

*А. И. Климовицкий\**

## ВЕНСКИЕ СВЯЗИ БЕТХОВЕНА С РУССКИМИ АРИСТОКРАТАМИ НА РУБЕЖЕ XVIII — XIX ВЕКОВ\*\*

Связи композитора Людвиг ван Бетховена с российскими аристократами — одна из важнейших страниц в его творческой биографии. Благодаря щедрой поддержке оказанной русскими меценатами композитор создал ряд значимых в мировой музыкальной культуре произведений. Общения с российским дипломатическим корпусом Бетховен устанавливает сразу же после своего переезда из Бонна в Вену. В свою очередь, обладавшие значительными средствами российские дворяне смогли по достоинству оценить гений Бетховена и, тем самым, вписали свои имена в историю мировой культуры.

**Ключевые слова:** Бетховен, Вена, европейская музыка, русская музыка, искусство XVIII века.

### *Beethoven's Viennese Contacts with Russian Aristocracy at the Turn of the Eighteenth Century*

Ludwig Van Beethoven's interactions with Russian aristocrats play a crucial role in his biography. Owing to Russian benefactors' generous support Beethoven composed a number of works, proven to be significant in music culture. As soon as Beethoven moved from Bonn to Vienna, he established contacts with Russian diplomats. Russian noblemen, in their turn, were able to assess the true value of Beethoven's genius and thus, engraved their names down in history.

**Keywords:** Beethoven, Vienna, European music, Russian music, music of XVIII-th century.

В XVIII веке Людвиг ван Бетховен — единственный из мастеров венской классической школы, чьё творчество практически осталось вне поля зрения любителей музыки Петербурга и Москвы. Первая публикация сочинений

---

\* Климовицкий Аркадий Иосифович — доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Российского института истории искусств, a.klimovitsky@gmail.com.

\*\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в зеркалах рецензий и интерпретаций»

Бетховена в России состоялась уже накануне нового, XIX столетия — в 1799 г. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» 10 мая 1799 (№ 37) на стр. 855 извещала об издании Трио ор. 11 спустя год после того, как оно было написано и тогда же издано в Вене.

Первые контакты российских меломанов с Бетховеном возникают именно в Вене. В мае 1795 года Бетховен Открывает подписку на три клавирных трио, вышедших под опусом 1. Об этом, в частности, было объявлено в газете «Wiener Zeitung»:

Открыта подписка на три больших трио Людвиг ван Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. Эти трио выйдут в свет через шесть недель и будут выдаваться подписчикам по предъявлении квитанции. Цена полного экземпляра — один дукат. Имена всех подписчиков будут напечатаны на первом листе, и они смогут получить экземпляры за два месяца до поступления издания в открытую продажу. Впоследствии цена будет повышена. Подписка принимается в Вене, на квартире у автора, по адресу: Кройцгассе, № 35, за церковью миноритов, в первом этаже дома Огильского. [1, с. 525–526]

Среди подписчиков числятся и представители российской военной и дипломатической элиты: И. Ю. Броун, М. М. Виельгорский, А. К. Разумовский, В. С. Трубецкой и Г. А. Строганов (который подписался на 6 экземпляров).

Иван Юрьевич Броун (Browne-Camus Johann-Georg, 1767–1827), полковник Кексгольмского пехотного полка, бригадир русской военной миссии в Вене, и его жена Анна Маргарет (1769–1803), дочь сенатора, тайного советника, президента петербургской Медицинской коллегии Ивана Федоровича Фитингофа, были восторженными почитателями музыки Бетховена, оказывая ему исключительное внимание и поддержку. О том, насколько она была щедрой свидетельствует посвящение чете Броун семи сочинений композитора. Этот список открывают три струнных трио для скрипки, альты и виолончели соль мажор, ре мажор и до минор ор. 9 (1796–98), опубликованных в июле 1798 года. Стоящее на титульном листе посвящение «господину графу Броуну, бригадиру на службе Е<го> В<еличества> И<мператора> всея Руси» Бетховен более подробно расшифровал в объявлении о выходе сочинений из печати, напечатанному в оригинале по-французски в «Wiener Zeitung» 21 июля 1798 г.:

Милостивый государь! Глубоко тронутый Вашей щедростью, обусловленной тонкостью и широтой Вашей натуры, автор искренне рад возможности осведомить об этом публику посвящением Вам данного сочинения. Ежели создание произведений искусства, достаиваемых Вашим просвещенным покровительством, обязано не столько вдохновению гения, сколько доброй воле к усовершенствованию, то автор рад преподнести свое лучшее произведение первому из Меценатов его Музы. [1, с. 527]

По стилю и по слогу это обращение полностью выдержана в традициях жанра. Но вот чтобы публично назвать Броуна «первым из Меценатов его Музы» (в оригинале Бетховен пишет оба слова с большой буквы «Mécène de sa Muse»), Бетховен, притом что он пользовался покровительством самых знатных аристократов Вены, должен был иметь достаточно веские основания.

Ивану Юрьевичу Броуну Бетховен впоследствии посвятил следующие произведения: Фортепианную сонату си-бемоль мажор ор.22 (1799–1800), опубликованную в марте 1802 года; 6 песен для голоса с сопровождением фортепиано на слова Х. Ф. Геллерта, ор. 48 (1803), опубликованных в августе 1803 г.; Семь вариаций для фортепиано и виолончели (Es-dur) на тему из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта», WoO 46)1801, опубликованных в 1802 г.

Анне Маргарет Броун были посвящены: три сонаты для фортепиано (до минор, фа мажор, ре мажор), ор.10 (1796), опубликованных в сентябре 1798 г.; 12 вариаций для фортепиано (ля мажор) на тему русского танца из балета П. Вариницкого «Лесная девушка» (1796–97), WoO 71, опубликованных в ноябре 1798 г.; Вариации для фортепиано на тему терцета из оперы Ф. К. Зюсмайра «Солиман II», WoO 76 (1799), опубликованных в том же году.

С четой Броунов связано также создание трех маршей Бетховена ор. 45 для фортепиано в четыре руки, опубликованных в 1804 году и посвященных графине Эстергази. Ученик Бетховена Фердинанд Рис, работавший по протекции своего патрона учителем музыки в доме Броунов, однажды разыграл графа, выдав собственную импровизацию марша за новое сочинение Бетховена. Когда композитор на следующий день появился у Броуна, граф немедленно заказал, как предполагал, бетховенский марш, услышанный в исполнении Риса, и щедро заплатил за него. [См. 2, с. 101.]. Летом 1802 года Бетховен написал два марша, которые без ведома автора попали в венское издательство «Индустриальная контора». Раздосадованный Бетховен задержал их публикацию, год спустя написал третий марш, и в таком виде они вышли в свет в 1804 году.

Рис появился в доме Броунов в 1801 году. Его обязанности учителя музыки вряд ли могли распространяться на трехлетнего сына четы Морица, поэтому не исключено, что он занимался с женой хозяина Анной Маргаретой Броун, которая брала уроки фортепианной игры и у Бетховена, была истинной любительницей музыки и одаренной пианисткой. Под впечатлением от ее неожиданной и безвременной кончины 13 мая 1803 года Бетховен написал и посвятил Ивану Броуну шесть духовных песен на стихи К. Ф. Геллерта.

Среди «венских петербуржцев», друзей Бетховена, — барон Филипп Адамович Клюпфель, с 1799 года работавший советником русского посольства в Вене и секретарем А. К. Разумовского. Его дому принадлежало заметное место в музыкальной жизни Вены. В семье Клюпфеля с 1796 по 1800 год жила юная Элизабет Иоганна фон Кизов, в замужестве фон Бернгард, участница музыкальных собраний, блистательно игравшая на фортепиано. Одно из ее выступлений летом 1796 года с бетховенскими сонатами ор. 2 в присутствии автора стало поводом для написания Бетховеном письма к ее учителю, известному в Вене мастеру Иоганну Андреасу Штрейхеру, в котором композитор пишет: «Ваша маленькая ученица, дорогой Штрейхер, — не говоря уже о том, что на глазах моих выступили слезы, когда она играла мое Adagio, — привела меня поистине в изумление <...> я впервые испытывал удовольствие от прослушивания своего терцета, и, право же, это побудит меня писать для фортепиано больше, нежели доньне. <...> Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и мне приятно, дорогой мой собрат, что Вы относитесь к числу

тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может и петь, коли играющий способен чувствовать» [1, с. 117–118.].

В 1863 году известный бетховенист, автор посвященного композитору капитального двухтомного труда Людвиг Ноль встретился с общавшейся в юности с Бетховеном Элизабет Иоганной, которой было уже за 80 лет. Она отчетливо сохранила в памяти его внешний облик и манеру держать себя в обществе, особенности его поведенческого рисунка, обостренную уязвимость, проявлявшуюся в форме различных «чужацеств» [См. 8, с. 18–21]. Элизабет также впервые поведала о разрыве композитора с Клюпфелем, произошедшим не позднее 1800 года и ставшим, очевидно, первым в серии многочисленных инцидентов Бетховена со своими знатными покровителями.

Один из интересных «русских сюжетов» Бетховена связан с посвященными Анне Маргарете Броун фортепианными вариациям на тему танца из балета «Лесная девушка» Враницкого и Кинского. Включенная в балет транскрипция «Камаринской» принадлежала известному скрипачу и композитору Ивану Мане Джорновики (Ярновичу), многие годы проведшего в Петербурге. Пьеса эта пользовалась огромным успехом, авторы балета, обратившись к ней, назвали этот номер «русским танцем». Премьера балета состоялась 23 сентября 1796 г., и той же осенью Бетховен написал на тему «русского танца», т. е. «Камаринскую» вариации.

«Камаринская» была первой из русских народных песен, к которым обращался в творчестве Бетховен. Но дискуссии о том, насколько удалось ему постичь национальную природу фольклорного материала, разгоревшиеся в XIX веке, в веке XX коснулись и «Вариаций на тему из балета «Лесная девушка». Вячеслав Викторович Пасхалов считал, что «внутренняя сущность этой мелодии в данном случае или не интересовала Бетховена, или просто не была им угадана» [5, с. 189]. Однако, соглашаясь с тем, что русские черты темы почти никак не проступают в вариациях Виктор Абрамович Цуккерман замечал, что «Бетховен вообще, видимо, не поставил перед собой задачи развивать танцевальное начало, заключенное в теме» [7, с. 130]. В связи с другими критическими суждениями Пасхалова о бетховенских вариациях («Залихватская плясовая песня с ее резко акцентированным двухдольным метром превращена им в откровенный немецкий вальс с размером в 6/8 (2-я вариация)») [5, с.189] Натан Львович Фишман резонно возразил, что «мелодию «Камаринской» нет ведь оснований рассматривать только как залихватскую плясовую с резко акцентированным метром. Известны варианты этой народной мелодии, используемые в умеренном темпе, широко и певуче. Выбор Бетховеном более медленного темпа не означал, таким образом, что сущность песни его не интересовала или не могла быть угадана» [6, с. 6]. В подтверждение Фишман демонстрирует поразительное сходство с фольклорным первоисточком «Камаринской» — припевом старой хороводной песни «Во лугах». В своих вариациях Бетховен продемонстрировал незаурядную композиционную изобретательность: таково, например, необычное по регулярности появление минорных вариаций после каждых трех мажорных, привносящее в цикл черты рондообразности, значительное вариационное развитие, проявившееся в индивидуализации каждой из вариаций — немногие из них сохраняют жанровые признаки танца — и в за-

метном обособлении их от темы, а отдельные инструментально-технические находки, которыми изобилует масштабная кода (это первый вариационный цикл, где она достигает 115 тактов), предвосхищают финал Пасторальной сонаты [См. 7, с. 131].

Знакомство с «Камаринской» через «посредничество» Джорновики (Ярновича) имело для композитора и более отдаленные последствия, проявившиеся в специфике интонационно-мелодического облика ряда его тематических построений. Очертания «Камаринской» легко узнаются в Менуэте Серенады для струнного трио (ор. 8), сочиненной вскоре после «Вариаций», её отголоски — в теме трио Скерцо Второй и даже Девятой симфоний.

В 1790 г. в Петербурге вышла «Собрание народных русских песен с голосами, положенными на музыку Иваном Прачем». Именно это, первое издание было известно Бетховену, ибо если нет возможности установить самую раннюю из возможных дат знакомства со сборником, то поздняя устанавливается более четко — не позднее 1805 г., когда композитор начал работу над струнными квартетами ор. 59, посвященными А. К. Разумовскому, где использованы песни сборника (его второе издание состоялось в 1806 г.). Для разных своих работ и в разные годы Бетховен заимствовал из сборника Прача пять русских песен: «Ах, талан ли мой, талан» (Квартет ор. 59 № 1), «Слава на небе солнцу высокому» (Квартет ор. 59 № 2), «Во лесочке комарочков много уродилось», «Ах, реченьки, реченьки, холодные водыньки», «Как пошли наши подружки в лес по ягоду гулять» (сб. «Песни разных народов», WoO 158) — и одну украинскую «Їхав козак за Дунай» (для того же сборника и в качестве темы одного из вариационных циклов для фортепиано в сопровождении флейты на народные темы — ор. 107, № 7). Все русские песни представлены в первом издании сборника Прача, украинская — начиная со второго. Согласно предположениям немецких исследователей, в частности Г. Шюнеманна, впервые издавшего бетховенский сборник обработок народных песен WoO 158 в 1941 г., Бетховен мог познакомиться с украинской песней, исключительная популярность которой в Австрии и Германии была обязана пребыванию российских, в том числе казачьих, войск в Европе во время войны с Наполеоном, по публикации ее (с вольным переводом текста, выполненным поэтом Христофом Августом. Тигде — «Schöne Minka, ich muss scheiden») в «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen» («Карманная книжка для дружеского времяпрепровождения»). Между тем, и в ор. 107 № 7, и в сборнике «Песни разных народов» эта украинская песня названа «русской», а в последнем случае в скобках добавлено «Air cosaque» («Казачья песня»). К тому же, как отметил Н. Фишман, у Прача и у Бетховена песня излагается в тональности ля минор, их связывают и некоторые общие элементы в фактуре сопровождения [См. Фишман, предисловие. С. 6]. В песенном сборнике Тигде, на стихи которого Бетховен написал одну из своих самых сокровенных песен «An die Hoffnung» («К надежде») ор. 32, и с которым лично познакомился летом 1811 года, мелодия изменена и интонационно и ритмически, так что очевидно что композитор использовал вариант, взятый у Прача [См. 4, с. 15–16]. Сборник народных русских песен Прача при жизни Бетховена выходил трижды в 1790, 1806 и 1815 годах. Второе издание, где была напечатана украинская песня, скорее всего оказалась в обширной

библиотеке князя и была передано Бетховену уже после завершения им квартетов ор. 59. Л. В. Кириллина в своей статье приводит также интересный факт, что у Бетховена на письменном столе стояли два пресс-папье в виде фигурок скачущих в атаку казаков: «Когда, как и от кого их получил композитор, неизвестно. Может быть, пресс-папье были подарены Разумовским или Броуном, а может быть, кем-то из почитателей Бетховена, с которыми он общался во время Венского конгресса 1814–1815 годов. В любом случае эти статуэтки постоянно находились перед глазами композитора и переезжали вместе с ним с одной венской квартиры на другую» [4, с. 13].

Нет никаких сомнений в том, что знакомство Бетховена с А. К. Разумовским состоялось в XVIII в., хотя имя его в бетховениане связывается с жизненными и творческими сюжетами композитора лишь в следующем столетии. Видный российский дипломат находился в ближайшем родстве с самыми влиятельными и аристократическими фамилиями Вены. Его жена, Елизавета Осиповна — дочь графини Марии Вильгельмины Тун, известной своей дружбой и покровительством Гайдну, Моцарту, Глюку и родная сестра Марии Кристианы Лихновской, жены Карла Лихновского, в доме которого продолжительное время жил Бетховен. В салонах Броуна и Клюпфеля, во дворцах Лихновского и Разумовского регулярно проходили музыкальные вечера, собиравшие постоянную аудиторию и в которых принимали участие одни и те же музыканты — композиторы и исполнители. Бетховен, переехавший в Вену в 1792 г., был в центре всеобщего внимания, и встреча его с Разумовским была попросту неизбежной.

Специфические особенности российского «портрета Бетховена», каким он складывался в XVIII в., сопряжены с тем, что он формировался вне российской столицы. В среде же петербургской аристократии, игравшей значительную роль в официальной и культурной жизни Вены, отношение к музыке Бетховена и горячий интерес к ней складывались в атмосфере непосредственного общения с композитором, под сильнейшим воздействием его облика, впечатляющего своей необычностью и сконцентрировавшего в себе черты нового социального типа и с гипнотической силой властно приковывавшего к себе всеобщее внимание.

При интенсивности дипломатических, деловых и личных контактов, связывавших российскую и австрийскую столицы, в орбиту активного интереса к личности Бетховена вовлекались многие представители высшего света Петербурга. В сознании юной пианистки фон Кизов эта атмосфера запечатлелась в весьма специфическом, но одновременно и выразительном ракурсе: она вспоминала о множестве «красивых русских офицеров», постоянно посещавших дом Клюпфеля, который в этом отношении, разумеется, не являлся исключением среди салонов русской миссии. Петербуржцы, бывавшие в венских резиденциях своих соотечественников, не могли не быть загипнотизированными экстравагантностью облика композитора. И первые представления российской столицы о Бетховене сформировались в XVIII в. в элитарно аристократической среде, эстетизировавшей всё «необычное» и экстраординарное в нем, готовой наслаждаться музыкой Бетховена, но инстинктивно сторонящейся правды его искусства, участвуя тем самым в созидании «бетховенского мифа» уже на самом раннем этапе его становления и внося свою лепту в его утверждение.

В этом — предпосылки основополагающих примет «портрета» Бетховена, сформировавшегося уже в следующем столетии: его мифологичность и идеологизированность, гипертрофированная «психологизированность», отражающая готовность и стремление видеть в его творчестве непосредственную реализацию «необыкновенного» жизненного сюжета и интенций «исключительной» личности. В этом же — истоки парадоксальной для немецкого композитора значимости всех жизненных и творческих ситуаций, так или иначе связанных с Петербургом.

Наконец, еще один важнейший документ, указывающий на связи Бетховена с Россией в XVIII веке, обнаружился только в 2012 году, когда на аукционе в Гамбурге было выставлено на продажу неизвестное ранее письмо Бетховена к своему боннскому другу Генриху фон Струве в Петербург от 17 сентября 1795 г. (Обстоятельства появления этого письма, его первую полную публикацию на русском языке см. [3]). Обращаясь к своему другу, уехавшему по дипломатическим делам в Петербург, Бетховен сначала говорит о России, как о «холодной стране, где человечность ценят куда ниже, чем она того заслуживает» [3, с. 2], но в конце сообщает о своем желании отправиться в столицу Российской империи и интересуется «во сколько обойдется путь отсюда» [3, с. 2]. Позже в силу разных причин Бетховен оставил идею поездки в далекий холодный край и предпочел предложенный ему князем Лихновским гастрольный тур в Прагу, Дрезден, Лейпциг и Берлин, однако сама идея путешествия, скорее всего, возникла не без влияния общения с тем же А. К. Разумовским.

В XIX веке русский портрет Бетховена претерпевает существенные, если даже не фундаментальные изменения. Меняются парадигмы, от мифологической, в центре которой Бетховен как человек «необыкновенной судьбы» к новой, связанной уже с профессионально-образовательной и музыкально-просветительской установкой. В центре становится уже не романтический миф о Бетховене, а непосредственно его творчество, ставшее занимать центральное положение в концертной жизни, исполнительском искусстве, просветительском репертуаре и главенствующее во всех звеньях учебного процесса. Однако путь к Бетховену-музыканту был бы не возможен без Бетховена-легенды, в числе первых принятого и оцененного именно российской аристократией.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен Людвиг ван. Письма в 4 т. Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е, дом. М.: Музыка, 2011.
2. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. М.: «Классика XXI», 2001.
3. Кириллина Л. В. Новые штрихи к биографии Бетховена // Старинная музыка, 2019, № 2 (84). С. 1–10
4. Кириллина Л. В. *Schöne Minka*: судьба украинской песни в творчестве Бетховена // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 45. Бетховен — terra incognita / Харк. нац. унт мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків: Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 5–23.

5. Пасхалов В. В. Русская тематика в произведениях Бетховена // Русская книга о Бетховене. М.: Государственное издательство Музыкальный сектор, 1927.
6. Фишман Н. Л. Предисловие // Бетховен Л. Песни разных народов. М.: Музгиз, 1959.
7. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957.
8. Beethovens Personlichkeit: Urteile der Zeitgenossen gesammelt und erlautern von Albert Leitzmann. Bd. 1. Leipzig: 1914