

«СВОЄ — ЧУЖЕ» В ОБРОБКАХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ Л. ВАН БЕТХОВЕНА: МЕТОДИ, ПРИЙОМИ ТА ПРИНЦИПИ

78.071.1:398.8(430)“17/18”
ID ORCID 0000-0002-2471-8186

Давітадзе А. Г. «Своє — чуже» в обробках народних пісень Л. ван Бетховена: методи, прийоми та принципи. У статті розглянуто творчість віденського класика Людвіга ван Бетховена в жанрі обробки народної пісні. Проаналізовано пісенний період його творчого доробку, який концентрується у період з 1810 по 1820-ті роки. Виявлено зміст і контекст прояву інтересу композитора до народної пісні та її обробки. Проаналізовано автобіографічні джерела композитора (листи) та коментарі вчених. На основі аналізу обраних збірок визначено прийоми та принципи бетховенських обробок, за допомогою яких композитор перевтілював фольклорний музичний матеріал. Виокремлені деякі ознаки композиторського методу, який розкриває не тільки процес опрацювання та відношення композитора до «чужого» матеріалу, а й самий процес творчого мислення автора. Проаналізована опозиція «свого» та «чужого», виявлена взаємодія в поєднанні авторського та фольклорного матеріалів. Намічена перспектива обраної тематики.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість Л. ван Бетховена, пісенний період, жанр обробки, народна пісня, прийоми та принципи обробки, опозиція «своє — чуже».

Давітадзе А. Г. «Своє — чужое» в обработках народных песен Л. Ван Бетховена: методы, приемы и принципы. В статье рассмотрено творчество венского классика Людвиг ван Бетховена в жанре обработки народной песни. Проанализирован песенный период его творчества, который концентрируется именно в период с 1810 по 1820-е годы. Выявлены содержание и контекст проявления интереса композитора к народной песне и ее обработке. Проанализированы автобиографические источники композитора (письма) и комментарии ученых. На основе анализа избранных сборников определены приемы и принципы бетховенских обработок, с помощью которых композитор перевоплощал фольклорный музыкальный материал. Выявлены признаки композиторского метода, который раскрывает не только процесс обработки и отношение композитора к «чужому» материалу, но и сам процесс творческого мышления автора. Проанализирована опозиция «свое — чужое», обнаруженная во взаимодействии сочетания авторского и фольклорного материалов. Намечена перспектива работы в данном направлении.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество Бетховена, песенный период, жанр обработки, народная песня, приемы и принципы обработки, опозиция «свое — чужое».

Davitadze A. “Own to someone else’s” in the adaptation of folk songs by L. van Beethoven: methods, techniques and principles.

Background. In the last decade, there increased the interest in a sphere of the creative heritage of L. van Beethoven such as his chamber and vocal work and a separate section – adaptation of folk songs, which were created by the composer in 1810 – 1820 years. The turn of the centuries is always a controversial and difficult period in the cultural and living space. It was these qualities that could be observed at the turn of the XVIII and XIX centuries, where the domination of the classical era and style had already lost its relevance, and the new direction – romanticism – had not yet been formed, it was of a mosaic character. On the other hand, we emphasize that the classic itself is a timeless phenomenon, and therefore in the musical art of the XIX century the aesthetic classical principles were reborn in a new artistic system, yielding to the first manifestations of a romantic worldview. The most lavish times of life and work of L. van Beethoven coincided with the years 1810 – 1820, when the composer experienced the sadness of unanswered love, political changes, lack of funds, but, perhaps, the only thing left with the composer was his inspiration. In the years of the general crisis, the Astro-German master a little bit changed the direction of his musical preferences and, for some time he departed from the big forms, giving preference to chamber

works and folk music culture. The adaptations of folklore songs interpreted by the composer as vocal-instrumental miniatures, it was as a creative workshop for experiments on the combination of purely musical means of author’s style with the “someone else’s” quotation, in this case – a folk song.

Objectives. Hence the **relevance** of the chosen aspect in the article follows – to identify and justify the interaction of the “own and someone else’s” in the work of Beethoven on the example of his adaptation of songs of different peoples. The following question will be considered in the article: how exactly there passes the process of interaction of the classical composer’s thinking with the folklore samples handled by the master (for vocal-instrumental and instrumental compositions – ten song collections without the opus number WoO, two collections for instrumental compositions or. 105 and or. 107, one song collection or. 108).

Methods. In order to fully reveal the questions posed in the article, the autobiographical sources of the composer were analyzed (correspondence with the Edinburgh publisher, popularist of the Scottish song, George Thomson), the two-volume monograph by L. V. Kirillina, the article by D. O. Polovtsev and some other sources were analyzed. On the basis of collections analysis, the methods and the principles of Beethoven’s adaptations were defined, with help of which the composer re-imaged the folk musical material. Some features of the composer’s method are emphasized, that reveal not only the process of studying and the relation of the composer to the “someone else’s” material, but also the process of creative thinking of the author, there is analyzed the opposition of the “own” and the “someone else’s”. Thus, the historical-biographical, historiographical and genre-stylistic methods of research are involved.

Results. The German master approaches the folk melody adaptation process as follows: the composer adds *an instrumental accompaniment in the form of a piano trio* (piano, violin, cello) to a single-tone melody. As a matter of interest, Beethoven does not give a specific advantage to one of the accompanying instruments, but rather, distributes the musical material between them very harmoniously. Due to this and due to musical properties, the piano trio is distinguished by its homogeneity of sounding.

As a composer of orchestral forms, Beethoven, with help of adding instrumental accompaniment, creates *a timbre of the vocal voice (voices) by the trio-accompaniment*. For this effect, the German master separates from the song melodies the most characteristic melodic and rhythmic terms of the turn and distributes this material between different instruments of trio-accompaniment. Such mini motives can duplicate the main vocal voice of the song alternately in each of the instrumental parties, and sometimes simultaneously sounding in several parts, including the vocal one. In turn, this indicates *the texture of musical contexture*.

As a result, the composer *changes and extends the original structure of the folk song*. Leaning toward a large works, Beethoven does not leave the natural miniature of the song, adding to it the instrumental introduction and conclusion (each song has its own interlude and postlude), but ultimately it does not affect the genre category of works that remain a musical miniature and belong to the chamber heritage of the artist.

The latter, that can be attributed to methods of Beethoven’s adaptation, is *the addition of classical functional harmony*, which Beethoven combines with the modality of folk tunes, in which the logic of tone tensions is often interrupted, that on the opposite side is the characteristic of harmonic major and minor classical system.

Conclusions. As a result, it can be affirmed that the composer gradually turned the “someone else’s” into the “own” in the process of treating folk sources. According to the scientific concept of G. Golovinsky, as a final result of the process of musical adaptation of folk melodies, the new art model emerges, which combines

the means of professional art (the “own”) with folk song culture (the “someone else’s”). The process of adaptation can be of the following nature: first – *reproduction*, and second – *appropriation* (engagement). The first is the desire to recreate the image and the original folklore genre, while maintaining its distinction from professional art. In its turn, the appropriation is to subordinate the folk motive and its folk elements to individual artistic techniques and methods, that ultimately gives a new meaningful image (artistic model). In his adaptations of folk songs, the composer offers the author’s compositional-structural, compositional-semantic, genre-stylistic interpretation. We conclude that the national consciousness of the artist remains classical, but this does not mean that it is not open to the intonational world of other nationalities.

Keywords: the chamber and vocal work of L. van Beethoven, the song period, the genre of adaptation, the folk song, the techniques and principles of adaptation, the opposition of the “own to someone else’s”.

Постановка проблеми. По-перше, обробки народних пісень у творчості Л. ван Бетховена, що ним створено понад 170 зразків цього жанру, ще не знайшли системного наукового обґрунтування щодо їх значення в історії музичного мистецтва. По-друге, невисвітленими залишаються питання стосовно пісенного періоду творчості віденського класика та впливу пісенного тематизму на музичну мову його творів. Зокрема композитор, який працював фактично в усіх музичних жанрах та формах, проявляв системний інтерес до фольклорних джерел різних європейських національностей. Самі обробки написані протягом 1810–1820-х років, трактовані автором як вокально-інструментальні мініатюри, для голосу чи голосів (дуети, терцети) у супроводі з інструментальним тріо, що виконує роль міні-оркестру з повноцінною участю в розробці пісенно-тематичного матеріалу. Отже, по-третє, на окрему увагу заслуговує аналіз комплексу музично-виразових засобів бетховенських обробок, що унаочнює, як само класичне мислення композитора («своє») впливає на фольклорні джерела («чуже») та навпаки. Що залишається у кінцевому результаті — «привласнення» чи «відтворення» народної пісні як два основні типи обробки фольклору (за Г. Головинського).

Зв’язок із науковими чи практичними завданнями. Результати дослідження полягають у можливості використання теоретичних положень і аналітичних резюме дослідження в навчальних курсах історії зарубіжної музики, аналізу музичних творів, гармонії, музичного фольклору, а також у виконавській практиці при вирішенні проблем художньої інтерпретації.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена відсутністю ґрунтовної наукової розробки, присвяченої цій галузі творчості віденського класика. Найсмутніші часи творчого шляху Л. ван Бетховена припали на 1810–1820 роки, коли композитор переживав смуток нерозділеного кохання, політичні зміни, брак коштів, — це його нахнення. У роки загальної кризи композитор дещо змінив спрямування своїх музичних вподобань та на деякий час відійшов від крупних форм, віддавши перевагу камерним творам та фольклорній музичній культурі. У свою чергу, це співпало зі збільшенням у культурному просторі

композиторського та слухачького інтересу саме до малих форм і фольклорних джерел — пісенних і танцювальних. У своїй дисертації А. Асатурян зазначає, що «засновник інтонаційної теорії вказує на камерну музику як на “вищу сферу зосередження музичного, де композитор досягає максимуму впливу (не зовнішнього) при суворій обмеженості засобів”» [1, с. 14–15].

У статті будуть розглянуті лише деякі аспекти цього наукового дослідження, оскільки проблема «композитор і фольклор» (на прикладі творчості Л. ван Бетховена) перебуває у стадії розробки та пізнання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вивченню творчості композитора присвячена величезна кількість наукових праць. У ході написання статті були використані наступні літературні джерела: двотомна монографія Л. В. Кирилліної «Бетховен. Життя і творчість» [4; 5], листи Л. ван Бетховена у чотирьох томах [2], дослідження Г. Л. Головинського [3], стаття Д. О. Половцева [6].

Метою статті є виявлення процесу впливу класичного мислення композитора на опрацьований фольклорний матеріал, що свідчить про тип взаємодії «свого — чужого» на прикладі обробок пісень різних народів Л. ван Бетховена. У зв’язку з метою статті буде виявлено деякі прийоми та принципи бетховенської обробки фольклорних джерел.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для чого композитор працював з «чужим» текстом? Чому взагалі не полишив у роки трансформації стилю композицію? Наукових думок багато, але вони ще чекають на свій розвиток.

Почнемо з того, що єдинбургський музичний видавець Джордж Томсон (1757–1851) запропонував композитору співпрацю, яка полягала в тому, що фольклорист надсилає Бетховену народні пісні кельтських регіонів — Шотландії, Ірландії та Уельсу (102 зразки в цілому), а композитор, у свою чергу, обробляє цей матеріал, обрамляючи його в різні форми та жанри, різні інструментальні склади. У листі від 5 жовтня 1803 року № 83 Бетховен наступним чином відповідає Томсону: «Маючи особливу любов до шотландських пісень, я візьмуся за створення сонат для Вас із особливою радістю» [2, с. 212]. Завдяки тому, що композитор обробляв фольклорні джерела небайдужою рукою, він іноді створював два варіанти однієї пісні¹. Але якщо розглядати цей процес із практичної точки зору, то композитора не в останню чергу цікавила оплата його такої праці. Про це більш детально можна дізнатися з листа композитора від 23 листопада 1809 року № 231, де йдеться про затвердження гонорару [2, с. 391].

1806
(), 1815
« » 1–3.
« »,
19,
1817–1818 « » 107,
7.

На даний час існуючий у сучасному музико-знавстві зміст творів пісенного періоду є наступним: *WoO 152* — 25 ірландських народних пісень для голосу з фортепіанним тріо, *WoO 153* — 20 ірландських народних пісень для голосу з фортепіанним тріо, *WoO 154* — 12 ірландських народних пісень, *WoO 155* — 26 валлійських народних пісень, *WoO 156* — 12 шотландських народних пісень у супроводі фортепіано, *WoO 157* — 12 народних пісень різних народів у супроводі фортепіано, скрипки та віолончелі, *WoO 158* — 24 «Пісні різних народів» для голосу з фортепіанним тріо, *WoO 158b* — сім британських пісень для голосу з фортепіанним тріо, *WoO 158c* — шість народних пісень для голосу з фортепіанним тріо, *WoO 158d* — одна французька пісня для голосу з фортепіанним тріо (*WoO* — *Werke ohne opus* — це твори, які не мають свого опусного номера).

Водночас композитор не зупинився тільки на пісенній складовій обробки, він створив ще дві варіаційні збірки: . 105 «Шість варійованих тем» для фортепіано і флейти або скрипки (1816–1818), до якого увійшли п'ять британських і одна австрійська пісні, . 107 «Десять варійованих тем» для фортепіано і флейти або скрипки (1817–1818), до якого увійшли шість британських, дві тірольські та дві українські пісні, . 108, до якого увійшли 25 шотландських пісень для голосу з фортепіанним тріо.

Серед різноманітних жанрів, які видавець Дж. Томсон запитував у композитора, врешті більшу частину Бетховен обробив як вокальні зразки, додавши інструментальний супровід. Л. В. Кирилліна пише у другому томі монографії: «Подібні варіації для домашнього музикування увійшли тоді в моду; їх створювали й інші композитори. Однак для Бетховена цей жанр був украй нетиповим: по-перше, він ніколи раніше не писав такої кількості варіацій на народні теми, по-друге, ніколи, за винятком особливих випадків, не намагався пристосуватися до невивагливих потреб музикуючих аматорів (і навіть тут це вийшло не цілком успішно). По-третє, ніколи не припускав виконання сольної партії *ad libitum*...» [5, с. 180]. Додамо, що у творах цього періоду вбачаються ознаки творчої лабораторії: «Найпростіше було б визначити “Варійовані теми” ор. 105 і ор. 107 як вимушену поступку обставинам. Однак, розкривши ноти цих нехитрих “пісеньок”, можна виявити там багато цікавого і навіть незвичайного — на кшталт мінорної варіації в однотерцовій тональності (“Тірольська пісня” ор. 107 № 1), “пророцтва” інтонацій майбутньої Арієти з Сонати ор. 111, у повільній варіації з ор. 107 № 3 (“Українська пісня”), ескізи фактурних малюнків і тембрових знахідок, які відгукнулися пізніше в пізніх сонатах і Тридцяти трьох варіаціях ор. 120. Тож і тут Бетховен, начебто дотримуючись вянть часу, залишався самим собою: його цікавив не фольклор сам по собі, а скоріше дослідження нових можливостей варіаційної техніки» [5, с. 180].

Продовжуючи думку дослідниці, підкреслимо, що композитора завжди цікавив такий жанр, як варіації та варіаційна техніка. А отже, працюю-

чи у жанрі обробки та варіації з «чужим» матеріалом, композитор намагався віднайти нові шляхи опанування варіаційної техніки письма. Прикладом може слугувати цикл ор. 107 та варіація № 3. Після останньої п'ятої варіації композитор пише варіацію *Adagio* (цифра 107), після йде фугато (цифра 146) і заключна варіація (цифра 181). Майстер працює з матеріалом до самого кінця, тобто Бетховен знаходить та розробляє все, що є в «чужому» зразку фольклорної пісні, а отже, це можна окреслити як «ситуація порубіжжя»². Цікаво, що дослідники відмічають у варіаційних циклах, які належать до різних років та періодів творчості композитора, схожі риси³.

У деякій мірі відповідь на запитання «Для чого це було потрібно композитору?» набуває своїх більш чітких ознак.

Одним зі ще не з'ясованих питань залишається проблема поєднання «свого», класичного мислення композитора, з «чужим» мисленням та особливостями фольклорної культури. У цьому випадку слід звернутися в цілому до всіх створених композитором обробок (бл. 170 зразків), його листів (чотири томи), коментарів дослідників та до головного — вживаних Л. ван Бетховеном прийомів та принципів, які, у свою чергу, відкривають шляхи осмислення композиторського методу в жанрі обробки фольклорних джерел. Цікавим є питання: як сприймав цей матеріал композитор? Чи чув він «багатоголосся світу»? Як само? Та як відбувався діалог культур у свідомості митця?

Вочевидь, що в цьому жанрі творчості Л. ван Бетховена, відбиваються, в першу чергу, риси класичного стилю. Сам композитор підкреслює: «Я намагатимусь за можливості виконати Ваше бажання, щоб композиції були легкими і приємними, але тільки тою мірою, що не суперечить піднесеності й оригінальності стилю, яка вигідно характеризує, за Вашим визначенням, мої твори і від якої я ніколи не відступлюся» (лист від першого листопада 1806 року) [2, с. 279]. Коментуючи наведену цитату, зазначимо, що головними словами у вислові композитора є стиль та міра, яка саме є оправою, ніби регулятором вибору того чи іншого шляху в процесі написання твору. Зрозумілим є і те, що саме ця міра слугувала путівником для Бетховена, тому він, попри те, що вже в ті часи період віденської класики закінчився як історично, так і для самого композитора, не просто дотримувався класичних принципів композиції, а й ніколи від них не відступав.

Композитор підходить до процесу обробки народної мелодії наступним чином: до одноступенної мелодії він додає

² «...» XX «...» : «...» [6, . 1].
³ 120 («...») 35 («...») 107 3, («...»)

(фортепіано, скрипка, віолончель). Цікаво, що Бетховен не віддає питому перевагу одному з супроводжуючих інструментів, а навпаки, розподіляє між ними музичний матеріал дуже збалансовано. Саме завдяки цьому, за музичними властивостями, фортепіанне тріо вирізняється своєю однорідністю звучання.

Як композитор оркестрових форм, Бетховен, додаючи інструментальний супровід, таким чином створює

() - . Задля цього німецький майстер виокремлює з пісенної мелодії найбільш характерні в мелодичному і ритмічному відношенні обороти і розподіляє цей матеріал між різними інструментами тріо-супроводу. Такі мінімотиви можуть дублювати основний вокальний голос пісні по черзі в кожній з інструментальних партій, а іноді одночасно звучати в декількох партіях включно з вокальною. У свою чергу це свідчить про

Унаслідок цього композитор

Тяжючи до крупного письма, Бетховен не залишає природну мініатюрність пісні, додаючи до неї інструментальні вступ та заключення (кожна пісня має свою інтерлюдію та постлюдію), але в кінцевому результаті це не впливає на жанрову категорію творів, які лишаються музичною мініатюрою та належать до камерної спадщини митця.

Також до прийомів бетховенської обробки можна віднести

. Бетховен поєднує її з модальністю народних наспівів, у яких найчастіше порушується логіка тонових тяжінь, останні характерні для класичної системи гармонічного мажору та мінору. На жаль, попри те, що сам композитор дуже відповідально ставився до процесу гармонізації пісень⁴, все ж таки він не відійшов від «свого» класичного стилю. На це вказує і Л. В. Кирилліна: «Бетховенські обробки підтверджують, що естетичний слух композитора-класика виявився нездатним подолати кордон між “своїм” і “чужим”, універсальним і локальним. Народна мелодія могла видатися “непорядкованою”, тільки якщо оцінювати її зовсім з інших позицій. Ані Гайдн, ані Бетховен не “чули” настільки типову для шотландської музики пентатоніку і, стикаючись із подібними зворотами, гармонізували їх найхимернішим і неприродним чином, оскільки не могли припустити, що лад може включати тільки п’ять звуків без напівтонів, або що тоніка буває змінною, або що каданс може обійтися без вступного тону» [5, с. 179].

«Тон» дослідниці є досить сумнівним — у тому сенсі, що він ніби говорить про те, що між композиторами-класиками, з одного боку, та фольклорною пісенною культурою, з іншого, є межа, яку досить складно подолати музичній чуттєвості перших.

⁴ «1818

», :“
,
—
»,
”» [5, . 178].

На противагу цій точці зору Л. В. Кирилліної, у даній статті та у подальших дослідженнях буде зроблена спроба віднайти й навести повну доказову базу стосовно прийомів і принципів, методів роботи Л. ван Бетховена з фольклорним матеріалом, яка буде слугувати відкриттям протилежного погляду. А саме — спроможністю «чути» та сприймати «чуже», «локальне», створювати унікальні зразки поєднання стилістики класичних принципів мислення з фольклорними.

Назвемо декілька прикладів, які підтверджують «метамислення» композитора, його когнітивну амбівалентність. І хоча це явище було другорядним для композитора-класика, все ж таки воно заслуговує на дослідницьку увагу.

Якщо звернутися до збірки «Пісні різних народів» (*WoO 158*), то кожна з двадцяти чотирьох пісень являє собою таке унікальне поєднання. Три російські пісні, № 1–3, з характерною модальністю, змінністю, поєднанням натурального ладу з гармонічним в обробці композитора стають новою художньою моделлю. Горизонтально-мелодична логіка пісень, змінюється з додаванням класичної гармонії на вертикально-гармонійну, унаслідок чого вже гармонія визначає характер мелодичної лінії. Прикладами, які свідчать про те, що композитор усе ж таки був відкритим до особливостей фольклорної стилістики та навіть посилював її в інструментальному тріо-супроводі, можуть слугувати дві іспанські пісні — № 5 та 6 (обидві — з жанровим найменуванням «Болеро»). Характерний ритм танцю — восьма, три шістнадцяті (тріолями) і чотири восьмі — пронизує обидві пісні, не перестаючи звучати ні на такт. Цей ритмічний малюнок проводиться в кожному з голосів тріо, а в кульмінаційних точках обох пісень ця ритмоформула з’являється у вокальній партії, що надає їй елементів віртуозності.

Згідно з науковою концепцією Г. Головинського, в результаті процесу музичної обробки народного мелосу в кінцевому результаті виходить нова художня модель, де поєдналися засоби професійного мистецтва («своє») з фольклорною пісенною культурою («чуже»). Процес обробки може носити наступний характер: по-перше — , а по-друге — (залучення).

Під першим мається на увазі прагнення відтворити образ та первинний фольклорний жанр, зберігаючи його відмінності від професійного мистецтва. У свою чергу, привласнення полягає в підпорядкуванні народного мотиву та його фольклорних елементів індивідуальним художнім прийомам та методам, що у кінцевому варіанті дає новий змістовний образ (художню модель). Коротко коментуючи цю концепцію, зазначимо, що в обробках Бетховена немає таких тенденцій, які взаємовиключають одна одну, — або відтворення, або привласнення. Вони обидві наявні у цій творчій площині композитора, що не є логічною похибкою. Адже навіть у творчості того ж самого автора іноді зустрічаються різноманітні та протилежні за змістом художні тенденції. У Л. ван Бетховена, універсального митця, відбувається нашарування різноспрямованих типів

обробки фольклору. Однак ця проблема потребує самостійного дослідження.

Висновки з даного дослідження. У підсумку можна стверджувати, що в процесі опрацювання фольклорних джерел композитор поступово перетворював «чужий матеріал» на «свій». Л. ван Бетховен в обробках пропонує їх авторське композиційно-структурне, композиційно-семантичне, жанрово-стильове трактування. Підкреслимо, що національна свідомість митця залишається класичною, але це не означає, що вона не відкрита до інтонаційного світу інших національностей.

Перспективи дослідження даної теми. Дослідження обробок народних пісень та варіаційних збірок у творчості Л. ван Бетховена потребують подальшого музикознавчого аналізу, обґрунтування, систематизації та висвітлення в науковій літературі.

Література:

1. Асатурян А. С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі в контексте музикального символізму : дис... канд. искусствовед. : 17.00.03 [Електронний ресурс] / Асатурян Анна Самвеловна. — Електрон. дані. — Х., 2017. — 191 с. — Режим доступу : <http://num.kharkiv.ua/pdf/Дисертація%20Асатурян%20А.pdf> (дата звернення : 28.01.2018). — Назва з екрана.
2. Бетховен. Письма [Текст] : в 4 т. Т. 1 : 1787–1811 / Людвиг ван Бетховен ; сост. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кирилловой. — М. : Музыка, 2011. — 614 с. — ISBN 978-5-7140-1207-5.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки [Текст] / Г. Головинский. — М. : Музыка, 1981. — 279 с. : нот. ил.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество [Текст] : в 2-х томах / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория, 2009. — Т. 1. — 521 с. — ISBN 978-5-89598-213-6. — ISBN 978-5-89598-215-0 (т. 1).
5. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество [Текст] : в 2-х томах / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория, 2009. — Т. 2. — 498 с. — ISBN 978-5-89598-213-6. — ISBN 978-5-89598-217-4 (т. 2).
6. Половцев Д. О. «Свое–чужое» в романе Э. М. Форстера «Комната с видом» [Електронний ресурс] / Д. О. Половцев. — Електрон. дані. — [2007]. — Режим доступу : <http://docplayer.ru/26849778-Svoe-chuzhoe-v-romane-e-m-forstera-komnata-s-vidom.html> (дата звернення : 28.01.2018). — Назва з екрана.

References:

1. Asaturyan, A. S. (2017). Kamerno-vokal'nyy stil' K. Debyussi v kontekste muzykal'nogo simbolizma [Chamber-vocal style of K. Debussy in the context of musical symbolism]. *Candidate's thesis*. Kharkov, 2017. Retrieved from <http://num.kharkiv.ua/pdf/DisertatsIyaAsaturyanA.pdf>. (In Russian).
2. Bethoven, L. van. (2011). *Pisma* [Letters]. (N. L. Fishman & L. V. Kirillina, comps). (Vols 1–4, vol. 1). Moscow : Muzyka. (In Russian).
3. Golovinskiy, G. (1981). *Kompozitor i folklor. Iz opyta masterov XIX–XX vek v. Ocherki* [Composer and folklore. From the experience of the XIX–XX centuries masters. Essays]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
4. Kirillina, L. V. (2009). *Bethoven. Zhizn i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Creative work]. (Vol. 1). Moscow : Moskovskaya Konservatoriya. (In Russian).
5. Kirillina L. V. (2009). *Bethoven. Zhizn i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Creative work]. (Vol. 2). Moscow : Moskovskaya Konservatoriya. (In Russian).
6. Polovtsev, D. O. (2007). “Svoe–chuzhoe” v romane E. M. Forstera “Komnata s vidom” [Ours and theirs in E. M. Forster's novel “A Room with a View”]. Retrieved from <http://docplayer.ru/26849778-Svoe-chuzhoe-v-romane-e-m-forstera-komnata-s-vidom.html>.

28.01.2018