

ные проблемы, которые помогают молодому исполнителю решать сложные художественные вопросы. Основным материалом для статьи послужили расшифровки документальных записей уроков Р. С. Горовиц, которые она проводила с автором во время учебы.

**Ключевые слова:** Регина Самойловна Горовиц, истинность стиля, стиль Бетховена.

**Руденко Н. Работа над творами Л. Бетховена в класі Р. С. Горовиць: у пошуках істинності стилю.** У статті виявляються ґрунтовні інтерпретаційні проблеми, які допомагають молодому виконавцю вирішувати складні художні питання. Основним матеріалом для статті є розшифровка документальних записів уроків Р. С. Горовиць, які вона проводила з автором під час навчання.

**Ключові слова:** Регіна Самойлівна Горовиць, істинність стилю, стиль Бетховена.

**Rudenko N. Working on pieces by L. Beethoven in class of R. S. Horowitz: searching for the truth of style.** The article informs about work on L. Beethoven's style in his works, displaying the main interpretive problems which help a young performer to solve difficult artistic problems. The main object for the article is decryption of records of lessons by R. S. Horowitz, that she gave to the author of the article while studying.

**Key words:** Regina Samoylovna Horowitz, the truth of the style, Beethoven's style.

УДК 786.2+78.071.1

*Інна Довжинець*

## **БЕТХОВЕНСЬКІ СИМФОНІЇ У ФОРТЕПІАНИХ ПЕРЕКЛАДЕННЯХ**

Музика Л. Бетховена вже понад двісті років звучить на концертній естраді. Сьогодні в більшості виконуються його оригінальні твори, проте ще за життя композитора і після його смерті камерні та симфонічні опуси автора отримали численні перекладення. Як використо-

увалися ці клавiраусцуги і яке місце займали в музичній практиці? В контексті дослідження музично-історичних процесів ці питання є **актуальними**. Саме тому **метою** даної наукової розвідки є спроба узагальнити і систематизувати великий масив існуючих перекладень бетховенських симфоній і виявити їх роль і значення у виконавському обігу XVIII–XX століть.

Відомо, що в добу класицизму звичайною практикою було паралельне існування симфонічної версії твору та значної кількості його перекладень, зроблених самим автором або іншими музикантами. Причини цього знаходилися, як в чисто комерційній площині, так мали і просвітницький характер. Гравірування партитури було складним процесом, який займав багато часу і коштував недешево, а оскільки публічні симфонічні концерти на той час відбувалися достатньо рідко<sup>1</sup>, широкого збуту ці ноти не мали. Перекладення ж за своєю вартістю були доступними широкому колу любителів музики і продавалися добре. Іноді вони ставали єдиним способом знайомства меломанів з новинками симфонічної музики. Завдяки значному поширенню перекладень твори ставали репертуарними і, як відзначає відомий російський бетховенознавець Л. Кирилліна, «навіть самовільні і часом курйозні аранжування насправді сприяли зростанню популярності композитора і його творчості» [3, с. 178]. Водночас, відсутність «канонізованих» опусів й існування множинності різних варіантів одного твору, як за інструментальним складом, так і ступенем складності, що у певній мірі було успадковане від практики старовинного музикування, надавали можливості безпосереднього ознайомлення з музикою шляхом виконання її «своїми руками». Твір при цьому продовжував існувати, але, як підкреслює Л. Кирилліна, «акцент в його сприйнятті відчутно зміщувався в бік спрощення і “одомашнення”, навіть в буквальному сенсі – “приру-

---

<sup>1</sup> В монографії А. О. Альшванг вказує, що «до 1803 року у Відні не існувало публічних симфонічних концертів, якщо не рахувати зимових благодійних «академій» та літніх концертів у громадському саду Аугартене» [2, с. 194]. Характеристику концертного життя Відня в контексті виконавських тенденцій кінця XVIII – першої третини XIX століття також дає сучасний дослідник фортепіанної творчості Л. Бетховена російський музикознавець Є. І. Максимов. Зокрема, він вказує, що у бетховенський період відкриті концерти влаштовувалися порівняно рідко [4, с. 7].

чення» [3, с. 181], що саме і відбувалося відносно симфонічного доробку Л. Бетховена.

Слід зазначити, що сам композитор до такої практики перекладень ставився неоднозначно. Він відзначав, що «аранжування взагалі (в наше нинішнє настільки плідне на них століття) є справою, проти якої автору даремно було б заперечувати» [7, с. 470]. Але у листі до лейпцізького видавця Г. Гертеля (13. 07. 1802) композитор різко критикував протиприродну манію «перекладати навіть фортепіанні п'єси для смичкових інструментів, які у всіх відношеннях протилежні фортепіано» і пропонував з нею «дійсно покінчити» [7, с. 157]. Водночас, у посланнях до видавця Ф. Гофмейстера, стосовно свого септету ор. 20 (E-dur), Л. Бетховен наголошував, що для більш частого його виконання можна було б перекласти партії трьох духових інструментів – фагота, кларнета і валторни для ще однієї скрипки, ще одного альтя і ще однієї віолончелі. «Було б дуже славно, писав композитор, якщо б Ви, пане побратиме, поряд з виданням септету як такого, переклали б його і для флейти, скажімо, у виді квінтету...» [7, с. 131].

Відомо, що Л. Бетховен також сам робив перекладення власних творів на заказ, а також для колеґ музикантів і не заперечував проти їх публічного виконання. За уточненими даними Л. Кирилліної, перелік авторських перекладень налічує вісім творів. Він включає: Фортепіанне тріо ор. 1 № 3 (перекладене для струнного квінтету і видане під ор. 104); Сонату ор. 14 № 1 (перекладену для струнного квартету і транспоновану у F-dur); Квінтет ор. 16 для фортепіано з духовими інструментами (перекладений для фортепіано зі струнними); Септет ор. 20 (перекладений для фортепіанного тріо та виданий під ор. 38 (з партіями скрипки або кларнету за вибором); Траурний марш з сонати ор. 26 (перекладений для симфонічного оркестру (з транспозицією у h-moll), який увійшов у музику до драми Ф. Дункера «Леонора Прохазка» (WoO 96, № 4); Скрипковий концерт ор. 61 (перекладений як фортепіанний і виданий під тим самим опусним номером); Октет для духових ор. 103 (перекладений для струнного квінтету і виданий під ор. 4); Велику фугу для струнного квартету ор. 133 (перекладену для фортепіано в чотири руки і видану під ор. 134 (в основі перекладення А. Хальма, виправлене Бетховеном) [3, с. 176–177]. Зазначимо, що серед перерахованих перекладень немає жодної симфонії.

Водночас, Л. Бетховен наполегливо охороняв своє авторство, незмінно дистанціюючись від продукції аранжувальників. Зокрема, розгніваний, що перекладення ряду опусів вкотре приписані йому, композитор дає об'яву у «Wienerzeitung»<sup>2</sup> (20.10.1802), в якій сповіщає про непричетність до «видання аранжувань». Він пише: «Вважаю своїм обов'язком перед публікою оголосити про те, що обидва квінтети С та Es-dur, один з яких (зроблений з моєї симфонії) вийшов у Відні, у пана Молло, а інший (зроблений з мого Септету ор. 20), надрукований в Лейпцигу у пана Гофмейстера – є не оригінальними квінтетами, а аранжуваннями, виготовленими панамі видавцями» [7, с. 470]. Також він відправляє категоричного листа Ф. Гофмейстеру (18.09.1803), в якому підкреслює: «Аранжування зроблені не мною. Тому, хоча я їх і переглядав, а місцями дуже ґрунтовно виправив, я ніяк не можу погодитися на те, щоб Ви мені приписували їх авторство...» [7, с. 183].

Загалом погоджуючись із тим, що твір може існувати у різних версіях, Л. Бетховен, дуже пильно ставився до обробки власних творів іншими. В одному зі своїх листів (13. 07. 1802) він підкреслював, що аранжувальник має володіти високим рівнем майстерності, «оскільки доводиться не тільки зовсім переробляти цілі пасажі, але також і додавати; і в цьому якраз і знаходиться той небезпечний камінь спотикання, для подолання якого потрібно або самому бути автором, або вже у всякому разі володіти рівним з ним умінням та винахідливістю» [7, с. 157]. Обурений «виходом у світ» неякісного чотирьохручного перекладення симфонічної увертюри «Освячення будинку» (ор. 124), здійсненого концертмейстером берлінського королівського театру К. В. Хеннінгом, в листі до режисера мангеймського театру В. Елерса композитор писав: «Капельмейстер кенігштадського театру виготовив ганебний клавіраусцуг увертюри в “С”. Слід припустити, що він згрішив і відносно партитури...» [10, с. 171–172].

Попри критику і неоднозначне ставлення Л. Бетховена до перекладень власних творів, багато сучасників музиканта «долучилися до обробки» опусів видатного майстра, зокрема, його симфоній. Відомим є каталог Г. Кінського – Г. Хальма, в якому враховані майже всі прижиттєві і достатньо ранні (приблизно до 1840-х рр.) перекладен-

---

<sup>2</sup> «Wienerzeitung» – «Віденська газета».

ня різних творів Л. Бетховена. Більш сучасним є перелік перекладень саме симфонічних творів митця, створений фахівцями Фондації Хуана Марча<sup>3</sup> (у доповнення до циклу концертів фондації). Він містить перекладення (починаючи з бетховенських часів до 1900 року) для ансамблів різного складу, а також фортепіано [11]. Перелік упорядкований за принципом кількісного складу інструментів (від нонету до соло) і має вказівки щодо автора перекладення, видавництва та дати його створення (якщо вона відома). Слід зазначити, що цей список є далеко не повним. Значна кількість перекладень не увійшла в перелік, до того ж дані про фортепіанні перекладення в ньому є дещо неточними<sup>4</sup>. Проте цей доробок є важливим в плані спроби систематизації об'ємного музичного матеріалу. Спираючись на нього можна відзначити, що перші перекладення симфоній, які робилися ще за життя композитора, були переважно для ансамблевого складу (струнного або змішаного – струнно-духового). Такий вибір був обумовлений прагненням аранжувальників максимально наблизити перекладення до оркестрового звучання. Пріоритетність «міні-оркестру» над фортепіано була також зумовлена існуючою на той час думкою, що клавішний інструмент не в змозі у всій повноті відтворити оркестрові тембри (нагадаємо, що сам Л. В. Бетховен відзначав полярність звучання скрипки і фортепіано та протиприродність їх взаємного перекладення). І хоча за бетховенських часів відбувалося активне вдосконалення фортепіано, йшли пошуки його нових звучань і тембрових можливостей, відкриття «оркестральності» інструмента було ще далеко попереду, тому перекладення для фортепіано соло в бетховенський період були майже відсутніми. Значно частіше зустрічалися перекладення для фортепіано в чотири руки, що, по-перше, відповідало домінуючій традиції домашнього ансамблевого музикування, по-друге, розширювало можливості відтворення оркестрової партитури на одному інструменті.

Серед сучасних Л. Бетховену ансамблевих перекладень симфоній, які збереглися і використовуються в концертній практиці сьо-

---

<sup>3</sup> Фондація була основана іспанським фінансистом Хуаном Марча у 1955 році (Мадрид). Її діяльність спрямована на розвиток науки, мистецтва, музики, культури, зокрема, одним з видів її діяльності є організація тематичних вечорів камерної музики від часів Середньовіччя до кінця ХХ століття.

<sup>4</sup> В переліку зустрічаються неточності у вказівці дат створення перекладень.

годення, слід назвати роботи К. Еберса<sup>5</sup>, В. Седлака<sup>6</sup> та М. Фішера<sup>7</sup>. Зокрема, деякі з них прозвучали в серії камерних концертів, присвячених симфонічній творчості Л. Бетховена, Фондації Хуана Марча сезону 2013–2014 рр.<sup>8</sup> [12]. Відомими авторами чотирьохручних перекладень бетховенської доби вважаються композитори В. Веттс<sup>9</sup>, Ф. Москович<sup>10</sup>, редактор і видавець А. Діабеллі<sup>11</sup>, піаніст Ф. Шнайдер<sup>12</sup>. Слід зазначити, що останній, окрім концертування, активно займався викладацькою діяльністю (з 1812 року числився вчителем школи при лейпцизькій церкві Святого Фоми, а у 1821 році заснував музичну школу в Дессау) і, не виключено, що власні перекладення бетховенських симфоній він використовував у своїй педагогічній практиці.

За життя композитора також з'являються перші обробки його симфоній для двох інструментів у вісім рук. Такий варіант «розширеного фортепіано» дозволяв максимально зберегти усі деталі оркестрової партитури у перекладенні і більш наблизити звучання до оркестрового. На жаль, значна кількість восьмиручних музичних версій була

---

<sup>5</sup> Карл Еберс (1770–1836) робив перекладення бетховенських симфоній для великого ансамблевого складу: Першу, Другу та Третю симфонії він переклав для нотету інструментів (2 скрипки, 2 альти, віолончель (або дубль бас), 2 гобої (або кларнети in C), 2 труби), П'яту та Шосту – для струнного квінтету. Більшість з цих перекладень датовано 1809, 1818 рр.

<sup>6</sup> Чеський аранжувальник і кларнетист Венцель Седлак (1776–1851) зробив перекладення Сьомої та Восьмої симфоній Бетховена для нонету духових (2 гобої, 2 кларнети, 2 труби, 2 фагиоти, дубль бас) (1816), він також є автором перекладення опери «Фіделіо».

<sup>7</sup> Міхаель Фішер (1773–1829) переклав для струнного секстету Шосту симфонію Л. Бетховена (1810).

<sup>8</sup> В концертах були виконані перекладення К. Еберса, В. Седлака та М. Фішера.

<sup>9</sup> Вілліам Веттс переклав для фортепіано в чотири руки Другу, Четверту та Восьму симфонії Л. Бетховена (1823).

<sup>10</sup> Фрідріх Москович зробив перекладення для фортепіано в чотири руки Другої (1816), Четвертої (1813) та Шостої (1822) симфоній Л. Бетховена.

<sup>11</sup> В доробку Антоніо Діабеллі (1781–1858) перекладення Другої, Четвертої симфоній Л. Бетховена для двох фортепіано (1819) та Сьомої – для фортепіано в чотири руки (1818).

<sup>12</sup> Фрідріх Шнайдер (1786–1853) вважається першим виконавцем бетховенського Концерту № 5 для фортепіано з оркестром (Es-dur, op. 73, Лейпциг, 1811). Зробив перекладення П'ятої симфонії Л. Бетховена для фортепіано в чотири руки.

створена анонімними авторами. Серед відомих – перекладення для двох фортепіано «Пасторальної симфонії» Ф. Шуберта<sup>13</sup>.

Проте, найбільш визнаними майстрами бетховенського часу, яким сам композитор довіряв перекладення своїх опусів, були його друзі та учні – Ф. Рис<sup>14</sup>, К. Черні та І. Мошелес. Як зазначає дослідник бетховенської творчості А. Альшванг, «серед відданих і вірних Бетховену учнів Рис і Черні займають перше місце» [2, с. 127], проте, на думку Н. Фішмана, «І. Мошелес користувався не меншою довірою вчителя і виконував під його керівництвом аранжування його творів»<sup>15</sup> [10, с. 206].

Карл Черні, який був блискучим піаністом, іноді першим виконавцем музичних шедеврів свого наставника «дуже тонко володів мистецтвом перекладення бетховенських оркестрових творів на фортепіано і вимогливий Бетховен був ними завжди задоволений» [1, с. 29]. Саме К. Черні перший зробив перекладення всіх симфоній митця для фортепіано в чотири руки. Свою роботу він розпочав ще за життя композитора (Перша симфонія датована 1814 роком), проте більшість перекладень вийшла посмертно (1827–1836)<sup>16</sup>. Можливо, поштовхом у завершенні праці стала активна педагогічна діяльність піаніста<sup>17</sup>, досвід якої виявив корисність опанування перекладеннями у вихованні навичок ансамблевої гри, розвитку тембрового слуху музиканта. Проте, безумовно, ця чотирьохручна антологія симфонічної спадщини Л. Бетховена стала даниною уславленого учня великому генію Музиканта і Вчителя.

---

<sup>13</sup> Відомим також є чотирьохручне перекладення «Героїчної» симфонії братом Франца Шуберта Фердинандом.

<sup>14</sup> Фердинанд Рис (1784–1838) робив перекладення симфоній Л. Бетховена для великого ансамблевого складу. Зокрема, Другу симфонію він переклав для нонету (2 скрипки, 2 альти, віолончель, дубль бас, флейта та 2 труби) і струнного квінтету (1807), а «Героїчну» – для струнного квартету (1807).

<sup>15</sup> Відомим фактом є перекладення І. Мошелесом опери Л. Бетховена «Фіделію» (1814). Молодому музиканту тоді було двадцять років.

<sup>16</sup> В основному перекладення виходили у видавництві «Probst».

<sup>17</sup> У 1815 році К. Черні завершив свою піаністичну кар'єру і перейшов до педагогічної діяльності. В середині XIX століття він вважався одним з найбільш визнаних викладачів гри на фортепіано. До числа його учнів належали Ф. Ліст, С. Тальберг, Т. Лешетицький та ін.

Майже паралельно із К. Черні, інший видатний сучасник Л. Бетховена Й. Гуммель працював над перекладенням усіх симфоній композитора для інструментального квартету (скрипка, віолончель, фортепіано, флейта)<sup>18</sup>. Відтворюючи у камерному складі різні оркестрові групи (струнну та духову, яка компенсована фортепіано), він обрав шлях спрощення фактури, пристосування її до виконання музикантами-любителями. Його ансамблева версія симфонічних полотен, за визначенням Л. Кирилліної, є прикладом того як «масштабний твір концертного плану може перетворитися на дуже камерний» [3, с. 177]. Одночасно із роботою над ансамблевими перекладеннями, піаніст один з перших береться за обробку симфонічних опусів для фортепіано соло<sup>19</sup>. Для інструмента він здійснює перекладення перших п'яти симфоній митця. Чи виконував він ці клавірауцуги у своїх концертах залишається невідомим, проте своїм доробком Й. Гуммель відкрив дорогу подальшим пошукам відтворення оркестрового звучання засобами одного інструмента.

Цю лінію продовжив великий Ференц Ліст. Саме в його творчості відбувся переворот у трактуванні виражальних можливостей фортепіано: з камерного воно перетворилося на інструмент концертний, здатний відтворювати усі барви, об'єм і міць симфонічного оркестру. Безумовно, певним етапом на шляху відкриття нових фортепіанних звучань стала робота над перекладеннями бетховенських симфоній. Так, сам композитор відзначав, що «існуючі дотепер перекладення великих інструментальних <...> творів своєю убогістю і монотонністю яскраво свідчать про те, як мало піаністи вміли користуватися усіма засобами, які є у фортепіано...» [6, с. 9]. Слід зазначити, що оркестрова природа фортепіано, була відчута ще самим Л. Бетховеном і закладена у фактурі його піаністичних опусів<sup>20</sup> і це не міг не сприйняти Ф. Ліст. Л. Бетховен був одним з найбільш шанованих

---

<sup>18</sup> Перекладення виходили протягом 1826–1832 років.

<sup>19</sup> Відомо, що незадовго до смерті Й. Гуммель (1778–1837) також займався перекладенням для фортепіано соло струнних квартетів Л. Бетховена, проте цей його задум залишився не здійсненим.

<sup>20</sup> Характерними ознаками симфонізації фортепіанної фактури в творчості Л. В. Бетховена є широке використання ущільнених акордових комплексів, високих і низьких регістрів, значних динамічних градацій тощо.



композиторів<sup>21</sup> угорського майстра. Його творчість Ф. Ліст добре знав і незмінно пропагував у своїх концертах.

Над перекладеннями симфоній німецького генія Ф. Ліст працював протягом двадцяти восьми років (1837–1865). Так, перекладення П'ятої, Шостої та Сьомої симфоній уперше побачили світ 1840 року, траурний марш з «Героїчної» був опублікований трьома роками пізніше, а всі симфонії разом вийшли у видавництві «Breitkopf und Hertel» у 1865 році<sup>22</sup>. Підвищена складність фортепіанного викладу, масштабність і віртуозність цих творів дозволяють віднести їх до такого типу музичної обробки як транскрипція. Хоча графічно перекладення записані на двох нотонасях, вони мають підзаголовок «Фортепіанні партитури». Розкриваючи сутність замислу, у листі до А. Пікте, Ф. Ліст писав: «Я назвав свою працю фортепіанною партитурою, щоб зробити абсолютно ясным мій намір: крок за кроком слідувати оркестру...» [6, с. 10]. У фортепіанних партитурах, як зазначає дослідник лістівської творчості Я. Мільштейн, «по можливості збережені всі голоси оркестрової партитури: немає ані скорочень, ані додавань» [5, с. 297]. Стосовно техніки такого перекладення сам композитор підкреслював, що «свідомо прагнув перекласти для фортепіано не тільки музичний остов, але й всі численні деталі, все різноманіття гармонії і ритму, так ніби мова йшла про відтворення якогось священного тексту» [5, с. 158].

Водночас, слід відзначити, що транскрипція як жанр передбачає певну свободу у роботі з оригіналом, і Ф. Ліст неодноразово стверджував, що перекладення не повинно перетворюватися на механічний «підрядковий переклад». Головне завдання транскриптора – іншими музичними засобами відтворити художній образ оригіналу [5, с. 303]. І, слід сказати, що в симфоніях Л. Бетховена це майстру, безумовно, вдалося.

В творчості Ф. Ліста жанр перекладення також набув нового виконавського статусу. З «посібника для домашнього музикування» перекладення перейшли в ранг яскраво-концертних творів. Із збережених

---

<sup>21</sup> Ще в дитинстві, портрет улюбленого композитора – Л. В. Бетховена, висів над ліжком Ф. Ліста, а в роки розквіту піаністичної кар'єри піаніста, вшановуючи пам'ять великого німецького генія, Ф. Ліст надав необхідну суму коштів, якої бракувало на завершення будівництва пам'ятника Л. В. Бетховену (1839).

<sup>22</sup> Всі лістівські транскрипції симфоній Л. В. Бетховена присвячені Г. Бюлову. Дані про їх виконання Г. Бюловим відсутні.

даних про лістівський піаністичний репертуар відомо, що в свої програми артист неодноразово включав перекладення бетховенських симфоній, зокрема, найбільш часто виконував Третю, П'яту, Шосту та Сьому з них<sup>23</sup> [6, с. 432–433]. Виступи майстра, часто мали просвітницький характер, тому він не завжди виконував твори цілком. Так, у спогадах про гастролі Ф. Ліста в Петербурзі (1842), відомий російський музичний критик В. В. Стасов із захопленням писав: «Йому треба замінити собою оркестр <...> На одному фортепіано! Він бере великі оркестрові твори, увертюри, симфонії – і також виконує їх один-однісінький, за цілий оркестр <...> У другому своєму концерті (11 квітня) Ліст виконав усю другу половину “Пасторальної симфонії”<sup>24</sup>. Ми з Серовим цієї симфонії зовсім ще не знали, і тому наше здивування, наша радість, наш захват були несподіваними і тим більшими» [9, с. 578].

В Росії популяризацією бетховенської музичної спадщини активно займався Антон Рубінштейн. Слід зазначити, що він мав дещо іншу точку зору на перекладення і вважав, що навіть найталановитіше з них, «спотворює сутність оригіналу» [5, с. 293]. Вочевидь тому в композиторському доробку музиканта дуже мало перекладень. В своїй концертній діяльності А. Рубінштейн також в більшості, репрезентував оригінальні фортепіанні опуси, зокрема, він грав всі сонати Л. Бетховена. Проте, на догоду публіці, піаніст іноді включав в свої клавірабенди популярні віртуозні транскрипції, але серед них ніколи не було бетховенських симфоній<sup>25</sup>. Серед виконуваних А. Рубінштейном перекладень творів Л. Бетховена, слід назвати дві його власні транскрипції для фортепіано соло Турецького маршу з «Афінських руїн»<sup>26</sup> та Увертюри до драми «Егмонт». Так, на одному з вечорів ци-

<sup>23</sup> Також в своїх клавірабендах Ф. Ліст виконував власні транскрипції симфонічних увертюр Л. Бетховена: «Коріолан» та «Егмонт».

<sup>24</sup> В іншому місці цієї статті В. В. Стасов вказує, що з числа дев'яти симфоній Л. Бетховена, перекладених Лістом для фортепіано у дві руки в 1839 році, він грав в Петербурзі лише скерцо і фінал з Шостої (Пасторальної) симфонії [9, с. 579].

<sup>25</sup> Виключенням є виконання перекладення Дев'ятої симфонії Л. Бетховена в дуєті з автором обробки – Ф. Лістом. Симфонія прозвучала влітку 1854 року в одному з музичних салонів Брюсселя під час спільної поїздки Ф. Ліста і А. Рубінштейна по Голандії та Бельгії.

<sup>26</sup> Транскрипція Турецького маршу була створена А. Рубінштейном у 1848 році, видана у 1858 р.

клу «Історичні концерти», присвяченому творчості Л. Бетховена, за спогадами слухача літератора А. Жемчужникова, «титан Рубінштейн, не відчуваючи втоми <...> після одного з викликів <...> сів за рояль і зіграв увертюру до «Егмонта». Це після виконання 8 сонат Бетховена!!!»<sup>27</sup> [8, с. 266]. На жаль, згадана транскрипція, створена і вперше виконана А. Рубінштейном у 1868 році, залишилася невиданою.

Мода на змагання у віртуозності та піаністичній досконалості в лістівську добу сприяла появі значної кількості транскрипцій. Більшість з них належала саме перу виконавців. Зокрема, в популярному жанрі працювали Ш. Алькан, А. Гензельт, Ф. Калькбрєнер, П. Пабст, С. Тальберг та інші відомі майстри сцени. Проте, можливо, не наважуючись конкурувати з великим Ф. Лістом, рідко хто з них брався за перекладення бетховенських симфонічних опусів. Поодинокі взірці таких транскрипцій можемо зустріти лише в доробку Ф. Калькбрєнера («Пасторальна» та Восьма симфонія) та А. Гензельта (симфонічні увертюри «Егмонт» і «Коріолан»). Важливо також відзначити, що віртуози, сучасники Ф. Ліста, не включали в свої концертні програми і «Фортепіанні партитури» бетховенських симфоній, поступаючись правом їх репрезентації самому автору перекладень.

Згодом в царині перекладень відбувається спроба звільнитися від романтичного звукового нашарування і повернутися до «справжнього Бетховена». Ця історизуюча тенденція була спрямована на відновлення класичного звучання перекладень бетховенських творів, але із використанням вже винайдених засобів фортепіанного письма. Саме тому більшість перекладень цього періоду написана для фортепіано соло, різних варіантів фортепіанного ансамблю, а також камерних ансамблів з фортепіано. Так, наслідуючи Ф. Лісту, велетенську працю по перекладенню всіх дев'яти симфоній Л. Бетховена для солюючого інструмента наприкінці ХІХ – початку ХХ століття здійснили німецький композитор О. Зінгер (1890)<sup>28</sup> та австрійський піаніст Е. Пауер (1900). Значним внеском у фортепіанну ансамблеву літературу стала

---

<sup>27</sup> На концерті було виконано сонати Л. Бетховена: №№ 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30, 32.

<sup>28</sup> Отто Зінгер (1863–1931) також зробив перекладення Першої, Третьої, П'ятої, Шостої та Восьмої симфоній Л. Бетховена для двох фортепіано в чотири руки (1890–1900).

робота німця Т. Кірхнера, який переклав всі симфонії Л. Бетховена для двох інструментів у вісім рук<sup>29</sup> та його співвітчизника В. Мевеса, що створив чотириручні взірці усього симфонічного доробку митця<sup>30</sup>. Слід зазначити, що окрім об'ємних узагальнюючих праць, в цей період з'являється ціла серія одиничних обробок симфоній Л. Бетховена<sup>31</sup>. В пошуках кращого звучання музиканти вдавалися до різних варіантів перекладення одного твору. Так, зокрема, композитор К. Бурхард зробив перекладення окремих симфоній для двох фортепіано у вісім рук та інструментального квартету (скрипка, віолончель, фортепіано в чотири руки)<sup>32</sup>, а його колега Е. Науман розширив галерею клавірних перекладень ансамблевими обробками для двох інструментів та одного фортепіано<sup>33</sup>. Неодноразово об'єктом уваги аранжувальників ставали також симфонічні увертюри Л. Бетховена. Так, перекладення «Егмонта» і «Коріолана» для двох фортепіано у вісім рук здійснили Ф. Шватал, Г. Реслер, В. Херберт, для чотириручного виконання на двох інструментах – Х. Улрич, Р. Клейнмішел, Х. Бехн, для фортепіано соло – Д. Вейс та ін.

Двадцять століття відзначилося множинністю перевидань вже існуючих перекладень, але нових зразків прочитання бетховенського тексту не було. Водночас, у цей період відбувається зміна ставлення до самого жанру перекладення. Поступово воно втрачає свою самостійну цінність і в більшості використовується як допоміжний матеріал, зокрема, в дидактичних цілях. Тенденція «культу оригіналу» в академічному виконавстві виявилась у поверненні до первісних текстів (уртекст), найбільш точного прочитання авторського задуму у всіх його деталях. Проте, можливість проявити свою віртуозність і найви-

---

<sup>29</sup> Всі твори вийшли у видавництві «Peters» (1886).

<sup>30</sup> Перекладення вийшли у 1890 році у німецькому видавництві «Litolfss».

<sup>31</sup> Серед відомих перекладень бетховенських симфоній кінця XIX – початку XX століть обробки Августа Хорна (1825–1893) для двох фортепіано у вісім рук (№ 1–4) та одного інструмента в чотири руки (№ 8, 9); чотириручні перекладення Франца Шарвенка (№ 1–5, 7), Хуго Улрича (№ 6, 9), Джуліана Шайффера (№ 1, 7) та ін.

<sup>32</sup> Карл Бурхард (1818–1896) для двох фортепіано у вісім рук переклав Першу, П'яту та Сьому симфонії Л. Бетховена (1870), а для струнного ансамблю з фортепіано, окрім вказаних, ще Другу симфонію (1898).

<sup>33</sup> Ернст Науман (1832–1910) здійснив перекладення Сьомої симфонії Л. Бетховена для двох фортепіано у вісім рук та чотири руки (1888).

шу майстерність не виключала транскрипції з виконавського репертуару. Зокрема, відомим є запис лістівських «фортепіанних партитур» П'ятої та Шостої (І частина) симфоній Л. Бетховена Г. Гульдсом (1964).

Отже, до початку ХХ століття перекладення бетховенських симфоній пройшли різні етапи «приручення»: від спрощених клавірауцугів для домашнього музикування до яскраво концертних сценічних форм. У певні періоди вони виконували різні комунікаційні задачі: їх поява і значне поширення було обумовлене, переважно, комерційним інтересом; віднайдені нові звукові можливості фортепіано сприяли артистичній зацікавленості у перекладеннях; тенденція до відродження «чистого» авторського тексту визначила їх реставраторську функцію. Водночас, в музичній практиці ХVІІІ–ХХ століть перекладення плідно використовувалися у навчальних цілях і завжди були одним з найважливіших засобів популяризації музики великого Л. Бетховена.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А. А. Бетховен / А. А. Альшванг. — М : Молодая гвардия, 1940. — 384 с. — (Жизнь замечательных людей ; вып. 9–10 [165–166]).
2. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. — Изд. 4. — М. : Сов. композитор, 1971. — 560 с.
3. Кириллина Л. В. Бетховен *Ad Libitum* / Л. В. Кириллина // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция : материалы науч.-практ. конф., 17–27 мая 1999. — М. : Прест, 1999. — С. 175–182.
4. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца ХVІІІ – первой трети ХІХ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Максимов Е. И., Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, М, 2003. — 18 с.
5. Мильштейн Я. И. Лист : в 2 т. / Я. И. Мильштейн . — Изд. 2. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 864 с.
6. Мильштейн Я. И. Лист : в 2 т. / Я. И. Мильштейн . — Изд. 2. — М. : Музыка, 1971. — Т. 2. — 600 с.
7. Письма Бетховена 1787–1811 : [сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман]. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
8. Рубинштейн А. Г. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность : в 2 т. / А. Г. Рубинштейн. — Т. 2 : 1867–1894. — Л. : Гос. муз. издат, 1962. — 492 с.

9. Стасов В. В. *Лист, Шуман и Берлиоз в России : [избр. соч. в 3 т.] / В. В. Стасов. — М., Искусство, 1952. — Т. 3 : Живопись, скульптура, музыка. — 888 с.*

10. Фишман Н. Л. *Этюды и очерки по бетховениане / Н. Л. Фишман. — М. : Музыка, 1982. — 263 с.*

11. *Beethoven's Symphonies in Chamber Arrangements [Электронный ресурс] // Fundación Juan March. — Режим доступа : <http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p1=19&p5=1978&l=2>.*

12. *Las sinfonías de Beethoven en arreglos de cámara [Электронный ресурс] // Fundación Juan March. — Режим доступа : <http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p1=19&p2=978&l=2>.*

**Довжинець І. Г. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях.** В статті з'ясовано роль і місце фортепіанних перекладень бетховенських симфоній в музичній практиці XVIII–XX століть. Виявлено, що на різних історичних етапах перекладення виконували певні комунікативні задачі.

**Ключові слова:** Л. Бетховен, перекладення, симфонічна музика, концертна діяльність.

**Довжинець И. Г. Бетховенские симфонии в фортепианных переложениях.** В статье выяснена роль и место фортепианных переложений бетховенских симфоний в музыкальной практике XVIII–XX веков. Виявлено, что на разных исторических этапах переложения выполняли определенные коммуникативные задачи.

**Ключевые слова:** Л. Бетховен, переложения, симфоническая музыка, концертная деятельность

**Dovzhynets Inna. Beethoven symphony in the piano transcription.** The article clarified the role and place of piano transcriptions Beethoven symphonies in musical practice XVIII–XX centuries. It was revealed that at different historical stages transcriptions performed certain communication problems.

**Key words:** Beethoven, transcriptions, symphonic music, concert activity.