

Грушко Галина Игоревна

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет»
доцент кафедры музыкального образования и народно-художественной культуры ФИ и ХО
ГБОУ СПО «Воронежский музыкальный колледж имени Ростроповичей»
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, кандидат искусствоведения

НАРОДНЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

В творческом наследии Людвига ван Бетховена немало инструментальных и вокальных сочинений, в их числе — симфонии, концерты, сонаты, увертюры, кантаты, трио, квартеты, оперы, оратории, вариации, обработки народных мелодий и многие другие, которые можно так или иначе классифицировать, обозначив вехи его эволюции. В сочинениях «раннего» венского периода сформировались основные *линии* бетховенского творчества, проявившиеся затем в лучших сочинениях композитора — симфониях, Третьей *Героической* (1804, *op.* 56), Четвертой (1806, *op.* 60), Пятой (1808, *op.* 67), Шестой *Пасторальной* (1808, *op.* 68), Седьмой (1812, *op.* 92) и Восьмой (1812, *op.* 93), сонатах для фортепиано № 21 «Аврора» (1804, *op.* 53) и № 23 «Аппассионата» (1806, *op.* 57), Пятом концерте для фортепиано с оркестром (1809, *op.* 73), Увертюре *Эгмонт* (1810, *op.* 84) и других.

Однако Л. Бетховен никогда не останавливается на достигнутом, в Сонатах для фортепиано № 27 (1814, *op.* 90), № 28 (1816, *op.* 101), для фортепиано и виолончели (1815, *op.* 102), цикле песен «К далёкой возлюбленной» на слова А. Ейтелеса (1816, *op.* 98) вызревают *новые* тенденции — усиливается значение лирических образов, что сближает композитора с романтиками, приверженцами песенного симфонизма. Завершая творческие искания, Л. Бетховен начинает ориентироваться в большей степени на демократический стиль — стиль «мощной простоты» [1, с. 355]. В последнее десятилетие творчества появляются такие сочинения, как струнный квинтет (1817, *op.* 104), сонаты (1818–1822, *op.* 106, 109–111), 33 вариации на тему вальса А. Диабелли (1823, *op.* 120), Торжественная месса

(1823, *op.* 123), струнные квартеты, посвящённые Н. Голицыну (1825–1827, *op.* 127, 130, 132), а главное, венец его творчества, — Девятая симфония (1824, *op.* 125), где в финале звучит хор на текст Ф. Шиллера «Ода к радости».

Особое место в творческом наследии Л. Бетховена занимают песни — духовные, любовно-лирические, компанейские, военные, бытовые, которые он создаёт на протяжении всей своей жизни, а также аранжировки «песен разных народов». Назовем лишь некоторые из них — песни на слова Л. Хелти «Жалоба» (1790, *WoO* 113), Ж. Руссо «Дни мои влекутся» (1793, *WoO* 116), Г. Бюргера «Взаимная любовь» (1794, *WoO* 118), П. Метастазιο «Прощанье» (1798, *WoO* 124), И. Гёте «Три песни» (1810, *op.* 83), Ф. Шиллера «Песня монахов» (1817, *WoO* 104), Ф. Матисона «Жертвенная песня» (1824, *op.* 121б), а также без указания автора слов — «Образ девушки» (1783, *WoO* 107), «Пуншевая песня» (1792, *WoO* 111), «О, горестная мысль!» (1798, *WoO* 125), «Помни обо мне» (1804, *WoO* 130) и многие другие.

Точное количество песен Л. Бетховена до сих пор не установлено, так как существует известная путаница между годом создания той или иной песни, её многочисленными редакциями, переложениями, опусами и так далее [3, 5, 7, 8]. Особым успехом среди них пользуется песня «Аделаида» на слова Ф. Матисона (1796, *op.* 46), которая издается в 51 редакции: 24 для пения с фортепиано, 11 — с гитарой и 16 — для фортепиано в четыре руки [1, с. 155]!

Импульсом для создания ряда песен нередко служат события личной жизни Л. Бетховена. Возникновение *духовных* песен, таких как «Шесть песен» с сопровождением фортепиано — «Молитва», «Любовь к ближнему», «Смерть», «Небеса вещают», «Могущество Творца», «Песнь покаяния» на слова Х. Геллерта (1803, *op.* 48), песни «К надежде» на слова Х. Тидге (1804, *op.* 32) связано с «гейлигенштадтским» кризисом и попыткой его преодоления. Откликом на важнейшие общественно-политические события являются песни «Свободный человек» на слова Г. Пфэффеля (1791,

WoO 117), «Военная песня австрийцев» на слова Фридельберга (1797, WoO 122), «Прощанье воина» на слова К. Рейсига (1814, WoO 143).

Обилие лирических песен свидетельствует о жажде *настоящей* любви: «Любовь» на слова Г. Лессинга (1793, *op.* 52), «Радость любви» (1799, WoO 128), «Нежная любовь» на слова К. Герозее (1803, WoO 123), «Влюбленный» на слова Х. Рейсига (1809, WoO 139), «Радость страдания» на слова И. Гёте (1810, *op.* 83), «К возлюбленной» на слова Л. Штолля (1811, WoO 140), цикл песен «К далёкой возлюбленной» на слова А. Ейтелеса (1816, *op.* 98), «Свадебная песня» на слова А. Штейна (1819, WoO 105). В сочинениях «позднего» периода — песнях «Тайна» на слова И. Вессенберга (1815, WoO 145), «Покорность судьбе» на слова П. Хаугвица (1817, WoO 149), «Вечерняя песня под звёздным небом» на слова Г. Гёбле (1820, WoO 150) — усиливаются субъективизм и проявления желания «слиться с жизнью неземной».

Песня неслучайно становится выразительницей идей и чувств Л. Бетховена — в ней воплотились философские раздумья, мысли о смерти, гражданские мотивы, любовная лирика, сатира, юмор, столь значимые для песенного творчества композитора. Однако, не вызывает сомнения и тот факт, что песни, в том числе и аранжировки «песен разных народов», так или иначе воздействуют на его инструментальную музыку, где интегрируются многие, зачастую разнородные, но обогащающие её интонационно, элементы, и выковываются «...темы, полные несокрушимой воли и революционной энергии» [1, с. 235]. Песенное начало проявляется в разных типах симфонической драматургии — лирика, драма, героика не исключают контрастного и даже конфликтного развития, что сказывается на особенностях формообразования. Поэтому можно говорить о своеобразном синтезе вокального и инструментального принципов музыкального мышления, в полной мере проявляющемся в бетховенском творчестве как предтече Романтизма.

В процессе эволюции народные песенно-танцевальные мелодии или их интонации начинают всё более проникать в инструментальные сочинения Л. Бетховена, что существенно обогащает и обновляет музыкальную форму, приближая её к романтической, а главное — предвосхищает появление симфонических концепций «песенного» типа Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Г. Малера.

В творческом наследии Л. Бетховена имеются две песни — «Жалоба» (1809, WoO 135) и «Песня соловья» (1813, WoO 141) — на слова И. Гердера, идеолога и теоретика литературного движения «Буря и натиск», оказавшего существенное влияние на многих творческих личностей, разделяющих его взгляды. Заслуги И. Гердера трудно переоценить! Он не сомневался, что своеобразие каждой нации — «дух народа» — проявляется в песнях. Именно народ становится источником своей культуры, а песня — «зеркалом его сердца». И. Гердер собирает и изучает фольклор народов мира, делает переводы, а также, в духе народных, сочиняет стихи. В результате кропотливо проделанной работы, в свет выходит сборник «Народные песни» (1779), во втором издании получивший название «Голоса народов в песнях» (1807), содержащий образцы немецкой, английской, польской, прибалтийской народной поэзии. Кроме того, И. Гердер не обходит вниманием народные песни славянских народов, которым предсказывает великую будущность.

Подобным установкам следуют и поэты «гельдербергского» кружка романтиков — А. Арним и К. Brentано. В 1808 году они публикуют сборник народных песен, в каждой из которых «бьётся сердце немецкого народа», получивший название «Волшебный рог мальчика». Эти песни становятся источником вдохновения не только для их современников, но и для благодарных потомков, связавших своё творчество с народно-поэтической традицией.

Конечно, Л. Бетховен не мог не знать об этих изданиях, равно как и о «Собрании народных русских песен с их голосами» Н. Львова – И. Прача [13].

Информацию о народных песнях он получал и от английского издателя Г. Томсона, и от музыкантов, с которыми тесно общался. В частности, в «Скрипичной школе Роде. Байльота. Крейцера» (1812) сообщалось о новейших «употребительных» русских песнях с вариациями. Туда же вошла песня «Пожалуйте сударыня, сядьте со мной рядом», которую Л. Бетховен использует в цикле вариаций для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки (1818, *op.* 107) [15, с. 38–39].

Ещё в «боннский» период Л. Бетховен создаёт Шесть легких вариаций на тему *швейцарской* народной песни, представленной в *Musikalisches Kunstmagazin* с комментариями И. Гердера, для фортепиано или арфы (1792, *WoO* 64). Позже, он делает аранжировки множества других народных песен (1810–1823), по оценкам специалистов, хотя мнения по этому поводу сильно разнятся, свыше 170, для голоса (или вокального ансамбля) в сопровождении инструментального трио (фортепиано, скрипки и виолончели) — уэльских, ирландских, английских, шотландских, итальянских, испанских, немецких, тирольских, французских, русских, украинских, заимствованных из различных источников и объединённых в сборники: «26 уэльских песен» (1810, *WoO* 155), «25 ирландских песен» (1813, *WoO* 154), «12 шотландских песен» (1818, *WoO* 156), «12 песен разных народов (1815, *WoO* 157), «23 песни разных народов» (1816, *WoO* 158) и других [3, 7, 8, 15, 35–38].

Среди бетховенских аранжировок, по мнению почитателей его таланта, есть настоящие шедевры. В сборнике «Двадцать три песни разных народов» (1816, *WoO* 158), помимо испанских, немецких, польских, тирольских, португальских и других, имеются обработки русских народных песен — «Во лесочке комарочков много уродилось», «Ах, реченьки, реченьки», «Как пошли наши подружки», а также украинской народной песни «Іхав козак за Дунай», которая становится сверхпопулярной в Европе. Неслучайно, поэт К. Тидге снабжает её немецким текстом: «*Schöne Minka, ich muß scheiden*» — «Прекрасная Минка, я должен с тобою расстаться» [12]. Существует

огромное количество её обработок, принадлежащих различным композиторам, современникам Л. Бетховена.

По заказу Г. Томсона Л. Бетховен делает аранжировки уэльских, шотландских и ирландских народных песен для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано, а затем, по собственной инициативе, и других — «песен разных народов». Однако, от напечатания сборника Г. Томсон по неизвестной причине впоследствии отказывается (сборник выходит в свет лишь в 1941 году).

Сложность аранжировок «песен разных народов» заключается в том, что словесный текст в них отсутствует. Поэтому, Л. Бетховен вынужден «угадывать» их содержание, чтобы найти соответствующую гармонию: *«Существует бесчисленное множество гармоний, но только одна из них способна соответствовать природе и характеру мелодии»* [15, с. 200]. Ведь наличие словесного текста необходимо для придания песням «правильного выражения». Тем не менее, в большинстве случаев, народные песни в обработке Л. Бетховена становятся настоящими «жемчужинами», исполнить которые по силам любому желающему.

Однако, даже при наличии словесного текста Л. Бетховен вносит свои коррективы и в предложенную гармонизацию, что, например, касается русской народной песни «Во лесочке комарочков много уродилось» из «Собрания народных русских песен с их голосами» Н. Львова – И. Прача, переосмысливая её содержание. В отличие от оригинала, песня выдерживается в до мажорной тональности, подготовленной вступлением в тональности доминанты: *D–T*. В чисто классическом стиле сделаны гармонизации и двух других русских народных песен — «Ах, реченьки, реченьки» и «Как пошли наши подружки».

Помимо аранжировок «песен разных народов», Л. Бетховен использует народные напевы или воспроизводит их отголоски в своих инструментальных сочинениях. Так, немецкие народные песни предстают в Септете (1800, *op.* 20), в Четвертом квартете (1800, *op.* 18), в сонатах для

фортепиано № 21 (1804, *op.* 53) и № 31 (1821, *op.* 110); *австрийские* народные песни — в Седьмой симфонии (1812, *op.* 92), Трио для фортепиано, кларнета и виолончели (1798, *op.* 11), в Первом концерте для фортепиано (1798, *op.* 15). Рондо «Ярость по поводу потерянного гроша» — *Rondo a Capriccio* (1798, *op.* 129) — содержит эпизоды в венгерском стиле. В финале Третьей Героической симфонии (1804, *op.* 56) звучит *венгерская* народная тема, заимствованная из Пятнадцати вариаций с фугой (1802, *op.* 35). В музыкальную ткань квартетов (1806, *op.* 59), написанных по заказу А. Разумовского, вводятся *русские* народные песни «Ах, талан ли мой, талан» (в финале Первого квартета) и «Уж как слава на небе» (в трио Скерцо Второго квартета).

В инструментальном творчестве Л. Бетховена применяются и *украинские* народные песни, такие как «Ой, на дворі метелиця», «Від Києва до Лубен», «Одна гора високая», а также «Їхав козак за Дунай», что делает их сверхпопулярными. Мотивы украинских народных песен слышатся в сонате для фортепиано № 23, *Appassionata* (1805, *op.* 57) и Девятой симфонии (1824, *op.* 125). Некоторые исследователи творчества Л. Бетховена полагают, что песня «Їхав козак за Дунай» некими «таинственными узами» связана с *Allegretto* Седьмой симфонии (1812, *op.* 92) — невольно вспоминается именно эта песня, повествующая о расставании влюбленных. Возникают и другие ассоциации — с австрийским, немецким и венгерско-цыганским фольклором в *Presto* и *Allegro con brio*. Скорее, речь идет об интонационной *сущности* народного песенно-танцевального творчества, верно «схваченной» композитором и ставшей существенным «элементом» его творчества.

Австрийские, английские, русские, тирольские, украинские, швейцарские, шотландские народные песни продолжают «жить» в вариациях, например, в цикле Шесть вариаций для фортепиано (1785, WoO 70) на тему дуэта «*Nel cor piu non mi sento*» из оперы «*La Molinara*» Дж. Паизиелло используется *русская* народная песня «Ой, на горке, на горочке». На тему *английской* народной песни *God save the King*) созданы

Семь вариаций для фортепиано (1803, WoO 78), а также пьеса для оркестра «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» (1813, op. 91). Тема английской народной песни *Rule Britannia* в основе Пяти вариаций для фортепиано (1803, WoO 79). В цикле Шесть варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки (1818, op. 105) содержатся темы пяти шотландских и одной австрийской народной песни, а в цикле Десять варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки (1818, op. 107) — две тирольские, шесть шотландских и две украинские народные песни.

Широкую известность получают *Двенадцать вариаций* для фортепиано (1796, WoO 71) на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка», посвященные А. Броун, которые и сегодня сохраняют приоритетное значение в учебной и концертной практике [4]. Имеется в виду тема плясовой «Камаринской», заимствованной П. Враницким у скрипача И. Ярновича, с успехом гастролировавшего в России и Европе и способствовавшего её популяризации. По версии Л. Кириллиной, впервые тема «Камаринской» используется в одной из пьес Й. Гайдна для часов с органчиком (1772), однако, остается загадкой, из какого источника он мог её почерпнуть. Ведь первой печатной публикацией одного из вариантов «Камаринской» считается песня «Недоноском меня матушка родила» из «Собрания простых русских песен с нотами» (1778) В. Трутовского.

Тем не менее, плясовая «Камаринская» в Европе конца XVIII – начала XIX веков приобретает значение своеобразного «шлягера», поскольку многие музыканты начинают использовать эту тему или её отголоски в своем репертуаре. «Во всех случаях обращений иностранцев к “Камаринской”, — сообщает Л. Кириллина, — заметны, с одной стороны, явная симпатия авторов к обрабатываемой мелодии, а во-вторых, противоречивое желание как сохранить некоторые присущие ей мелодико-ритмические “странности”, так и вписать их в контекст «нормального» классического стиля» [12]. Несомненно, стремление европейцев приобщиться к русскому

народному песенно-танцевальному искусству в это время приобретает «беспрецедентную интенсивность», что свидетельствует о пробуждении интереса к русской культуре и, в какой-то степени, о *преклонении* перед ней.

Известно, что начиная с XVII века, в различных регионах России варианты плясовой «Камаринской» бытуют в виде инструментальных наигрышей на гусях, скрипке, балалайке и других народных инструментах, а затем начинают использоваться и в творчестве русских композиторов — В. Пашкевича, М. Глинки, П. Чайковского, А. Рубинштейна, А. Гречанинова [14, с. 165, 168, 173, 2, 53, 54, 57]. Зачастую «Камаринская» исполняется со словами любовно-лирического, сатирического или шуточного содержания, заимствованными из хороводных песен, то есть становится *плясовой песней*, которая пользуется особой популярностью и сегодня.

В основе фантазии для оркестра «Камаринская» (1848) М. Глинки две народные темы — *песенная* и *танцевальная*, предположительно, записанные самим композитором. Первая тема — медленная свадебная *песня* «Из-за гор, гор высоких», вторая, интонационно близкая первой, быстрая танцевальная «Камаринская». Между ними М. Глинка находит общие черты, что даёт импульс для развития его творческой фантазии. Как для песни, так и для танца характерно нисходящее движение мелодии, от вершины — истока, в первом случае, с «подходом» к ней: (I – III) – IV – III – II – I, и, во втором случае, без «подхода», начиная с V ступени: V – (III – V) – IV – (II – IV) – III – (I – III) – II – (I – II – III) – I, что, несмотря на жанровый контраст, роднит их [2, с. 53, 65, 9, 267]. Используя приемы симфонического развития, М. Глинка интонационно обновляет темы, преобразует их сущность и обогащает новыми подголосками.

Сходные «движения» мелодии можно обнаружить в русских народных песнях — календарных, обрядовых, былинных, хороводных, свадебных, колыбельных, лирических, плясовых, а также в инструментальных пастушьих и плясовых наигрышах. Например, в таких как «Слава», «Ах, на что ж было по горам ходить», «За двором лужок зеленешенек», «Среди двора

из-под дерева», «Утушка луговая», «Кончен, кончен дальний путь», «Летел голубь, ворковал», «Я с камариком плясала», «Вниз по матушке, по Волге», «Во лесах было во дремучих», «Ах, реченьки, реченьки», «Как у нашева широкова двора» [2, с. 8, 16, 20, 29, 33, 44, 52, 68, 90, 93, 94, 101], а также в песнях «Ой, авсень», «Из-за лесу, лесу темного», «Стелется и вьется», «У голубя, у сизого золотая голова», «Не белы снеги во чистом поле», «Подуй, подуй непогодушка», «Ах ты, ноченька», «Из-за лесу, лесу тесного», «Во поле орешина» [16, с. 10, 16, 28, 31, 56, 70, 86, 110, 158].

Однако, задолго до появления «Камаринской» М. Глинки, а именно в 1796 году, аналогичный принцип соотношения *песня – танец* использует Л. Бетховен в упомянутых *Двенадцати вариациях* для фортепиано! Отметим, бетховенская тема вариаций традиционно имеет двухчастное строение, в данном случае, первая часть — неквадратный период повторного строения (такты: 5+5), а вторая часть включает развивающий раздел и репризу (такты: 4+5), что повторяется. Каждое предложение периода содержит по две фразы, тема первой фразы – *песня* (3 такта), изложенная с подголоском, по сути, прототип глинкинской свадебной песни, ступени: (III – V) – IV – (V) – III – (V) – II – (V) – II – (III) – I; тема второй фразы – *танец* (2 такта), с опеванием аналогичных ступеней, собственно, «Камаринская», ступени: (II – III) – IV – (II – IV) – III – (I – III) – II или I – (III – V) – IV – III – II – I, гармонизованные в чисто бетховенском стиле. Нельзя не заметить, что песенная и танцевальная темы интонационно идентичны, хотя различаются по характеру. Взаимосвязанные общим порядком, они взаимодействуют как противоположности, которые образуют единое целое.

Аналогичные мелодические обороты свойственны различным вокальным и инструментальным сочинениям Л. Бетховена, например, их можно обнаружить в песнях «Нежная любовь», «Песня Мефистофеля», «Дух бардов», «Томленье», «Походная песня», «Вечерняя песня», «Уходящая юность» [5, с. 3, 7, 22, 26, 34, 41, 56], в цикле «К далекой возлюбленной», № 5 [6, с. 14], а также в «Фантазии для фортепиано, хора и оркестра» (ор. 80), в

сонатах (*op.* 27, 110, 111), квартетах (*op.* 59), симфониях (*op.* 55, 125), в частности, в финале Девятой симфонии — «Оде к радости» и других.

Кроме того, подобные мелодические обороты встречаются в аранжировках «песен разных народов», например, таких как «Во лесочке комарочков много уродилось» (русская), «Проснись, голубка» (немецкая), «Ой, ой! Опрокинь-ка чарку» (польская), «Для меня» (немецкая), «Колыбельная» (шведская) [8, с. 10, 45, 49, 71, 83]; «Сицилийская» (итальянская), «Гарри с гор» (шотландская) «Гондольетта» (венецианская), «Бродячий певец» (ирландская), «Болеро» (испанская) [7, с. 8, 20, 29, 33, 40, 43], а также «Любовь без надежды», «Золотое платье», «Прощай же, город суеты», «Когда затихнет все вокруг», «Да, стала ты совсем иной», «Долина Клойда» (валлийские) и другие [3, с. 17, 19, 32, 59, 71, 74].

Двухчастное строение темы *Двенадцати вариаций* для фортепиано сохраняется на всем протяжении цикла, в каждой вариации, и нарушается лишь в коде, представляющей обширной разработкой (90 тактов), с включением элементов полифонического развития, и замыкаемой репризой (25 тактов) [4]. При сохранении внешней формы, путь развития темы — ее многочисленные преобразования, в том числе, фактурные, темповые, тембровые, ладогармонические, метроритмические и другие, как с удержанием ее «ключевых интонаций», так и с поиском новых. В любом воплощении, тема вариаций проводится как в верхнем голосе (1, 2, 9, 12 вариации, кода), так и в других голосах — среднем (3, 4, 5, 8, 11 вариации, кода) и нижнем (5, 6 вариация, кода), где она обогащается различными видами фигураций, неаккордовыми звуками и хроматизмами, содействующими естественному воплощению ее «эмоционально-лирической» сущности.

Наряду с мажорными вариациями (*A*) в цикле присутствуют одноименные минорные (*a*), что в тональном плане целого создает видимость *рондо*: *A* (1, 2 вариации) – *a* (3 вариация) – *A* (4, 5, 6 вариации) – *a* (7 вариация) – *A* (8,9,10 вариации) – *a* (11 вариация) – *A* (12 вариация) – *Coda* –

A (реприза). В процессе развития изменяется и гармонический план темы: осуществляется ряд «движений» в тональности *D* (2, 4 вариация), *d* (3 вариация), *fis* (8 вариация), *a* (11 вариация) и так далее.

«Буйство» ладогармонических преобразований темы, модуляции в отдалённые тональности, энгармонизм и эллипсис наблюдаются в *коде*, где используются полифонические приёмы развития. Несмотря на то, что все вариации выдержаны в одном метре и размере (2/4), отличаются лишь финальная 12 вариация, *кода* и реприза (6/8), темп которых изменяется. Это происходит за счёт введения мелких длительностей и изменения фактуры, что способствует достижению эффекта виртуозности.

Список литературы и источников

1. *Альшванг, А. А.* Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1977. – 447 с.
2. *Бачинская, Н. М.* Народные песни в творчестве русских композиторов. – М.: Музгиз, 1962. – 215 с.
3. Бетховен Л. 26 валлийских песен. – М.: Музыка, 1977. – 82 с.
4. Бетховен Л. 12 вариаций на тему «Русского танца» из балета Павла Враницкого «Das Waldmadchen», WoO 71. – <https://beethoven.ru/node/735>
5. Бетховен Л. Избранные песни. – М.: Музыка, 1990. – 63 с.
6. Бетховен Л. К далекой возлюбленной. Цикл песен на слова А. Ейтелеса. – М.: Музыка, 1983. – 19 с.
7. Бетховен Л. Народные песни. – М.: Музыка, 1980. – 77 с.
8. Бетховен Л. Песни разных народов. – М.: ГМИ, 1959. – 96 с.
9. *Глинка, М. И.* Записки. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
10. *Кириллина, Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. I – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 537с.
11. *Кириллина, Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. 2. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 591с.
12. Кириллина Л. «Schöne Minka» и ее сестры. – <https://beethoven.ru/node/495>.
13. Львов – Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. – М.: ГМИ, 1955. – 350 с.
14. *Попова, Т. В.* Основы русской народной музыки. – М.: Музыка, 1977. – 224 с.
15. Письма Бетховена: 1817–1822 годы / Под ред. Н.Л. Фишмана и Л.В. Кириллиной. – М.: Музыка, 1986. – 636 с.
16. Русские народные песни / сост. А.В. Медведев. Киев: Музична Україна, 1977. – 271 с.

17. *Цуккерман, В. А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. – М.: Музгиз, 1957. – 495 с.
18. *Шатский, П. А.* Фортепианные вариации Бетховена: особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций. – М.: Музыка, 2013. – 216 с.