

Л. В. Кириллина

Труды В. Ф. Ленца о Бетховене и их международный резонанс

Аннотация

Труды Вильгельма (Василия Фёдоровича) Ленца о Бетховене, созданные в 1850-х годах — важная веха в истории русской бетховенистики. Поскольку книги публиковались на французском и немецком языках, они получили международный резонанс.

Ключевые слова: Бетховен, Ленц, Одоевский, Виельгорские, три стиля Бетховена, рецепция Бетховена в России, русская бетховенистика.

L. V. Kirillina

The Works of V. F. Lenz on Beethoven and Their International Resonance

Summary

Wilhelm (Vladimir Fyodorovich) Lenz (1808–1893) was a pianist and musicologist, the author of the first Russian monographs on Beethoven, which were published in French and German: the two-volume “Beethoven et ses trois styles” (2 Bd, St. Petersburg, 1852; Brüssel, 1855), and the five-volume “Beethoven. Eine Kunst-Studie” (Kassel, Hamburg, 1855–1860). Lenz’s works are well-known in the West, but only a few musicians who speak foreign languages have access to them in Russia. Lenz thoroughly developed the theory of “three styles” in Beethoven’s work and created the first annotated catalog of Beethoven’s compositions. Lenz’s second book contains an essay on the spread of Beethoven’s music in Russia, which is an important historical source on the reception of the composer’s work.

Keywords: Beethoven, Lenz, Odoyevsky, Wielhorski, Beethoven’s three styles, reception of Beethoven in Russia, Russian Beethoven scholars.

В истории мировой бетховенистики значительную роль сыграли труды Вильгельма Ленца (в России его называли Василием Фёдоровичем) — уроженца Риги, закончившего университет в Дерпте (ныне — Тарту в Эстонии) и жившего затем в Москве и Петербурге. Ленц родился в 1808 году, когда Бетховен был в расцвете своего гения и только что завершил Пятую и Шестую симфонии. А скончался Ленц в 1883 году, когда Бетховен воспринимался как признанный классик (пусть и не всеми любимый). В русской музыке начала 1880-х годов художественные направления определяли композиторы Могучей кучки, Пётр Ильич Чайковский, Антон Григорьевич Рубинштейн, а в концертном и оперном репертуаре сочинения Бетховена соседствовали с произведениями Гектора Берлиоза, Рихарда Вагнера, Джузеппе Верди и других великих романтиков.

Вильгельм Ленц получил традиционное юридическое образование, открывавшее доступ к государственной службе в Российской империи. Но душа его принадлежала музыке. Будучи хорошим пианистом, он совершенствовался в игре на фортепиано у Листа в 1828 году и у Шопена в 1842 году (оба раза в Париже), и пианистическое искусство всегда оставалось в числе его приоритетов.

Кумиром Ленца с юных лет стал Бетховен, музыка которого в 1820-х годах звучала во всех странах Европы. О жизни и личности композитора тогда мало что было известно: не существовало ни одной достоверной и основательной биографии, а публиковавшиеся в музыкальной прессе заметки изобиловали бытовыми анекдотами и субъективными впечатлениями.

В 1827 году Ленц познакомился во Франкфурте-на-Майне с учеником Бетховена и будущим автором воспоминаний о нём Фердинандом Рисом, а в Лондоне в 1829 году встречался с Игнацем Мошелесом, который общался с Бетховеном в Вене в 1813 — начале 1820-х годов. То есть Ленц мог получить сведения о личности и жизни Бетховена от

людей, которые хорошо его знали и были при этом выдающимися музыкантами. Заметим, впрочем, что ни один из современников, включая самых близких к Бетховену людей, не обладал нынешней полнотой разнообразных документов, касающихся его жизни и творчества; у каждого был собственный образ Бетховена, ограниченный определённым периодом общения с ним и нередко лишь одной сферой интересов.

Весной 1833 года молодой Ленц прибыл в Петербург в связи с тяжбой, слушания по которой проходили в Сенате, и, как оказалось впоследствии, навсегда связал свою судьбу с Россией. Он оставил любопытнейшие мемуары об этом периоде, которые публиковались в столичной «Немецкой газете» и в сборнике «Русский архив» за 1878 год без указания имени автора, но под довольно прозрачным названием «Приключения Лифляндца в Петербурге» (прозрачным, поскольку в тексте Ленц называл подлинные имена своих родственников и друзей, а в одном месте прямо писал о своей книге «Бетховен и три его стиля»).

Одним из тех, с кем Ленц быстро сблизился, был князь Владимир Фёдорович Одоевский — выдающийся мыслитель, писатель, музыковед, композитор, пианист и органист (его домашний орган назывался в честь Баха «Себастианон»). В 1830 году Одоевский опубликовал новеллу «Последний квартет Бетховена», которая положила начало всей русской бетховенистике, хотя была произведением сугубо художественным, а не музыковедческим [См.: 7]. Князь устраивал в своём доме приёмы по четвергам после театральных представлений, то есть практически ночью, начиная с одиннадцати. На этих вечерах бывал и Пушкин, с которым Ленц общался на литературные темы.

Друзьями и единомышленниками Одоевского были братья, графы Виельгорские, Михаил Юрьевич и Матвей Юрьевич — оба виолончелисты профессионального уровня, композиторы и меценаты. Михаил Юрьевич питал особое пристрастие к музыке Бетховена — отчасти, возможно, и потому, что был

лично знаком с композитором. Находясь в 1808 году в Вене, юный граф Виельгорский, как он потом рассказывал Александру Николаевичу Серову, встречался с Бетховеном в салоне графини Элеоноры Фукс (урождённой Галленберг), где слышал его незабываемые импровизации. Эти сведения упоминались в примечаниях Серова к некрологу Михаила Юрьевича Виельгорского, написанному Ленцем [См.: 9]. Присутствовал Виельгорский и на историческом концерте Бетховена в театре Ан дер Вин 22 декабря 1808 года, где впервые прозвучали Пятая и Шестая симфонии, Четвёртый фортепианный концерт, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, а также части из первой Мессы (C-dur).

Музыка, как явствует из мемуаров Ленца, занимала важное место в жизни русской интеллектуальной элиты, причём музыка отнюдь не только салонная. Ленц часто упоминает private исполнения различных произведений Бетховена, иногда сопровождая эти рассказы забавными анекдотами. Так, после исполнения Пятой симфонии Бетховена в доме графа Михаила Юрьевича Виельгорского его давний приятель, министр иностранных дел Карл Васильевич Нессельроде, «вскочив со стула, восторженно вскричал: „Этот финал — настоящее Боже, Царя храни!“» [4. С. 446]. Гимн «Боже, Царя храни» был создан Алексеем Фёдоровичем Львовым (1798—1870) как раз в 1833 году, публично исполнен 18 декабря и уже 31 декабря утверждён в качестве гимна Российской империи. Ленц, естественно, бывал и на музыкальных вечерах у Львова, где в парадном зале иногда исполнялись даже симфонические произведения. Ленц вспоминал, как в 1845 году на такой концерт с некоторым опозданием явился император Николай I; звучала всё та же популярная Пятая симфония Бетховена, которую Ленц несколько выпрепно сравнил с «окрылённым земным шаром» [5. С. 259].

На регулярной же основе проходили квартетные собрания, которым было отведено более уютное камерное пространство. Львов, прекрасный скрипач-виртуоз, играл партию первой скрипки. В числе прочего исполнялись и квартеты Бетховена, преимущественно

раннего и среднего периода, включая три квартета op. 59, посвящённые графу Андрею Кирилловичу Разумовскому. Беседуя позже со своим лифляндским покровителем Карлом Готгардом Липгартом (Liephardt, 1778—1853), Ленц говорил, что Львов «отменно хорош» в первых одиннадцати квартетах Бетховена, а пяти последних не играет, хотя они, по мнению Ленца, «стоят выше всех остальных». И далее Ленц привёл свой диалог с Липгартом о поздних квартетах Бетховена, которых его старший друг, как и Львов, признавать не желал. «Я их не понимаю, и мне они не нужны; их, кажется, кто-то назвал Апокалипсисом, не вы ли?» — «Очень сожалею, что не я. Но Апокалипсис этот — наш насущный хлеб; он заставляет нас стремиться все выше и выше!» — «Куда же?» — сухо спросил Липгарт. — «Туда, где обитает душа музыки, воплотившаяся в форме квартета; туда, где за пределами квартета носится фантазия, освобожденная из оков условности». — «Я не желаю выходить из этих пределов; я доволен тем, что есть» [5. С. 267–268]. Тем не менее, как вспоминал Ленц в другой своей книге, дом Липгарта в Тарту (Дерпте) в 1829—1839 годах был настоящим «бетховенским эмпорием» (*Beethoven-Emporium*) [13. С. 274]. Эмпорий в данном случае следует понимать не как «торговый склад», а как хранилище непреходящих ценностей.

Сам Ленц также устраивал у себя в Петербурге музыкальные собрания с изысканным репертуаром. Там можно было услышать редко звучавшие квинтеты Моцарта (KV 452) и Бетховена (op. 16) для фортепиано и духовых инструментов. Ленц играл на фортепиано, а на партии духовых приглашались профессиональные артисты оркестра итальянской оперы. В доме князя Александра Фёдоровича Голицына (1796—1864) фортепианную партию в этих квинтетах исполняла его дочь Александра (в замужестве графиня Толстая) [См.: 5. С. 256].

Постепенно Ленц собирал материал для своих будущих трудов о Бетховене. Они вышли в свет на французском и на немецком языках, что сразу сделало их частью западноевропейской бетховенистики, в отличие от очерков, статей и книг, публиковавшихся позднее другими

авторами в России на русском языке. Вплоть до наших дней зарубежные бетховенисты непременно учитывают в своих трудах книги Ленца и Александра Дмитриевича Улыбышева, но полностью игнорируют работы коллег, изданные на русском [См.: 14. Р. 42–43].

Основополагающим трудом Ленца стала книга «Бетховен и три его стиля» (“Beethoven et ses trois styles”, 2 Bd, St. Petersburg, 1852; Brüssel, 1855). В ней впервые чётко и основательно была изложена теория о трёх этапах творческой эволюции Бетховена, от раннего к позднему.

Строго говоря, Ленц не был изобретателем этой идеи. Она мельком высказывается в эссе-истической книге Иоганна Алоиса Шлоссера (1828) и несколько более подробно, но не систематично, излагается в биографии Бетховена, написанной Антоном Феликсом Шиндлером (первое издание — 1840). Шлоссер, любитель музыки из Праги, никогда с Бетховеном не общался и опубликовал свой сумбурный и полный ошибок опус вскоре после смерти композитора — возможно, уже в 1827 году, хотя на титульном листе значится «1828» [16]. Биографические экскурсы Шлоссера не выдерживают никакой критики, однако его книга заслуживает внимания отнюдь не только как исторический курьёз (перевод на английский язык с научным комментарием авторитетного английского музыковеда Барри Купера вышел в свет в 1996 году [15]). В очерке о творчестве Бетховена Шлоссер высказал вполне здравые мысли, касающиеся эволюции его стиля. Правда, периодизация Шлоссера не соответствует принятой в наше время. Так, он считает, что о наступлении третьего, позднего, периода, возвещает Пятая симфония (ныне границы «позднего стиля» проводят по экспериментальным сочинениям 1815 или даже 1817 годов). Широкой популярности книга Шлоссера не получила, в отличие от биографии Шиндлера, вышедшей тремя изданиями с многочисленными авторскими дополнениями (последнее прижизненное — в 1860 году). В 1841 году Мошелес опубликовал в Лондоне свой сильно переработанный двухтомный перевод первого варианта книги Шиндлера [17]. Хотя в отношении фак-

тологии Шиндлеру, как выяснили исследователи XX века, тоже верить нельзя, идея о трёх стилях Бетховена присутствовала во всех изданиях и должна была быть известна и Ленцу.

Полное название книги Ленца в первом издании звучит несколько иначе, чем при обычном кратком упоминании: «Бетховен и три его стиля. Анализ фортепианных сонат с присовокуплением эскиза критического и хронологического каталога произведений Бетховена, с анекдотами» (слово *anecdorique* не следует понимать слишком буквально, поскольку в комментариях к произведениям приводятся отнюдь не только «анекдоты», то есть забавные рассказы современников о композиторе, но и документальные выдержки из рецензий в музыкальной прессе и изложения различных мнений). Во французском переиздании книги Ленца, осуществлённом в 1909 году под редакцией Марио Кальвокоресси, авторский подзаголовок был снят, однако сам каталог вместе с его подлинным названием остался в книге [11].

Ценность труда Ленца заключалась не только в разработке теории «трёх стилей», выдвинутой, как явствует из сказанного, не им первым. Впоследствии эта теория подвергалась обоснованной критике, хотя до конца опровергнута не была, так что до сих пор многие музыканты спокойно говорят о «раннем», «среднем» и «позднем» периоде творчества Бетховена, прекрасно отдавая себе отчёт в том, что все эти периоды очень неоднородны («ранний» делится, например, на боннский — до 1792 года, и венский — примерно до 1800 или даже до 1802), а хронологические границы между ними в разных жанрах не совпадают.

Сосредоточившись на фортепианном творчестве Бетховена, преимущественно сонатном, Ленц рассматривал любимого композитора как основоположника современного пианизма, притом что к «пианистам-фокусникам» (*pianistes-prestidigitateurs*), гонявшимся за внешними виртуозными эффектами, Ленц относился весьма критически [См.: 12. Р. 15]. Линию исторического и художественного развития музыкального искусства Ленц проводит следующим образом: «Гайдн, Моцарт, Бетховен, Вебер, Мендельсон» (название второго раздела первой части). Речь

идёт отнюдь не только о фортепианной музыке, как и в очерке о «трёх стилях» Бетховена, где Ленц проявляет детальное знание всего творчества любимого композитора. В той части книги, которая касается собственно фортепианных сонат, Ленц распределяет их по периодам следующим образом:

1. «Первая манера»: с 1 по 11 сонату [то есть с 1795 по 1800];
2. «Вторая манера»: с 12 по 27 сонату [с 1801 по 1814];
3. «Третья манера»: с 28 по 32 сонату [с 1816 по 1822].

Даты и комментарии в скобках приведены мною. Они указывают на год завершения сонат, а не начала работы над ними и не год первой публикации.

Пожалуй, именно в жанре фортепианной сонаты эта периодизация вызывает менее всего нареканий (впрочем, Сонату № 27 по стилистическим признакам можно было бы также отнести к поздним). Но дискуссия по поводу «трёх стилей» давно утратила актуальность; эта теория была безусловно важна и полезна лишь на этапе постепенного усвоения музыкантами и публикой всего творчества Бетховена, а не только избранных шедевров, словно бы изъятых из времени и пространства.

К каталогу произведений, составленному Ленцем, также можно было бы предъявлять различные претензии, если не учитывать, что он был фактически первым подробным справочником такого рода, претендовавшим на относительную полноту и снабжённым довольно содержательными комментариями. В книге Шлоссера давался лишь краткий список основных произведений Бетховена; у Шиндлера и Мошелеса приводился каталог, составленный венским издателем Тобиасом Хаслингером, а Мошелес дополнил его и перечислением томов начатого в Лондоне под его редакцией издания полного собрания сочинения Бетховена [См.: 17. Р. 385–387]. Каталогами в полном смысле слова эти перечни назвать нельзя, хотя информативную роль они выполняли.

Никакого «канона» справочных изданий подобного рода в начале 1850-х годов ещё

не существовало. «Хронологически-тематический указатель произведений Вольфганга Амадея Моцарта», составленный Людвигом фон Кёхелем, вышел в свет лишь в 1862 году, а «Хронологический указатель» произведений Бетховена, составленный Александром Уилоком Тейером, — в 1865-м.

Недостатки первой книги Ленца о Бетховене являются оборотной стороной её достоинств. Она выглядит как спонтанно излившийся на бумагу мощный поток разных сведений обо всех знакомых автору произведениях не только Бетховена, но и других композиторов, причём сюда же вклиниваются собственные мысли о музыке, полемика со взглядами современников, какие-то анекдоты, лирические отступления и тому подобное. Это примерно тот же беллетристический стиль, который господствует в философском романе Одоевского «Русские ночи» (1844). Возможно, он оказался порождён самим способом создания больших текстов, господствовавшим в ту эпоху: они часто писались от руки сразу набело, подражая стилю устных бесед, в которых подобные «рапсодические» монологи были естественными.

Вскоре после выхода в свет книги «Бетховен и три его стиля» появились одобрительные устные и печатные отклики на неё в России, Германии и Франции. Как отмечал Александр Николаевич Серов, Гектор Берлиоз и другие французские музыканты «хвалили как содержание, так и слог этой книги»; «Франц Лист написал издателю письмо, которое сделалось известным всему Петербургу»; «Остроумие, начитанность Ленца, нравящийся публике фелетонный слог, интерес автора к предмету, злая сатира полемики, своеобразность его как бы без плана написанной книги приобрели ему многочисленных поклонников и доставили европейскую известность» [10. С. 1555].

Успех побудил Ленца вновь взяться за перо и выпустить в свет объёмистую монографию о Бетховене, не повторявшую предыдущий труд: «Бетховен. Исследование его искусства» («Beethoven. Eine Kunst-Studie»). На сей раз Ленц писал на своём родном языке, немецком, а труд был посвящён Листу от имени автора — «друга и благодарного ученика».

Монография в пяти томах публиковалась частями в течение 1855–1860 годов в Касселе и Гамбурге. Часть 1 включала в себя биографию Бетховена; часть 2 — очерки о стиле Бетховена и об отношении к его музыке в России, а также анализ его ранних произведений; часть 3 — анализ произведений «второго периода» творчества Бетховена, вплоть до поздних, и своеобразные каталоги — помимо обычного перечня в порядке опусных номеров Ленц поместил и каталог произведений Бетховена согласно тональностям, в которых они написаны. Первые три части были изданы в 1855 году; в 1860-м последовали ещё два тома. Часть 4 во многом дублирует третью, но содержит дополнительные каталоги (в частности, указатель адресатов посвящений бетховенских произведений); часть 5 посвящена в основном анализу позднего творчества композитора с обширными выдержками из рецензий 1820-х годов.

В России этот капитальный труд Ленца, изданный в Германии, был доступен относительно немногочисленным знатокам, способным выписывать книги из-за границы и читать по-немецки (в отличие от французского, этим языком владели не все русские интеллектуалы). Поэтому широкого отклика среди них исследование Ленца не вызвало. Хотя Ленц являлся подданным Российской империи, его книга не может считаться первой собственно русской обстоятельной монографией о Бетховене. Остаётся лишь пожалеть о том, что ни одна из частей книги не была своевременно переведена на русский язык и не послужила отправной точкой для дальнейших отечественных изысканий.

В последующие годы идея перевода на русский язык трудов Ленца выглядела, вероятно, уже совсем не актуальной, поскольку в 1870-х — 1890-х годах появился ряд статей и брошюр о Бетховене, принадлежавших перу видных русских музыкантов и музыкальных критиков, в том числе биографические очерки Василия Давидовича Корганова (1888) и Ивана Августовича Давидова (1893); впоследствии, в 1910 году, Корганов опубликовал первую капитальную биографию Бетховена на русском языке, включавшую все известные на тот момент письма композитора [См.: 2. С. 228–232].

В 1873 году Чайковский по заказу журнала «Гражданин» опубликовал в собственном вольном переводе (или, скорее, пересказе) обширный фрагмент из биографии Бетховена, написанной Александром Уилоком Тейером [См.: 3]. А в 1892 году в Петербурге был опубликован перевод на русский язык трёхтомной монографии Людвиг Ноля, написанной столь же увлекательно, сколь и профессионально [6].

Однако на Западе, особенно в Германии, многотомный труд Ленца вызвал большой интерес. На него регулярно ссылались, с ним полемизировали, его переиздавали вновь и вновь уже после смерти автора. В 1908 году книга вышла в свет в Берлине под редакцией авторитетного бетховениста Альфреда Калишера, который снабдил её своими примечаниями; в 1922 году последовало переиздание этой версии. Репринт издания 1922 года вышел в свет в Висбадене в 1973 году. И уже в начале XXI века появились современные зарубежные репринты подлинника Ленца (в системе *print-on-demand*).

Разумеется, в качестве источника достоверных сведений о жизни и творчестве Бетховена ни одна из книг Ленца давно уже служить не может, хотя он старательно собирал факты, а не выдумывал их произвольно. В частности, Ленц вступил в переписку со скрипачом Карлом Хольцем, близким приятелем Бетховена в 1825–1826 годах, одним из первых исполнителей его поздних квартетов. Хольц так и не удосужился написать ни биографию Бетховена, хотя имел разрешение на это от самого композитора, ни даже подробные мемуары. Но в одном из писем к Ленцу он привёл по памяти высказывание Бетховена, которое больше нигде не зафиксировано. Когда в бетховенском окружении речь зашла о фугах, композитор, по словам Хольца, сказал: «Создать фугу — великое искусство, в годы учения я производил их десятками. Но фантазия тоже имеет право на существование, и сегодня в старую изношенную форму нужно привнести истинно поэтический элемент» [Цит. по: 13. S. 219].

Труды Ленца интересны современным исследователям как важные свидетельства рецепции бетховенского искусства в середине XIX века и в широком европейском контексте, и

применительно к России. Поскольку Ленц уже в 1830-е годы интегрировался в петербургскую светскую и интеллектуальную элиту и хорошо владел русским языком, он располагал знакомствами и сведениями, вряд ли доступными кому-либо из его зарубежных коллег.

В очерке Ленца об освоении музыки Бетховена в России (*“Der Beethoven status quo in Russland”*) речь идёт, с одной стороны, о Российской империи, включая те её части, которые ныне являются независимыми государствами (Литва, Латвия, Эстония, Белоруссия, Украина). С другой стороны, географический охват оказывается далеко не полным. Отсутствуют, например, упоминания о таком крупном культурном центре, как Казань, где симфонический оркестр существовал при университете и было широко распространено камерное музицирование [См.: 8. С. 14]. Нет в обзоре и Сибири, где в XIX веке в крупных городах, прежде всего в Тобольске, Томске и Иркутске, имелаась довольно богатая культурная и музыкальная жизнь. Очаги развития искусства поддерживались там как просвещёнными наместниками царской администрации и богатыми промышленниками, так и политическими ссыльными, среди которых были и аристократы, и хорошо образованные иностранцы. Безусловно, музыка Бетховена звучала в Сибири и в первой половине XIX века, не говоря уже о второй, когда после реформ 1860-х годов туда устремился большой поток переселенцев со всей России. Но Ленц в Сибири никогда не бывал, а писал лишь о том, что было ему хорошо знакомо.

Подробнее всего история рецепции Бетховена в России освещена им в отношении западных провинций империи и Петербурга. Далее следует относительно небольшой раздел о Москве и сборный очерк «Бетховен в остальной России», куда попали сведения из самых разных мест и городов (Пскова, Пензы, Могилёва, Саратова, Полтавы, Киева, Харькова, Одессы). Можно, конечно, посетовать на заведомую неполноту и неточность сведений, сообщаемых в книге Ленца. Однако нужно учитывать, что он писал обзор, а не хронику с дотошным указанием конкретного места, даты и полных имён всех музыкантов, участвовавших в том или

ином исполнении. Зато живая картина, нарисованная беглым пером Ленца, значительно обогащает скуповатые данные из официальных печатных источников, освещавших преимущественно публичные концерты (и тоже не всегда приводивших полные сведения). Между тем, общественное мнение формировалось зачастую в частных собраниях, вроде концертов у братьев Виельгорских, салонных приёмов и дружеских встреч в кругу высокопоставленных любителей музыки. Ленц, будучи вхожим во множество аристократических кружков, был свидетелем примечательных музыкальных событий, на которые посторонние не допускались и в газетах о них не писали.

Некоторые из описанных им событий носили несколько курьёзный характер. Ленц вспоминал, как в рижской Петрикирхе вечером Вербного воскресенья в 1833 году давался Духовный концерт, в котором прозвучала Пятая симфония Бетховена, причём игралась она настолько чинно, что восьмые ноты в первой части длились медленнее, чем обычные четвертные [См.: 13. S. 259]. Концерты в помещении церкви были довольно обычной практикой у протестантов, но появление в подобном контексте Пятой симфонии выглядело экстравагантно. Зато Торжественная месса Бетховена была впервые исполнена в Риге в 1839 году не в церкви и не в публичном концерте, а в приватном музыкальном собрании в сопровождении фортепиано [См.: 13. S. 263].

Ленц характеризовал Петербург середины XIX века как один из «музыкальных городов Европы», у которого были свои преимущества даже перед Лондоном и Парижем [См.: 13. S. 291], хотя бы потому, что в Петербурге квартеты Бетховена, включая поздние, можно было услышать намного чаще, чем в других столицах. Поздним квартетам, как мы уже знаем, Ленц придавал особое значение. Кажется, правда, несколько странным, что, говоря об их усвоении петербургскими музыкантами, Ленц упоминал прежде всего братьев Виельгорских, Матвея и Михаила, но не князя Николая Борисовича Голицына, не менее искусного виолончелиста, которому посвящены квартеты ор. 127, ор. 130 и ор. 132. Объяснение этому умолчанию

следует искать в непростой биографии князя Голицына: он разорился ещё в 1825 году и был вынужден покинуть Петербург; несколько лет провёл на военной службе на Кавказе, а затем из-за конфликта со Святейшим синодом жил в основном в провинции [См.: 1. С. 321–322]. Ленц упоминает о нём далее, говоря об исполнении музыки Бетховена в Харькове [См.: 13. S. 384]. В петербургском же разделе он останавливается на разборе новеллы Одоевского «Последний квартет Бетховена», делая автору упрёки в досадных неточностях биографического характера (к 1850-м годам Ленц уже знал, что у Бетховена не было ни ученицы, ни спутницы по имени Луиза) и не соглашаясь с концепцией «безумного гения», которая является ключевой для этого рассказа.

При том, что книги Ленца читать весьма интересно с познавательной точки зрения, их рапсодический склад выдаёт не только принадлежность автора к романтической культуре, но и его любительский статус в сфере гуманитарных наук, будь то история музыки или аналитическое музыковедение. Впрочем, профессиональных музыковедов в первой половине XIX века в России не существовало совсем, да и в Западной Европе эта специальность ещё не сложилась. В области биографических исследований, в том числе бетховенистики, главные достижения были ещё впереди.

Список литературы

References

1. Кириллина Л. В. Бетховен и русские меценаты. М.: Бослен, 2022. 400 с.
Kirillina L. V. Bethoven i russkie mecenaty [Beethoven and Russian patrons of the arts]. Moscow, Boslen, 2022, 400 p. (In Russ.)
2. Кириллина Л. В. Д. Крганов и его труды о Бетховене // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2022. Т. 23. № 2. С. 225–238.
Kirillina L. V. D. Korganov i ego trudy o Bethovene [Korganov and his works on Beethoven]. Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii. 2022, Vol. 23, no. 2, pp. 225–238. (In Russ.)
3. Комаров А. В. «Бетховен и его время». История одного уникального литературного сочинения Чайковского // П. И. Чайковский: забытое и новое. Альманах. Вып. 2 / Сост. П. Е. Вайдман, Г. Е. Белонович. М.: Государственный Дом-музей Чайковского, 2003. С. 150–161.
Komarov A. V. "Bethoven i ego vremya". Istoriya odnogo unikal'nogo literaturnogo sochineniya Chajkovskogo ["Beethoven and His Time". The Story of One Unique Literary Work by Tchaikovsky]. P. I. Chajkovskij: zabytoe i novoe. Al'manax. Vol. 2. Ed. P. E. Vajdman, G. E. Belonovich. Moscow, Gosudarstvennyj Dom-muzej Chajkovskogo, 2003, pp. 150–161. (In Russ.)
4. [Ленц В. Ф.] Приключения Лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. № 4. С. 436–468.
[Lencz V. F.] Priklyucheniya Lifyandca v Peterburge [Adventures of a Livonian in St. Petersburg]. Russkij arhiv. 1878, no. 4, pp. 436–468. (In Russ.)
5. [Ленц В. Ф.] Приключения Лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. № 5. С. 254–269.
[Lencz V. F.] Priklyucheniya Lifyandca v Peterburge [Adventures of a Livonian in St. Petersburg]. Russkij arhiv. 1878, no. 5, pp. 254–269. (In Russ.)
6. Ноль Л. Бетховен. Его жизнь и творения / Пер. В. Кронеберг. М.: Издание А. А. Карцева, 1892. Т. 1–3. 495 с., 592 с., 630 с.
Nol' L. Bethoven. Ego zhizn' i tvoreniya [Beethoven. His Life and Works]. Trans. V. Kroneberg. Moscow, Izdanie A. A. Karceva, 1892, Vol. 1–3: 495 p., 592 p., 630 p. (In Russ.)
7. [Одоевский В. Ф.] Последний квартет Бетховена // Северные цветы на 1831 год. Санкт-Петербург: в типографии народного просвещения, 1830. С. 101–119.
[Odoevskij V. F.] Poslednij kvartet Bethovena [Beethoven's Last Quartet]. Severnye cvety na 1831 god. St. Petersburg, v tipografii narodnogo prosveshheniya, 1830, pp. 101–119. (In Russ.)
8. Порфирьева Е. В. Музыкальная культура Казани XIX — начала XX веков на пересечении Запада и Востока // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 2 (3). С. 12–18.
Porfir'eva E. V. Muzykal'naya kul'tura Kazani XIX — nachala XX vekov na peresechenii Zapada i Vostoka [Musical culture of Kazan in the 19th — early 20th centuries at the crossroads of West and East]. Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost'. 2021, no. 2 (3), pp. 12–18. (In Russ.)
9. Серов А. Н. Послесловие к некрологу Мих. Ю. Вильгорского, написанному В. Ф. Ленцем // Музыкальный и театральный вестник. СПб. 1856. № 51. С. 918–919.
Serov A. N. Posleslovie k nekrologu Mikh. Yu. Viel'gorskogo, napisannomu V. F. Lencem [Afterword to the obituary of Mikh. Yu. Vielgorsky, written by V. F. Lenz]. Muzykal'nyj i teatral'nyj vestnik. St. Petersburg, 1856, no. 51, pp. 918–919. (In Russ.)
10. Серов А. Н. Состояние Бетховенской литературы и отношение к ней в России (1863) // Серов А. Н. Критические статьи. Т. 3: (1860–1863 гг.). СПб.: Типография департамента уделов, 1895. С. 1213–1580.
Serov A. N. Sostoyanie Bethovenskoj literatury i otnoshenie k nej v Rossii (1863) [The state of Beethoven literature and the attitude towards it in Russia]. Serov A. N. Kriticheskie stat'i. Vol. 3: (1860–1863 gg.). St. Petersburg, Tipografija departamenta udelov, 1895, pp. 1213–1580. (In Russ.)
11. Lenz W. Beethoven et ses trois styles / Ed. M. D. Calvocoressi. Paris: G. Legouix, [1909]. 466 p.
Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Ed. M. D. Calvocoressi. Paris, G. Legouix, [1909], 466 p. (In French)
12. Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Vol. 1. St. Petersburg: (?), 1852. 300 + 281 p.
Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Vol. 1. St. Petersburg, 1852, 300 + 281 p. (In French)
13. Lenz W. Beethoven. Eine Kunststudie. 2-ter Theil. Cassel: (?), 1855. 389 S.
Lenz W. Beethoven. Eine Kunststudie. 2-ter Theil. Cassel, (?), 1855, 389 p. (In German)
14. Lockwood L. Beethoven's Lives. The Biographical Tradition. Woodbridge: The Boydell Press, 2020. 232 p.
Lockwood L. Beethoven's Lives. The Biographical Tradition. Woodbridge, The Boydell Press, 2020, 232 p. (In Engl.)
15. Schlosser J. A. Beethoven: the first biography, 1827 / Ed. with introduction and notes by Barry Cooper, transl. from German by Reinhard G. Pauly. Portland: Amadeus Press, 1996. 198 p.
Schlosser J. A. Beethoven: the first biography, 1827 / Ed. B. Cooper, trans. R. G. Pauly. Portland, Amadeus Press, 1996, 198 p. (In Engl.)

16. *Schlosser J. A. Ludwig van Beethoven's Biographie.* Prag: Buchler, Stephani und Schlosser, 1828. 96 S.
Schlosser J. A. Ludwig van Beethoven's Biographie. Prag, Buchler, Stephani und Schlosser, 1828, 96 p. (In German)
17. *The Life of Beethoven.* By Anton Schindler / Ed. by I. Moscheles. In 2 Vol. London: Henry Colburn, 1841. 298 p., 387 p.
The Life of Beethoven. By Anton Schindler. Ed. by I. Moscheles. In 2 Vol. London, Henry Colburn, 1841, 298 p., 387 p. (In Engl.)

Об авторе

Кириллина Лариса Валентиновна

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

- профессор кафедры истории зарубежной музыки
- доктор искусствоведения, профессор
Государственный институт искусствознания
- ведущий научный сотрудник сектора классического
искусства Запада

Россия, Москва
larissa_kir@mail.ru

About the author

Larisa V. Kirillina

Moscow State Tchaikovsky Conservatory

- Professor of the Foreign Music History Department
- Ph.D. of Art History, Professor
State Institute of Art Studies
- Leading researcher in the classical art sector of the West

Russia, Moscow
larissa_kir@mail.ru