

Т. Б. Суханова

Академия хорового искусства имени В. С. Попова
125565, Российская Федерация, Москва, улица Фестивальная, 2

СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА СКРИПИЧНОГО И КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ Л. ВАН БЕТХОВЕНА В РОССИИ XIX ВЕКА

В статье рассматривается история бытования скрипичного и камерно-инструментального творчества Бетховена — Концерта, скрипичных сонат, смычковых квартетов и пьес — на русской концертной сцене XIX века. Цель статьи — проследить важнейшие этапы укрепления позиций скрипичных и камерно-инструментальных произведений композитора в России и обозначить основные факторы, влияющие на этот процесс.

В работе выстраивается хронология появления композиций Бетховена на русской концертной сцене, анализируются причины популярности одних произведений, например, «Русских квартетов» *op.* 59, и неоднозначного отношения к другим — позднему квартетному творчеству и Скрипичному концерту.

Другой проблемный аспект статьи нацелен на освещение вклада русских (А. М. Амадова, Н. Б. Голицына, А. К. Богданова, В. В. Безекирского) и зарубежных исполнителей, работавших и гастролировавших в России (Л.-В. Маурера, А. Вьетана, Ф. Лауба, Г. Венявского, Л. Ауэра), в популяризацию скрипичного наследия Бетховена.

Особый акцент сделан на виртуозно-романтическом контексте исполнительского искусства, в котором происходило зарождение бетховенской традиции в России.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, скрипичное и камерно-инструментальное наследие Бетховена, «Русские квартеты» *op.* 59, скрипичный концерт, скрипичные сонаты, поздние квартеты Л. Бетховена, русская концертная сцена XIX века, популяризация музыкального наследия

DOI: 10.36871/hon.202202010

Статья поступила в редакцию: 22 февраля 2022 года

Рекомендована в печать: 17 марта 2022 года

Информация об авторе:

Суханова Татьяна Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры общих гуманитарных и социально-экономических дисциплин
t.b.suhanova@yandex.ru

ORCID 0000-0001-7881-3077

Статус Бетховена как одного из самых исполняемых композиторов в мире подтверждается большим количеством научных и популярных книг о нем, начиная с работ авторов XIX века А. Улыбышева, Р. Ролана, Э. Эррио, советских исследователей А. Альшванга, В. Конен, Т. Поповой и заканчивая трудами современных музыковедов Л. Кириллиной, А. Климовицкого и др. В изданиях представлены комментарии эпистолярного наследия композитора, интерпретации его биографии, анализ важнейших сторон бетховенского стиля, отдельных жанров и произведений его творчества¹. Значительного внимания со стороны современных музыковедов удостоиваются произведения для скрипки, которые рассматриваются в контексте исследований западноевропейского скрипичного концерта в диссертациях И. В. Гребневой [7], А. В. Ансимова [1], В. В. Солнцева [15]. Заметное место исследование бетховенского камерно-инструментального наследия занимает в докторской диссертации Г. Г. Фельдгуна «История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века)» [17].

Широкое освещение в литературе практических вопросов исполнения произведений Бетховена, в том числе камерно-инструментальных и скрипичных, обусловлено их прочным местом в концертном репертуаре исполнителей, начиная с дореволюционного и последующего советского периодов музыкальной истории России. Например, исполнительские аспекты скрипичных произведений Бетховена, звучащих на концертной сцене советского послевоенного времени, раскрываются в развернутой статье В. И. Руденко «Классика в концертном репертуаре советских скрипачей 1970-х годов» [14].

Обширный спектр направлений исследований бетховенского скрипичного и камерно-инструментального наследия в отечественном музыкознании обнаруживает в то же время сравнительно малое количество исторических работ, посвященных бытованию произведений венского классика на концертных площадках России. В советской музыковедческой литературе тема была озвучена в ряде статей (М. Пряшниковой, Л. Раабена) сборника «Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство. К 200-летию со дня рож-

дения» [11]. Интересный ракурс она приобретает в исследовании Л. Раабена, который ставил задачу проследить динамику изменения отношения отечественной публики к камерно-инструментальным, концертно-инструментальным, симфоническим произведениям с первых послереволюционных лет и до 1970-х годов [см. подробнее: 12, 83].

Недостаточно освещенной остается тема сценической жизни камерно-инструментальных и скрипичных произведений Л. Бетховена в отечественной музыкальной истории XIX века. Среди работ, лишь отчасти затрагивающих тему, — кандидатская диссертация Н. В. Гладкой «Отто Федорович фон Тидебель — музыкант-просветитель русской провинции» [5], в которой один из разделов посвящен книге О. Ф. фон Тидебеля «Скрипичный концерт Бетховена и его исполнение по традициям Иоахима». Настоящая статья призвана отчасти восполнить этот пробел. Ее цель — проследить важнейшие этапы укрепления позиций скрипичных и камерно-инструментальных произведений Бетховена на концертной сцене России XIX века и обозначить основные факторы, повлиявшие на этот процесс.

Известен факт непреходящей популярности Бетховена в советской России. Сила бетховенской традиции в XX веке — результат, подготовленный исполнительской практикой предшествующего столетия. Скрипичные и камерно-инструментальные жанры получили благодатную почву для развития в России с начала XIX столетия в связи с тем, что очагами концертной деятельности до середины века были салоны («академии изящных искусств на дому» [13, 37]) и музыкально-литературные кружки в домах дворянства, интеллигенции. Они стали средоточием любительского и полупрофессионального музицирования (о явлении «дворянского дилетантизма» см.: [там же, 19]). Камерно-ансамблевое музицирование с участием скрипки в наибольшей степени отвечало эстетическим потребностям широких социальных кругов в России — великосветских аристократов, дворян, разночинцев.

Само рождение ряда камерно-инструментальных опусов, составляющих наследие Бетховена, было связано с Россией. Появление квартетов *op.* 59 было инициировано русским послом в Вене графом А. К. Разумовским. По его заказу в 1806 году для домашнего музицирования были написаны три квартета, получившие почти официальное

¹ По этому вопросу отсылаем читателей к разделу книги Л. В. Кириллиной «Бетховен в отечественном музыковедении» [10].

название «Русские квартеты» за использование мотивов русских народных песен «Слава на небе солнцу высокому» (третья часть Квартета *e-moll op. 59 № 8* в форме фуги) и «Ах, талант, мой талант» (финал Квартета *F-dur op. 59 № 7*)² [2, 19]. Они были впервые исполнены в начале 1807 года (опубликованы в 1808 году) во дворце Разумовского в Вене квартетом друга Бетховена И. Шуппанцига³, а репетиции проходили в присутствии графа (об этом упоминается А. Шиндлером в биографии Бетховена [17, 35–36]).

Значительные усилия А. К. Разумовский предпринял для осуществления премьерных исполнений квартетов в России. Известно, что в Москве и Петербурге они впервые прозвучали в 1812 году. Несмотря на критику в адрес камерных произведений Бетховена от видных европейских музыкантов того времени, в частности Б. Ромберга [там же, 38], исполнение «Русских квартетов» в России вызывало заметное оживление.

Следующие упоминания об исполнении «Русских квартетов» связаны с пребыванием И. Шуппанцига в Петербурге в 1816–1823 годах и его знакомством с князем Н. Б. Голицыным⁴ [2, 19]. Шуппанциг активно пропагандировал квартетное творчество композитора и сообщал автору об успехах его музыки на русской земле, не забывая упоминать о внимании виолончелиста-любителя, князя Н. Б. Голицина (1794–1866), к его творчеству.

Наблюдая успех «Русских квартетов», осенью 1822 года Н. Б. Голицын сделал заказ Бетховену еще на три квартета, ныне известные как *op. 127 № 12 Es-dur, op. 130/133 B-dur* и *op. 132 a-moll*. Квартеты были закончены в кратчайший срок — в 1823 году (*op. 132* завершен ранее *op. 130*), но их рукопись была

доставлена в Петербург в 1826 году [9]. Судя по рецензиям на концерты 1825 года, бетховенские партитуры стали известны в России раньше. Подготавливая почву для их появления, Голицын активно привлекал к исполнению более ранних опусов крупных европейских талантов. Сохранившаяся переписка князя Голицына и Бетховена от 21 июня 1825 года фиксирует одно из первых исполнений Квартета *B-dur op. 127*, где автор документирует положительный отклик публики, особенно об игре первой скрипки в лице К. Липиньского [21, 177]. Важным свидетельством активного продвижения камерно-инструментального творчества Бетховена в России в 1920-е годы становятся письма М. Глинки, где он приводил восторженные отзывы интеллигенции Петербурга об игре Липиньского в квартетах Бетховена на знаменитых «средах» Н. Кукольника⁵.

В 1820-е годы в России впервые прозвучали и другие произведения Бетховена с участием скрипки. С исполнением «Крейцеровой сонаты» выступили К. Липиньский и Д. Фильд в Москве, о чем впоследствии вспоминал А. Дюбюк [там же].

До настоящего момента речь велась об исполнении зарубежных скрипачей на русской земле. Первые же упоминания об исполнении квартетов отечественными скрипачами относятся к 1828 году. Согласно немецкому изданию «Общей музыкальной газеты» учитель музыки Московского университетского благородного пансиона А. М. Амагов (1822–1848) принимал участие в исполнении квартетов Л. Бетховена совместно с известным скрипачом, руководителем Петербургской придворно-певческой капеллы А. Ф. Львовым. В 1834 году квартеты прозвучали в камерных собраниях Ф. К. Гебеля [22, 209].

Сценическая судьба последних квартетов Бетховена, которым во Франции давали определение «смешение гения и странностей», оказалась не проста не только в Европе, но и в России. Этот факт засвидетельствовал Н. Б. Голицын после первых исполнений заказанных им квартетов: «Они вызвали разочарование виртуозов и дилетантов Петербурга. Ожидали музыки в стиле первых квартетов композитора, но получили нечто совер-

² Ряд исследователей считает, что мелодии были заимствованы из популярного в начале XIX века сборника Ивана Прача. К. Черни сообщал, что Бетховен «зачитывался статьями [в „*Allgemeine musikalische Zeitung*“] о русской народной музыке и выписывал нотные приложения, включавшие издание этих песен... Выражал намерение в каждом из своих квартетов разработать какую-нибудь русскую мелодию» [цит. по: 9].

³ Знакомство с участниками Квартета Разумовского — Й. Шуппанцигом, К. Гольцем, Ф. Вайссом, А. Крафтом (позже его заменил Й. Линке) — сыграло значительную роль в становлении квартетного стиля Бетховена.

⁴ По инициативе Н. Б. Голицына в Петербурге 26 марта 1824 года состоялась премьера «Торжественной мессы» Бетховена, организованная Петербургским филармоническим обществом.

⁵ Из «Записок» М. И. Глинки: «В концертах он мне не понравился, но привел в восторг сильной игрой в квартетах Бетховена..., виолончелист Кнехт мастерски вел свою партию — можно было подумать, что они всю свою жизнь играли вместе» [6, 102].

шенно противоположное» (цит. по: [8]). Сложные для восприятия циклы в 1830-е годы вызвали негативную реакцию не только слушателей, но даже видных музыкантов. История сохранила уничижительную фразу А. Ф. Львова⁶, вскользь брошенную скрипачу Н. Я. Афанасьеву (1820–1898): «Как вы, Н. Я. [Николай Яковлевич], не видите, что это писал сумасшедший?» (цит. по: [9]).

Для подобной реакции были основания: во-первых, композитор нарушил каноны, отказавшись от классической четырехчастности (*op.* 130 — шестичастный и *op.* 132 — пятичастный); во-вторых, наполнил квартетную форму разительными контрастами полярного по эмоциональному строю материала, балансирующего между строгой возвышенностью и «доходчивыми теплыми радостными чувствами» [17, 39]; в-третьих, чрезвычайно насытил финалы полифонией (многие считали «предание контрапунктной форме» в позднем творчестве Бетховена проявлением недостатка вдохновения и фантазии, тогда как квартеты раннего и зрелого периодов выделялись лучшей эпохой творчества композитора); в-четвертых, существенно расширил привычный регистровый диапазон партий струнных инструментов (особенно, первой скрипки и виолончели *op.* 132). По перечисленным причинам исполнение поздних квартетов представляло чрезвычайную трудность для каждого музыканта и нуждалось в длительных ансамблевых репетициях.

В этих непростых обстоятельствах Н. Б. Голицын предпринимал титанические усилия для продвижения поздних квартетов Бетховена на русской сцене, терпя неприкрытые насмешки и упреки за «бетховенскую мономанию» (цит. по: [8]). На всех инициированных им музыкальных собраниях исполнялись только бетховенские произведения. Таким образом преодолевалась инерция привычного восприятия, негативный настрой против «абсурдной, неуклюжей», по расхожему мнению дилетантов, музыки. Настойчивость князя принесла плоды: камерная музыка композитора действительно стала востребованной в музыкальных салонах (только в Москве не менее пятнадцати домашних кружков зани-

мались исполнением квартетов) и в концертных залах обеих столиц.

Однако несмотря на наступившую моду на Бетховена, репертуарные предпочтения музыкантов далее «квартетов Разумовского» не заходили. Зафиксированы лишь единичные случаи выступления с поздними квартетами в 1950-е годы: в апреле 1851 года на домашнем вечере у московского пианиста Л. Оноре был, по всей вероятности, впервые в России исполнен один из последних Квартетов *cis-moll op.* 131.

Перелом наступил в 1860-е годы, когда в популяризации последних квартетных опусов Бетховена большую роль сыграли открытые концерты Русского музыкального общества в Петербурге и Москве. Именно тогда европейскую известность как интерпретаторы бетховенских ансамблей приобрели Московский квартет РМО во главе с Ф. Лаубом, Квартет Петербургского отделения РМО (во главе с Г. Венявским, позже его возглавил Л. Ауэр). Г. Венявский (1835–1880) ежегодно устраивал вечера квартетной музыки в зале Придворной певческой капеллы в Петербурге и в салоне Виельгорских. Об одном из них в 1864 году И. С. Тургенев писал П. Виардо, восхищаясь совершенным исполнением *op.* 127 Г. Венявским (первая скрипка) и К. Давыдовым (виолончель) [20, 17]. Центральное место квартетные циклы Бетховена занимали в репертуаре Квартета герцога Мекленбургского, организованного на рубеже веков (в 1896 году). Большим вниманием позднее камерно-инструментальное творчество композитора пользовалось со стороны членов «балакиревского» и «беляевского» кружков — Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, В. Стасова⁷.

Бетховенская традиция в исполнительском искусстве России зарождалась в атмосфере процветающего виртуозно-романтического искусства и «салонного стиля»⁸: в первой половине XIX века особой популярностью пользовались квартеты и вариации представителей раннего романтизма П. Роде, Л. Шпора, П. Лафона, а также салонные произведе-

⁶ Львов Алексей Федорович (1798–1870) — скрипач, дирижер, руководитель Придворной певческой капеллы, входящий в семейный круг царя Николая I, основатель Музыкального салона и «Концертного общества» в Петербурге.

⁷ Н. Римский-Корсаков сообщал о том, что на вечерах М. Беляева «изредка появлялся В. В. Стасов и требовал исполнения одного из последних бетховенских квартетов» [9].

⁸ В XIX веке происходил процесс отделения романтической музыки «от классического золотого века», в результате фигуры Бетховена и Шуберта постоянно находились в двойственном положении между венскими классиками и течением романтизма (см. об этом подробнее: [18, 17]).

ния, рассчитанные на внешний эффект⁹. Этот контекст, безусловно, оказывал влияние и на интерпретацию серьезных бетховенских произведений. Феномен романтизации¹⁰ достаточно отчетливо проявил себя в игре русских скрипачей. Капризно-импровизационная, субъективно-окрашенная манера демонстрировалась в исполнениях квартетов Бетховена первой скрипкой А. Ф. Львовым, который позиционировал себя сторонником «классической методъ» и оппонентом Н. Паганини. Однако это не мешало Алексею Федоровичу выбирать квартеты, в которых «могла достигнута полного эффекта его игра. ... Львов Бетховена передавал поразительно, увлекательно, но с не меньшим произволом, чем Моцарта» [цит. по: 22, 233].

Еще одним проявлением романтизации стала переработка тем произведений композиторов эпохи классицизма. Подобным трансформациям была подвергнута тема второй части Сонаты для скрипки с фортепиано № 9 («Крейцеровой») Бетховена, на основе которой Ш. Берлио создал каприз «Тремоло». Именно в таком варианте она неоднократно звучала в конце 1840-х годов в Петербурге в исполнении А. Вьетана [3, 43].

Отдельного внимания заслуживает судьба исполнений в России Скрипичного концерта *op.* 61, созданного Бетховеном в 1806 году для скрипача Ф. Клемента (1784–1842), который до настоящего времени критика относит «к числу совершеннейших творений» композитора [16, 19]. При жизни Бетховена он звучал в Европе несколько раз: в исполнении Ф. Клемента (1806), Л. Томазини (1812, 1814), Л. Шпора (1813). Новый импульс на концертной сцене произведение получило только после смерти композитора на рубеже 1820–1830-х годов, когда крупнейшие европейские скрипачи П. Байо и А. Вьетан блестяще исполнили его в Париже (1828) и в Вене (1833).

Скрипичный шедевр Бетховена в России до середины XIX века почти не исполнялся, несмотря на преобладающие в нем лирические тона, песенную природу большинства

тем, столь близкую русским исполнителям, гармонические и тембровые новации, предвосхищающие романтиков [см. об этом подробнее: 15, 12]. Его премьера состоялась 14 марта 1834 года в Петербурге и прошла незаметно. Хотя партию солиста достойно исполнил видный прусский скрипач Л.-В. Маурер (1789–1878), длительное время проживавший в России, более к произведению Бетховена никто не обращался. Одну из причин столь осторожной реакции публики и самих музыкантов раскрывает рецензия на русскую премьеру: «Между сочинениями знаменитого симфониста сей концерт оставался как-то забытым... Любителям музыки едва ли удастся услышать его в другой раз, тем более что у нас один Маурер в состоянии сыграть сей концерт с энергией, которую требует это необыкновенное творение» [цит. по: 13, 44].

Если даже в передовой Европе выступление с Концертом рассматривалось как проявление смелости артиста [3, 35], то, судя по отклику рецензента, технические и музыкальные трудности попросту пугали отечественных скрипачей¹¹. Другая причина видится в инерции восприятия публики, вкус которой в 1830–1840-е годы воспитывал салонный репертуар из романтических «концерт-поэм»¹², виртуозных фантазий на оперные темы, манерных элегий и мазурок, в изобилии звучавших в исполнении многочисленных виртуозов романтического направления — А. Арто, У. Булля, Ап. Контского и др.

Интерес к Концерту у российской публики возникает на рубеже 1840–1850-х годов. Во многом он был определен выступлениями в России европейского скрипача «классического», по выражению Л. Гинзбурга [3, 36], исполнительского профиля — А. Вьетана. В 1846–1852 годах А. Вьетан (1820–1881), солист Петербургского Императорского театра, неоднократно обращался к скрипичным сонатам и Концерту Бетховена. Именно его интерпретации раскрыли для русской публики новые грани бетховенской музыки — ее интеллектуальность и благородство, что отразили многочисленные рецензии в прессе. В одной из них (рецензии В. Ленца) читаем: «Вьетан играл концерт [Бетховена] со священным

⁹ В традициях «салонного стиля» написан дуэт «Дуэль» А. Львова для скрипки и виолончели (1842). Программное содержание пьесы включает картины «ссоры друзей, страдание раненного на дуэли, отчаяние противника и примирение» [22, 223].

¹⁰ Романтизация — привнесение специфических романтических выразительных средств в воссоздание музыки доромантических или послеромантических эпох.

¹¹ О «неудобствах» и трудностях озвучивания скрипичного письма Бетховена писали даже исполнители советского времени в условиях, когда техническая оснащённость скрипачей выросла во много раз [см. об этом: 7, 80].

¹² Например, Концерт в форме драматической сцены А. Львова.

трепетом ... с совершенством понимания стиля и техники... Слава артисту, который представляет широкой публике подобную пьесу и тем воспитывает ее вкус к прекрасному...» [цит. по: там же, 46].

Известно также, что несколько позже, в 1859–1860 годах, учитель Вьетана Ш. Беррио (1802–1870) во время пребывания в России в качестве руководителя домашней капеллы князя Н. Б. Юсупова исполнял в Петербурге и Москве Концерт и Романс для скрипки и фортепиано.

Среди факторов, повлиявших на формирование эмоционально-положительного отношения к бетховенскому наследию с 1860-х годов, стало постепенное осознание обществом историчности развития музыкальной культуры и как следствие — преодоление восприятия музыки сквозь призму романтической традиции. Уже в конце 1850-х годов чрезмерно субъективные исполнения русская критика принимает с явным недоверием (например, об этом свидетельствовали рецензии на игру гастролировавшего в России бельгийского виолончелиста Ф. Серве). Капризная импровизационность, столь завораживавшая публику 1830–1840-х годов, начинает видаться неуместной, аудиторию все более интересует содержательность и глубина музыки.

Не случайно именно этот момент истории совпадает с появлением в России признанных интерпретаторов скрипичной музыки Бетховена — Ф. Лауба (1832–1975) и Л. Ауэра (1845–1930). В отзыве на выступление Ф. Лауба 23 марта 1859 года с Концертом Бетховена русский критик А. Н. Серов назвал его «смелым и необычным на фоне засилья бьющей на внешний эффект музыки заезжих виртуозов» [4, 13]. С 1866 года, уже проживая в России, на музыкальных вечерах в своем московском доме на Тверском бульваре Лауб неоднократно исполнял тонкий лиричный Романс *F-dur op. 50* (соч. 1798)¹³. Ему же принадлежала заслуга пропаганды последних квартетов Бетховена.

С первых лет пребывания в России (с 1868 года) Л. Ауэр неизменно включал в свои программы Концерт Бетховена, изученный им под руководством Й. Иоахима. Исполнение

именно этого произведения было запечатлено П. И. Чайковским в критических заметках: «Он играет с большою выразительностью, с высокопоставленной чистотой техники, с тонкою обдуманностью и поэтичностью в фразировке» [19, 256].

В последней четверти XIX века Л. Ауэру удалось совершить переворот в формировании концертных программ: впервые в истории русского исполнительского искусства в дуэте с Л. Брассен он выступил с полным циклом бетховенских скрипичных сонат [13, 76]. Опыт исполнения сонатных циклов был успешно повторен на рубеже XIX–XX веков в дуэте с А. Есиповой. Воспоминания об этом событии было запечатлено критиком В. Каратыгиным, отмечавшим «идеальную чистоту стиля», «цельность художественной концепции»¹⁴ [12, 84].

К бетховенским скрипичным произведениям обращались в основном артисты интеллектуального плана. Но в ситуации изменения вкусов аудитории во вторую половину XIX века скрипачи, принадлежавшие к «романтической школе», нередко пересматривали свои репертуарные предпочтения. Показателен в этом отношении опыт Г. Венявского, который в одном из последних в своей жизни концертов в Москве 17 декабря 1878 года исполнил «Крейцерову» сонату в дуэте с С. И. Танеевым.

Несколько слов следует уделить исполнению в России бетховенских произведений русскими скрипачами. По свидетельству А. Н. Серова, к мелодичным Романсам обращался А. К. Богданов (1832–1902), представив один из них в симфоническом собрании РМО 25 января 1860 года [цит. по: 22, 240]. Об особом отношении к бетховенским шедеврам говорит и создание известным в Европе русским скрипачом В. В. Безекирским (1835–1919) трех каденций к Скрипичному концерту Бетховена.

Динамика периодичности появления на русской концертной сцене скрипичных и камерно-инструментальных произведений Л. ван Бетховена показывает, что призна-

¹³ По традиции того времени скрипичные романсы Бетховена, а также части популярной «Крейцеровой» сонаты «разбавляли» в антракте программы квартетных вечеров, освежая восприятие публики после «серьезных» номеров.

¹⁴ Бетховенская ориентация была характерна и для школы Л. Ауэра. В концертном репертуаре его учеников — Я. Хейфеца и М. Полякина — Концерт и «Крейцера» соната занимали одно из важнейших мест [13, 114]. В отличие от камерно-инструментальной музыки, Концерт в качестве учебного произведения Ауэр предлагал крайне редко, справедливо полагая, что его масштаб требует мышления мастера.

ние его творчества к середине XIX века имело избирательный характер. Лишь благодаря значительным усилиям русского деятеля Н. Б. Голицына и проживавших в России зарубежных музыкантов второй половины XIX века — Л.-В. Маурера, А. Вьетана, Ф. Лауба, Л. Ауэра — преодолевалась инерция привычного восприятия романтически субъективных или салонных опусов. Для скрипачей открывались неисчерпаемые богатства глубокой бетховенской лирики и благородной патетики, постепенно начали приниматься и преодолеваются инструментально-технические трудности его композиций. Признание в последней четверти XIX века позднего квартетного творчества Бет-

ховена, центральное положение его Скрипичного концерта в репертуаре ведущих европейских исполнителей, гастролирующих в России, исполнение сонат целым циклом в несколько вечеров — убедительные факты, свидетельствующие об интеллектуализации искусства.

Устойчивость бетховенской исполнительской традиции в России не только в XIX веке, но и в последующие эпохи говорит об универсальности его творчества, в котором каждое время видело что-то особенно ей близкое. В XIX веке — это резонирующее романтической эстетике «бесконечное томление» (Э. Т. А. Гофман), в XX — героизм и ощущение динамики жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисимов А. В.* Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2011. 22 с.
2. *Вольдман Я. И., Токина Н. Н.* Венское скрипичное искусство XVIII–XIX веков: учебное пособие. Саратов : Саратовский университет, 1978. 59 с.
3. *Гинзбург Л. С.* Анри Вьетан. М. : Музыка, 1983. 176 с.
4. *Гинзбург Л. С.* Фердинанд Лауб. М. ; Л. : Музгиз, 1951. 60 с.
5. *Гладкая Н. В.* Отто Федорович фон Тидебель — музыкант-просветитель русской провинции: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2003. 24 с.
6. Глинка Михаил Иванович (1804–1857). Записки Михаила Ивановича Глинки. 1804–1854. СПб. : Русская старина, 1871. 194 с.
7. *Гребнева И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. 355 с.
8. *Долгов П.* Бетховен. Последние струнные квартеты. URL: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartets_late.html (дата обращения: 12.12.2021)
9. *Долгов П.* Бетховен. Струнные квартеты, Ор. 59 («Русские квартеты»). URL: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartets_59.html (дата обращения: 12.12.2021)
10. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 1. М. : НИЦ Московская консерватория, 2009. 536 с.
11. Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство: сборник статей. К 200-летию со дня рождения. Л. : Музыка, 1979. 255 с.
12. *Раабен Л. С.* Бетховен в интерпретации мастеров XX века // Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство: сборник статей. К 200-летию со дня рождения. Л. : Музыка, 1979. С. 82–133.
13. *Раабен Л. С.* История русского и советского скрипичного искусства. Л. : Музыка, 1978. 200 с.
14. *Руденко В. И.* Классика в концертном репертуаре советских скрипачей 1970-х годов // Избранные статьи / В. И. Руденко / сост. В. Е. Матвеева. М. ; СПб. ; Нестор-История, 2016. С. 73–95.
15. *Солнцев В. В.* Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. СПб., 1995. 22 с.
16. *Тараканов М. Е.* Инструментальный концерт. М. : Знание, 1986. 56 с.
17. *Фельдгун Г. Г.* История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века): автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 1995. 47 с.
18. *Цареградская Т. В.* Яворский, Лист и Шопен: к пониманию романтического в 20-е годы XX века // Романтизм: истоки и горизонты: материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова (24–26 февраля 2011 г.). М., 2012. С. 16–22.
19. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. М. : Государственное музыкальное издательство, 1953. 437 с.
20. *Ямпольский И. М.* Генрик Венявский. М. : Государственное музыкальное издательство, 1955. 40 с.
21. *Ямпольский И. М.* Кароль Липиньский и его русские связи // Избранные исследования и статьи / И. М. Ямпольский. М. : Советский композитор, 1985. С. 175–180.
22. *Ямпольский И. М.* Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Т. 1. М. ; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1951. 516 с.

T. B. Sukhanova

Victor Popov Academy of Choral Art
2 Festivalnaya ul., Moscow, 125565, Russian Federation

THE STAGE FATE OF L. VAN BEETHOVEN'S VIOLIN AND CHAMBER INSTRUMENTAL HERITAGE IN RUSSIA IN THE XIXTH CENTURY

The article discusses the history of Beethoven's violin and chamber instrumental works — his Concerto, violin sonatas, bowed quartets and pieces — on the Russian concert scene of the XIXth century. The purpose of this paper is to trace the most important stages in strengthening the position of the composer's violin and chamber-instrument works in Russia and to outline the main factors influencing this process.

The paper provides a chronology of Beethoven's compositions appearing on the Russian stage, and also analyzes reasons for the popularity of certain works, such as the "Russian Quartets" op. 59, as well as the ambivalent attitude towards other works — the late quartets and the Violin Concerto.

Another aspect of the article focuses on the contribution of Russian (A. Amатов, N. Golitsyn, A. Bogdanov, V. Bezekirsky) and foreign performers who worked and toured in Russia (L.-W. Maurer, A. Viethan, F. Laub, H. Wieniawski, and L. Auer) to the popularization of Beethoven's violin heritage.

Particular emphasis is placed on the virtuoso-romantic context of performing art, in which the Beethoven tradition in Russia was born.

Keywords: L. van Beethoven, Beethoven's violin and chamber instrumental heritage, "Russian Quartets" op. 59, violin concerto, violin sonatas, late quartets of L. van Beethoven, Russian concert stage of the XIXth century, popularization of musical heritage

DOI: 10.36871/hon.202202010

Received: February 26, 2022

Accepted: March 17, 2022

Information about the author:

Tatiana B. Sukhanova — Ph.D. (History of Art), Associate Professor, Associate Professor of General Humanitarian and Socio-Economic Disciplines Department

t.b.suhanova@yandex.ru

ORCID 0000-0001-7881-3077

REFERENCES

- Anisimov A. V. Vzaimodeistvie solista i orkestra v zapadnoevropeiskom skripichnom kontserte XVII – XIX vekov [Interaction between a Soloist and an Orchestra in the Western European Violin Concerto of the XVIIth – XIXth centuries]. PhD dissertation abstract. Magnitogorsk, 2011. 22 p. (In Russian)
- Vol'dman Ya. I., Tokina N. N. Venskoe skripichnoe iskusstvo XVIII – XIX vekov [Viennese Violin Art of the XVIIIth – XIXth centuries : textbook]. Saratov, 1978. 59 p. (In Russian)
- Ginzburg L. S. Henri Vietain. Moscow, 1983. 176 p. (In Russian)
- Ginzburg L. S. Ferdinand Laub. Moscow; Leningrad, 1951. 60 p. (In Russian)
- Gladkaya N. V. Otto Fedorovich fon Tidebel' — muzykant-prosvetitel' russkoi provintsii [Otto Fedorovich von Tidebel — Musician-Educator of the Russian Province]. PhD dissertation abstract. Saint Petersburg, 2003. 24 p. (In Russian)
- Glinka M. I. (1804–1857). Zapiski Mikhaila Ivanovicha Glinki. 1804–1854 [Glinka M. I. (1804–1857). Notes of Mikhail Ivanovich Glinka. 1804–1854]. Saint Petersburg, 1871. 194 p. (In Russian)
- Grebneva I. V. Skripichnyi kontsert v evropeiskoi muzyke XX veka [Violin Concerto in European Music of the XXth century]. Doctoral dissertation. Moscow, 2010. 355 p. (In Russian)
- Dolgov P. Beethoven. Poslednie strunnye kvartety [Beethoven. The Last String Quartets]. (In Russian). Available at: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartets_late.html (accessed: 12.12.2021)
- Dolgov P. Beethoven. Strunnye kvartety, Op. 59 ("Russkie kvartety") [Beethoven. String

- Quartets, Op. 59 ("Russian Quartets"). (In Russian). Available at: https://www.belcanto.ru/beethoven_quartets_59.html (accessed: 12.12.2021)
10. Kirillina L. V. Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo [Beethoven. Life and Work : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 2009. 536 p. (In Russian)
 11. Ludwig van Beethoven. Estetika, tvorcheskoe nasledie, ispolnitel'stvo [Ludwig van Beethoven. Aesthetics, Creative Heritage, Performance. Collection of articles. To the 200th anniversary of the birth]. Leningrad, 1979. 255 p. (In Russian)
 12. Raaben L. S. Beethoven in the Interpretation of the Masters of the XXth century. *Ludwig van Beethoven. Estetika, tvorcheskoye nasledie, ispolnitel'stvo* [Ludwig van Beethoven. Aesthetics, Creative Heritage, Performance. Collection of articles. To the 200th anniversary of the birth]. Leningrad, 1979, pp. 82–133. (In Russian)
 13. Raaben L. S. Istoriya russkogo i sovetskogo skripichnogo iskusstva [History of Russian and Soviet Violin Art]. Leningrad, 1978. 200 p. (In Russian)
 14. Rudenko V. I. Classics in the Concert Repertoire of Soviet Violinists of the 1970^s. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow; Saint Petersburg, 2016, pp. 73–95. (In Russian)
 15. Solntsev V. V. Evolyutsiya avstro-nemetskogo skripichnogo kontserta ot Beethovena do Bramsa [Evolution of the Austro-German Violin Concerto from Beethoven to Brahms]. PhD dissertation abstract. Saint Petersburg, 1995. 22 p. (In Russian)
 16. Tarakanov M. E. Instrumental'nyi kontsert [Instrumental Concert]. Moscow, 1986. 56 p. (In Russian)
 17. Fel'dgun G. G. Istoriya zapadnoevropeiskogo smychkovogo kvarteta (ot istokov do nachala XIX veka) [The History of the Western European Bow Quartet (from the origins to the beginning of the XIXth century)]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 1995. 47 p. (In Russian)
 18. Tsaregradskaya T. V. Yavorsky, Liszt and Chopin: towards Understanding the Romantic in the 20^s of the XXth century. *Romantizm: istoki i gorizonty* [Romanticism: Origins and Horizons: materials of the International Scientific Conference in memory of A. Karamanov (February 24–26, 2011)]. Moscow, 2012, pp. 16–22. (In Russian)
 19. Tchaikovsky P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i [Musical and Critical Articles]. Moscow, 1953. 437 p. (In Russian)
 20. Yampol'sky I. M. Genrik Venyavskiy [Henryk Wieniawski]. Moscow, 1955. 40 p. (In Russian)
 21. Yampol'sky I. M. Karol Lipinski and His Russian Connections. *Izbrannye issledovaniya i stat'i* [Selected Studies and Articles]. Moscow, 1985, pp. 175–180. (In Russian)
 22. Yampol'sky I. M. Russkoe skripichnoe iskusstvo. Ocherki i materialy [Russian Violin Art. Essays and Materials]. Vol. 1. Moscow, Leningrad, 1951. 516 p. (In Russian)

