуру «просвічують» в ряді варіацій характерні риси «гітарності», пов'язаної як з «третьопластовими» витокami, так і з академічною творчістю періоду кінця XVIII – першої третини XIX ст. як рубежу двох історичних стилів – класицизму і романтизму.

**Ключові слова:** струнно-щипковий інструменталізм, Л. ван Бетховен і струнно-щипкові інструменти, мандоліна, гітара, «гітарність» у бетховенській фортепіанній фактурі.

**Zherzdyev O. V. Works of Ludwig van Beethoven for plucked-stringed instruments: originals or versions?** Article is devoted to the complex of issues related with the attitude to Beethoven plucked-stringed instruments. On the basis of available data revealed both direct (in the form of products for plucked-stringed instruments) and indirect (implementation features plucked-stringed sound in the genre and texture) features appeal to Beethoven's "image" plucked-stringed instruments (mandolin, guitar). Characterized mandolin works of the composer, comparing them and performing instrumental versions of interpretation. Separately considered a landmark series "33 Variations on a Waltz by Diabelli A." where though piano texture "shine" in a number of variations of the characteristic features of the "guitar" associated with both the "third" layer origins, and with the academic work of the period of the end of the first third XVIII–XIX centuries as the turn of the historical styles – classicism and romanticism.

**Key words:** plucked-stringed instrumentalism, L. van Beethoven and plucked-stringed instruments, mandolin, guitar, "guitar" in Beethoven's piano texture.

УДК 78.071.1 : 786

*Наталья Рябуха*

## **ЗВУКООБРАЗ КАК КОНЦЕПТ В ПОЗДНЕМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА**

*«...Бетховен... этот огромный  
миф звуков в образе человека»  
«Сонатная форма служила вуалью,  
сквозь которую он глядел в царство звуков»  
Р. Вагнер [7, с. 56–57]*

Изучение фортепианного наследия Л. Бетховена уже давно получило широкий научный резонанс как теоретическая проблема в различных аспектах, касающихся анализа и интерпретации классической музыки, истории и теории исполнительства [10; 14; 15; 16; 19; 26]. Разнообразные подходы к вопросам интерпретации фортепианных произведений композитора способствуют решению проблемы адекватности понимания авторского текста, выявлению скрытых художе-