

ФУГА СЕРОВА ДЛЯ СТРУННОГО ТРИО:
БЕГСТВО ОТ ОПЕРНЫХ НЕУДАЧ?

FUGUE FOR STRING TRIO BY ALEXANDER SEROV:
THE ESCAPE FROM OPERATIC FAILURES?

Аннотация. Статья посвящена фуге соль минор для струнного трио, принадлежащей Александру Николаевичу Серову. Фуга была написана в ноябре 1849 года в процессе обучения Серова контрапункту под руководством Иосифа Карловича Гунке. Поводом к началу занятий послужила неудача Серова при сочинении оперы «Мельничиха в Марли». Фуга сохранилась в виде рукописной партитуры и, скорее всего, никогда не исполнялась. По-видимому, это единственное дошедшее до нас сочинение Серова для камерного ансамбля. Причиной этого стала не только плохая сохранность композиторского наследия Серова в целом (большая часть архива сгорела вскоре после его смерти), но и тот факт, что в поздние годы композитор пришел к отрицанию камерной музыки.

Партитура и голоса фуги отредактированы автором настоящей статьи, с ними можно ознакомиться в Нотном архиве Бориса Тараканова. Партитура свидетельствует о том, что после двух лет обучения у Гунке Серов свободно владел формой фуги. Осваивая полифоническую технику, он в то же время ставил перед собой художественные задачи. Завершив занятия с Гунке, Серов еще некоторое время строил планы продолжить обучение контрапункту в Германии, в частности, у Адольфа Бернгарда Маркса. Среди причин, побуждавших его стремиться к этому, можно назвать трудности при сочинении опер «Майская ночь» и «Мазепа» и неудачи при организации публичных лекций.

После того как Серов добился успеха как оперный композитор, он пересмотрел свое отношение к изучению контрапункта, вплоть до резкого отрицания полезности подобных занятий. Однако в его операх «Юдифь» и «Рогнеда» можно обнаружить фугато, а во «Вражьей силе» – канон. Причем от оперы к опере степень оригинальности при использовании полифонических форм нарастает.

Ключевые слова: Александр Николаевич Серов, Иосиф Карлович Гунке, фуга, струнное трио, рукопись, контрапункт, удержанное противосложение, «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила»

Abstract. The article explores the *Fugue g-moll for string trio* by Alexander Nikolayevich Serov. The fugue was composed in November, 1849, while Serov

studied counterpoint under Josef Hunke. The reason to ask Hunke for such lessons was Serov's failure with the opera *The Miller-girl from Marly*. The fugue exists as a manuscript score; apparently, it was never performed. Most probably, it is the only survived chamber work by Serov. The cause for this situation was both the poor state of Serov's manuscripts as a whole (a large part of composer's archive burned down soon after his death), and the fact that the composer himself in his later years denied chamber music in principle.

The score as well as the three parts of the fugue are edited by the author of the given article and posted on the website of Boris Tarakanov Music Archive. The score testifies to the fact that Serov was in good command of the form after two-year studies with Hunke. While mastering polyphonic forms, he set himself pure artistic aims. After completing lessons with Hunke, Serov had plans to continue studying counterpoint in Germany, particularly, under Adolf Bernhard Marx. Among the reasons that pushed him in this direct, one can list problems in composing the operas *May Night* and *Mazeppa* and failures in managing open lectures.

Just after Serov achieved success as an opera composer, he revised his attitude to the counterpoint study, up to a sharp denial of its usefulness. However, fugato is discovered in his operas *Judith* and *Rogneda*, as well as canon in *The Power of Fiend*. Moreover, from one opera to another, the degree of originality when using polyphonic forms increases.

Keywords: Alexander Nikolayevich Serov, Josef Hunke, fugue, string trio, manuscript, counterpoint, countersubject, *Judith*, *Rogneda*, *The Power of Fiend*

Композитору и музыкальному критику Александру Николаевичу Серову (1820–1871) 23 января 2022 года исполнилось 200 лет со дня рождения, а 1 февраля 2021 года — 150 лет со дня его смерти. Двойной юбилей остался незамеченным музыкантами-исполнителями. Однако в течение двух лет вышли из печати некоторые музыковедческие работы, в одной из которых упомянуты юбилейные даты [11, с. 295], были также переизданы некоторые критические статьи [20].

В наследии Серова остается немало белых пятен. Некоторые из его музыкальных сочинений до сих пор не опубликованы и почти не упоминаются в литературе. Среди них, например, *Stabat mater* (1869). Два экземпляра партитуры этого сочинения (автограф и авторизованная копия) хранятся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств¹. Первое и единственное исполнение *Stabat mater* «с большим успехом состоялось у великой княгини Елены Павловны. Сольные партии исполнили Луиза-Полина Виардо-Гарсиа (дочь знаменитой певицы) и, вероятно, сама Юлия Федоровна [Абазя], которую упоминают под ее девичьей фамилией Штуббе» [8, с. 242]. Цитируемая статья посвящена автографу Серова, содержащему словесный текст сочинения и пояснения к нему. В других недавних работах, в которых привлекаются архивные материалы, также исследуются лишь словесные, а не нотные авто-

¹ Ф. 25, оп. 1, ед. хр. 2, 18.

графы. На первое место здесь нужно поставить серию литературоведческих штудий о либретто Александра Николаевича Островского для оперы «Вражья сила» [13–15].

Настоящая работа посвящена другой нотной рукописи Серова из собрания Российского института истории искусств — партитуре фуги соль минор для струнного трио². Уникальность ее в том, что fuga — возможно, единственное дошедшее до нас сочинение композитора для камерного ансамбля³. Камерные произведения Серова не издавались, а их списки в различных энциклопедиях и монографиях не совпадают. В одном из некрологов упомянуты «соната и струнный квартет (существование которых засвидетельствовал нам почтенный теоретик г. Гунке)» [22, с. 378], и это едва ли не единственный случай упоминания источника информации о сочинениях. В «Русском биографическом словаре» названы струнные трио [18, с. 254], в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» — «Песнь для виолончели» и струнное трио [21], в многотомной «Истории русской музыки» — струнный квартет и скрипичная соната [9, с. 141], в «Музыкальной энциклопедии» — скрипичная соната, две пьесы для виолончели и фортепиано, фортепианное трио [10]. Этот разноречивый — следствие непростой ситуации с сохранностью творчества композитора. Многочисленные письма Серова — кладбище несохранившихся сочинений. По эпистолярным источникам можно составить длинный список пропавших вещей в самых разных жанрах: от Херувимской песни до пьес для духового оркестра. Лучше всего сохранились переложения чужой музыки для фортепиано в две, в четыре и в восемь рук⁴, поскольку аранжировки Серов не уничтожал в свойственные ему «черные минуты саморазубеждения» [1, с. 690].

Фуга соль минор была сочинена в ноябре 1849 года, как следует из подписи на последней странице партитуры (Илл. 1). К ее появлению привела длинная цепь обстоятельств. В молодости после нескольких лет бесплодных попыток что-либо сочинить Серов наконец смог 21 апреля / 3 мая 1841 года написать своему другу Владимиру Васильевичу Стасову, позднее напечатавшему в «Русской старине» большую часть этих писем: «...я теперь блаженствую, потому что “уста мои разверзлись”. Да, скоро пришло тебе совершенно изготовленные: *Cantique pour le Violoncelle*⁵ (который, как первейший опыт, с вашего позволения, вам посвящается); потом еще маленькую балладу для голоса на слова Гёте: *Der Rattenfänger*⁶ (которых, если ты не знаешь, то советую

² Ф. А, р. XV, ед. хр. 14.

³ Партитура и голоса фуги набраны мной, отредактированы и размещены в Нотном архиве Бориса Тараканова. URL: https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/strynoe-trio_6/ (дата обращения: 20.01.2022).

⁴ Среди них переложение Торжественной мессы Бетховена. Об аранжировках Серовым сочинений Бетховена см.: [11, с. 297–299].

⁵ «Песнь для виолончели» (фр.).

⁶ «Крысолов» (1802/1803).



Илл. 1. А. Н. Серов. Окончание фуги для струнного трио.
КР РИИИ, ф. А, оп. 1, ед. хр. 14. Л. 4 об.

тебе заранее прочитать, потому что жду от тебя подробной и совестливой критик); потом еще *Une fantaisie en forme de Valse pour Violoncelle et Piano*, которая еще не совсем обделана» [3, с. 133–134].

Первый расцвет композиторского творчества Серова приходится на годы службы в Крыму (1845–1848): «На плечи Серова легла роль главного музыканта города: он садился за рояль на каждом балу и обеде, участвовал в концертах как виолончелист, играл на органе в Лютеранской церкви, сочинял для театра, выступал на его сцене в качестве актера и аккомпаниатора, а также стал его директором, распоряжаясь практически всей музыкальной жизнью Симферополя» [6, с. 334]. В Крыму Серов пишет, с одной стороны, пьесы, которые немедленно исполняются местными музыкантами (в частности, театральным и духовым оркестрами) под управлением автора. С другой стороны, он занимается крупными произведениями, которые в будущем предполагает представить в Петербурге. В 1846 году Серов по восемь часов в день работает над своей первой оперой «Мельничиха в Марли» и весной следующего года отправляет Стасову часть партитуры. Ответное письмо Стасова не сохранилось, но по реакции Серова можно заключить, что отзыв оказался резко отрицательным. В скором времени

композитор оставляет оперу и принимается за оркестровую фантазию по Второй идиллии Феокрита («Колдунья») — чтобы сразу же столкнуться с некими затруднениями. По-видимому, после сочинения первого раздела (*Allegro*) и написания эскизов второго (*Adagio*) работа над фантазией остановилась.

Потерпев двойное фиаско, особенно прискорбное в случае с почти завершенной оперой, Серов всерьез задумывается, как в дальнейшем обезопасить себя от подобных неудач. 12/24 июня 1847 года он пишет Стасову: «Рас-смагивая себя как можно строже, я убедился, что в технике композиторства мне недостает двух чрезвычайно важных условий: 1) *manier le contrepoint*⁷ (об чем ты уже знаешь подробно, в чем для меня трудность и как я стараюсь этому пособить); 2) уметь согласить чисто музыкальную основу сочиняемой вещи с поэтическим ее смыслом, т. е. уметь совладать с техническим скелетом пьесы, *le plier à volonté*⁸» [1, с. 692–693]. Таким образом, на первое место Серов поставил владение контрапунктом.

Практические шаги не заставили себя ждать. Летом 1847 года 27-летний Серов посвятил свою оркестровку Восьмой фортепианной сонаты Бетховена (в следующем году исполненную в Петербурге в университетских концертах) Иосифу Карловичу Гунке (1801–1883). Они были знакомы, по меньшей мере, уже три года. Теперь после недолгих переговоров Серов приступил к учебе по переписке.

Значение деятельности Гунке в настоящее время не подвергается сомнению: «вклад Гунке в российское музыкознание периода его становления, в том числе в развитие его теоретической и педагогической ветвей, весьма ощутим: его перу принадлежит и первый в России учебник по музыкальной форме и композиции (“Полное руководство к сочинению музыки”, 1859), и первый в России учебник гармонии на русском языке» [17, с. 40]. Это тот самый «почтенный теоретик», который впоследствии засвидетельствовал факт сочинения Серовым сонаты и струнного квартета (надо полагать, эти ныне неизвестные сочинения стали итоговым результатом учения). Среди учеников Гунке был также Александр Порфирьевич Бородин.

30 ноября / 12 декабря 1847 года Серов отправил в Петербург Стасову для передачи Гунке серию нарочито строго и педантично выполненных задач: «Примирить эту сухость с требованиями настоящей музыки — это уже не Гункино дело будет, — это уже самое высшее, что ничем не приобретается, если не дано!» [2, с. 105]. Подчеркнутое Серовым противоречие между «сухостью» и «настоящим искусством» удалось разрешить нескоро. Критик Константин Иванович Званцов завершил свои воспоминания о композиторе следующими словами: «Когда в Петербурге Серов показал Вагнеру партию своей “Юдифи”, то его друг, перелистав ее, быстро захлопнул и сказал:

⁷ Владеть контрапунктом (*фр.*) — прим. Стасова.

⁸ Гнуть его по воле (*фр.*) — прим. Стасова.

“ну да! Вы усвоили себе технику, вы правильно ведете голоса, вы хорошо оркеструете — что тут еще толковать?”» [7, с. 682].

А пока, чем глубже Серова погружался в учение, тем больше увлекался. Вместо десяти заданных задач он отправляет учителю целых тридцать и 1/13 апреля 1848 года пишет Стасову: «Контрапункт для меня так привлекателен, что я готов дни и ночи просиживать над ним, не вставая с места, и удивляюсь, как могут люди называть эти занятия сухими и скучными?! Какая же сухость и скука там, где все жизнь! Борьба голосов, которые то догоняют и перегоняют друг друга, преследуя одну и ту же мысль, то идут каждый своей дорогой и составляют вместе красивый, полный смысл — что же может быть интереснее этого? <...> Если б лет шесть я так занимался, как теперь, толк вышел бы — я в этом почти уверен; по крайней мере, я мог бы теперь писать свободно фугу на любую тему и фугу красивую, потому что чувствую к этому способность» [2, с. 111–112].

Не дожидаясь, пока исполнится шесть лет с начала занятий с Гунке, Серов составляет план: «Написав много фуг и *morceaux fugués*⁹ для фортепиано, можно будет приняться и за орган, и за оркестр, именно со стороны фуги» [2, с. 112]. Сколько всего было им сочинено «фуг и *morceaux fugués*», неизвестно. До нас дошли только три образца: фуга для фортепиано (15/27 июля 1848 года), фуга для фортепиано или органа (1849 год, Одесса) и фуга для струнного трио (ноябрь 1849 года). Эта последняя, вероятно, должна была служить подготовкой к задуманным фугам для оркестра. Трудно сказать, где она была написана: из опубликованной части переписки Серова следует, что на осень 1849 года пришелся переезд из Симферополя в Петербург, за которым вскоре последовал отъезд в Псков. Тем значительнее тот факт, что даже в этих условиях партитура фуги сохранилась: скорее всего, автор ее высоко ценил. Судя по неточностям в рукописи, касающимся случайных знаков и штрихов, пьеса при жизни Серова не исполнялась. Какие-либо словесные или музыкальные отклики на ее появление неизвестны.

Фуга длится 109 тактов. Мелодический рисунок сближает ее тему с главной темой первой части концерта Моцарта до минор для фортепиано с оркестром (KV 491). Из одиннадцати проведений темы четыре сопровождаются удержанным противосложением. Дважды тема проводится в обращении. Наиболее далекая тональность, в которой она проходит — ми-бемоль минор. Фуга состоит из двух разделов (такты 1–52 и 53–102) и коды. Интермедии занимают почти половину формы (46 тактов) и отличаются интенсивной тематической работой. Тема фуги также претерпевает серьезные изменения.

Партитура демонстрирует явную попытку Серова написать «фугу красивую», примирив «сухость с требованиями настоящей музыки». Об этом

⁹ Фугированные пьесы (*фр.*).

говорят неоднократные перемены темпа, обилие динамических оттенков, акцентов и исполнительских указаний: *semplice, tranquillo sempre, con energia, cantando, agitato sempre, molto espressivo, con fuoco* и даже *con molto fuoco*. В наше время fuga еще не исполнялась, поэтому пока нельзя оценить, насколько все эти указания (особенно неимоверно частые *sforzandi*) выполнимы. В любом случае можно утверждать, что она представляет интерес не только биографический, но и эстетический.

Едва закончив интенсивный курс контрапункта, композитор принимается за вторую оперу — «Майская ночь» на либретто Прасковьи Михайловны Бакуниной (двоюродной сестры известного анархиста) при участии некоей таинственной Т. Ч. Он все еще не до конца уверен в своей технике, поскольку 21 сентября / 3 октября 1850 года пишет сестре Софье: «Теперь самая заветная моя мечта — кончивши оперу, отправиться хоть пешком в Лейпциг, учиться музыке у какого-нибудь сурового органиста» [16, с. 203]. В таком контексте могли подразумеваться только занятия контрапунктом и фугой.

Шесть лет с начала занятий с Гунке истекли, когда работа над «Майской ночью» подходила к концу. Зимой 1853–1854 годов Серов не сомневается, что через год опера пойдет на сцене. Он намечает распределение партий и обдумывает оформление, строит планы: перевести либретто на немецкий и отдать «Майскую ночь» в Ригу, чтобы заодно послушать идущие там оперы Вагнера. Они с Бакуниной договариваются о либретто для новой совместной оперы, «сильно-патетической». Но и «Майской ночи» не суждено было дойти до сцены. Как и в случае с «Мельничихой в Марли», почти ничего из ее музыки не сохранилось.

После второй неудачи Серов концентрируется на музыкальной критике и публичных лекциях, однако и здесь не все идет ладно — не лучше, чем с замыслом новой оперы «Мазепа», которая так и не была написана. 7/19 апреля 1859 года Серов жалуется своей крымской знакомой Марии Павловне Анастасьевой (урожд. Мавромихали, 1809–1869):

Обстоятельства мои отвратительны! С половины курса (с 9-й лекции) слушателей только 40 человек! дохода ни гроша; я статьями плачу за лампы на лекциях! Вот Петербург!

У меня буквально по целым неделям трех копеек не случается. На извозчика беру иногда взаймы!

Погода и все вообще — такое мерзопакостие, что рассказать нет никакой возможности. Над моим письменным столом есть в потолке крючок, на котором у папы висела лампа. На этот крюк я иногда поглядываю с любовью, выбирая только какой покрепче платок из числа моих красных галстухов [4, с. 533].

Как человек деятельный он немедленно приступает к поискам выхода из кризиса: «На первый раз — когда вырвусь из Петербурга — проведу несколько времени в Берлине <...>, у Маркса буду заниматься фугами и проч.

для того, чтобы получить в Берлинском университете диплом доктора музыки. С таким дипломом когда-нибудь открою опять курс в Петербурге или в Москве, авось будет успех побольше нынешнего» [там же].

Адольф Бернгард Маркс известен, прежде всего, как родоначальник современной теории сонатной формы: «Колоссальный авторитет Маркса как теоретика, педагога и критика, фундаментальность созданного им труда сделали свое дело: с середины XIX века новый термин “сонатная форма” окончательно закрепился за композицией отдельных частей сонатно-симфонического цикла» [12, с. 29]. Теория фуги находилась скорее на периферии его интересов. Тем не менее Серов говорит именно о фуге. Контрапункт для него — по-прежнему основа основ музыкальной науки и панацея от профессиональных неудач.

Однако в Германии Серову довелось общаться не с Марксом, а с Листом и Вагнером. По возвращении он немедленно взялся за оперу «Ундина», затем оставил этот замысел ради «Юдифи» и в день ее премьеры 16/28 мая 1863 года превратился в знаменитого композитора. В этом качестве Серов стремительно пересмотрел прежние взгляды на полезность изучения полифонии: «Бедные ученики контрапункта, из которых не может выйти композиторов! <...> С учением о фуге, как дальнейшей отрасли контрапунктного курса, бесполезность риторических приемов педагогики выступает еще явственнее. Посредством долгого, невероятно-прилежного труда, можно довести себя до возможности “сочинить” порядочную тему для фуги и порядочно по данной учителем [канве?], по крайней мере, развить эту тему в формах фуги. Но этот схоластический результат так и останется — работой, и школьным упражнением, решительно ничего не имеющим с искусством» [19, с. 119].

Чуть раньше Серов пришел к отрицанию камерной музыки. 13–14 марта 1859 года он прямо заявляет об этом в письмах Званцову:

О кварт[ете] ор. 127 Бетховена скажу Вам следующее:

И на меня (хотя я слушал его в исполнении, и хорошо, уже третий раз в жизнь, не считая дурного исполнения в Дрездене) фактическое впечатление не больно высоко и красиво. Но это доказывает только одно: “*genre*”¹⁰ квартетной музыки — ложный.

На свете только и должна быть музыка, что оркестр + голоса. Alles übrige ist Surrogat, Etude oder — vom Uebel¹¹. <...>

...квartetов не должно быть на свете. Это было только историческое подготовление, разработка симфонических сил, больше ничего [7, с. 362–363].

Фуга для струнного трио — именно «подготовление», пусть и выполненное с явными художественными намерениями. Партитура доказывает, что Серов к концу 1849 года свободно владел полифонической техникой. Пригодилась ли она ему при сочинении трех опер, с успехом поставленных на сцене?

¹⁰ Жанр, род (*фр.*).

¹¹ Все остальное есть суррогат, этюд или — от лукавого (*нем.*).

В пору занятий с Гунке композитор полагал, что изучение фуги нужно лишь для развития техники в принципе: «Для оперного направления форма настоящей фуги едва ли возможна в чем-нибудь» [2, с. 108]. Действительно, во всех трех удавшихся Серову операх — «Юдифи», «Рогнеде» и «Вражьей силе» — «настоящих» фуг нет, и все же можно обнаружить следы контрапунктических штудий, предпринятых в конце в 1840-х годов.

В первом действии «Юдифи» имеется хор народа «Вас заклиная Небом всесильным». Он звучит в переломный момент (перед появлением вождя аммонитян Ахиора), знаменуя кульминацию страданий осажденных. Хор открывается фугато с тональным ответом, тема которого напоминает темы некоторых фуг Баха (*Пример 1*)¹². Это стилизованное и несколько «школьное» фугато очень к месту в такой эклектичной опере, как «Юдифь». Ведь тема «Воинственной песни Олоферна» выросла из темы хора эвменид «Ифигении в Тавриде» Глюка [5, с. 152], а для заключительного хора третьего действия «Нет в свете силы, равной нам!» источником вдохновения послужило скерцо из Второй симфонии Бетховена.

Совсем иначе обращается Серов с фугато в «Рогнеде». В среднем разделе написанного в концентрической форме хора в гриднице «Слава солныш-

Risolto assai
p marcato

б. 

Вас за - кли - на - ем Не - бом все - силь - ным: слай - те ско - ре - е го - род вра -



Вас за - кли на - ем Не - бом все - силь - ным: слай - те ско ре - е го - род вра - гу

гу! Слай-те, слай - те го - род вра - гу, вас за-кли - на - ем Не - бом все - силь - ным, слай-те ско-ре - е

Пример 1. А. Н. Серов. «Юдифь», д. 1, № 2.

ку на небе» оно трактовано с демонстративным своеобразием. Протяженная тема «Что дубы в лесу дремучем» сперва звучит у басов и теноров в унисон, затем имитируется в октаву сопрано (*Пример 2*). Имитация не приводит к появлению контрапункта — тема по-прежнему звучит в унисон, причем в третьем такте басы и тенора внезапно подхватывают мелодию сопрано. Имитация в квинту у альтов также не вызывает к жизни никакого противосложения, и лишь при дальнейшем дроблении темы и имитировании ее начальной фразы возникает, собственно говоря, контрапункт. Затем первые три такта темы проводятся у басов в тональности VI низкой ступени, и на этом «фугато» завершается.

¹² Здесь и далее в нотных примерах приводятся только хоровые партии, так как оркестр во всех случаях, главным образом, дублирует их.

ff (Allegro moderato e maestoso)

C. *ff* Что лу-бы в ле-су дре-му-чем *ff* на Ру-си мо-гу-чи, на Ру-си мо-гу-чи, силь-ны

T. *ff* На Ру-си мо-гу-чи, на Ру-си мо-гу-чи, силь-ны

B. *ff* На Ру-си мо-гу-чи, на Ру-си мо-гу-чи, силь-ны

те бо-га-ты-ри! *ff*

Крас-но сол-ныш-ко на ве-че-ре, на-ши рас-хо-ди-лись, рас-хо-

те бо-га-ты-ри!

те бо-га-ты-ри!

ff

ли-лись, на-ши мо-лод-цы! *ff* Крас-но сол-ныш-ко на ве-че-ре, на-ши

На-ши рас-хо-ди-лись

Крас-но сол-ныш-ко на ве-че-ре

На-ши рас-хо-ди-лись

Крас-но сол-ныш-ко на ве-че-ре

Пример 2. А. Н. Серов. «Рогнеда», д. 2, № 6.

Еще более неожиданно полифоническая форма трактована Серовым во «Вражьей силе». В «Сцену гулянки» из четвертого действия вплетена песня хора баб «Как вечер я молоденька», написанная в форме канона (Пример 3). Это почти точный канон, своеобразие ему придает неожиданная смена интервала и расстояния вступления. Во втором и третьем куплетах к хору баб присоединяются сперва парни со своей песней («Уж я скок на ледок»), а затем Блинник, Саешник и Пряничник — каждый со своими репликами. В отличие от задач, некогда выполнявшихся по заданию Гунке, в контрапункте «Сцены гулянки» нет ни педантизма, ни сухости. Интересно, что бы сказал Вагнер, если вместо «Юдифи» Серов предложил бы ему полистать «Вражью силу»?

В любительских спектаклях Серов обычно играл комические роли. Званцов в своих воспоминаниях коснулся и этой стороны его характера: «Кто лично знал покойного Серова, тот может себе представить, какое беспокойство и возня происходили везде, куда он ни являлся; шум, хохот, пение, брэнчание на фортепиано, анекдоты не умолкали» [7, с. 346]. В «Сцене гулянки» коми-

f (Moderato) (громко во весь голос)

C. Как ве - чор я мо-ло-день - ка до пол - но-чи про-си-де - ла, до пол-но-чи мо - ло -

A. *f* Как ве - чор я мо-ло-день-ка до пол - но-чи про-си-де - ла,

день - ка ве - ре - те - ноч-ко вер - те - ла

до пол-но-чи мо - ло - день - ка ве - ре - те - ноч-ко вер - те - ла

Пример 3. А. Н. Серов. «Вражья сила», д. 4, № 19.

ческий дар композитора, прежде приверженного серьезным сюжетам, наконец-то смог проявить себя и счастливо соединился с загодя приобретенной основательной техникой. Остается сожалеть, что Серов не успел завершить «Ночь перед Рождеством». Может быть, в ее партитуре обнаружались бы новые чудеса контрапункта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Николаевич Серов, его очерки и заметки. 1846–1847 // Русская старина. 1877. Т. 18. С. 683–698.
2. Александр Николаевич Серов, его очерки и заметки. 1847–1848 // Русская старина. 1877. Т. 19. С. 101–112.
3. Александр Николаевич Серов. Материалы для его биографии. 1841–1842 // Русская старина. 1876. Т. 15. С. 129–143.
4. Александр Николаевич Серов. Очерки о музыке в письмах к Дм. и В. В. Стасовым и М. П. Анастасьевой. 1853–1859 гг. // Русская старина. 1877. Т. 20. С. 523–534.
5. Булычева А. В. Глюк и Мусоргский, два реформатора: место встречи, указанное Глинкой // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 146–155.
6. Войцешко А. С. По страницам крымских писем А. Н. Серова // Всероссийский исследовательский форум студентов и учащихся: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции (15 ноября 2020 г.). В 2-х частях. Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2020. Часть 2. С. 328–335.
7. Званцов К. И. Александр Николаевич Серов в 1857–1871 гг. Воспоминания о нем и его письма // Русская старина. 1888. Т. 59. С. 343–384, 647–682.
8. Иванова М. Г. “Stabat mater” А. Н. Серова. История одного автографа в Отделе рукописей РНБ // История отечественной культуры в архивных документах: сборник статей. СПб.: Российская национальная библиотека, 2021. Вып. 2. С. 239–251.
9. Келдыш Ю. В. Оперное творчество А. Н. Серова // История русской музыки. М.: Музыка, 1989. Т. 6. С. 134–166.
10. Келдыш Ю. В. Серов А. Н. // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш: в 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4: Окунев – Симович. Стлб. 944–950.
11. Кириллина Л. В. Серов и Бетховен // Вестник Христианской гуманитарной академии. 2021. № 4. С. 295–304. DOI: 10.25991/VRHGA.2022.23.4.028

12. Нагина Д. А. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 1. С. 27–43.
13. Овчинина И. А., Пирвердян Е. А. Об автографе либретто комической оперы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 1. С. 137–140.
14. Овчинина И. А., Хромова И. А. Масленица как художественная доминанта оперного либретто А. Н. Островского «Вражья сила» // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 2. С. 118–123. DOI: 10.34216/1998-0817-2019-25-2-118-123
15. Овчинина И. А., Хромова И. А. Оперное либретто А. Н. Островского «Вражья сила» (из истории текста) // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 3. С. 92–96.
16. Письма Александра Николаевича Серова к его сестре С. Н. Дю-Тур (1845–1861 гг.). СПб: Типография Н. Финдейзена, 1896.
17. Полоцкая Е. Е. Скромное обаяние теоретика Гунке в зеркале истории отечественного музыкознания // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. 2008. № 1. С. 40–46.
18. Серов // Русский биографический словарь. СПб.: «Общественная польза», 1912. Т. XIX. С. 250–264.
19. Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Эпоха. 1864. № 6. С. 100–124.
20. Серов А. Н. Статьи о западноевропейской музыке. М.: Юрайт, 2020.
21. Серов Александр Николаевич // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и Е. А. Ефрона. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/brockhaus-efron/articles/209/serov-aleksandr-nikolaevich.htm> (дата обращения: 23.01.2022).
22. Столыпин Дм. Александр Николаевич Серов // Всемирная иллюстрация. 1871. № 128. С. 378.

REFERENCES

1. Alexandr Nikolayevich Serov, ego ocherki i zametki. 1846–1847 [Alexander Nikolayevich Serov, His Articles and Sketches. 1846–1847]. In: *Russkaya starina*, 1877, vol. 18, pp. 683–698. (In Russian).
2. Alexandr Nikolayevich Serov, ego ocherki i zametki. 1847–1848 [Alexander Nikolayevich Serov, His Articles and Sketches. 1847–1848]. In: *Russkaya starina*, 1877, vol. 19, pp. 101–112. (In Russian).
3. Alexandr Nikolayevich Serov. Materialy dlya ego biografii. 1841–1842 [Alexander Nikolayevich Serov. Materials for his biography. 1841–1842]. In: *Russkaya starina*, 1876, vol. 15, pp. 129–143. (In Russian).
4. Alexandr Nikolayevich Serov. Ocherki o muzyke v pis'makh k Dm. i V. V. Stasovym i M. P. Anastasievoy. 1853–1859 gg. [Alexander Nikolayevich Serov. Sketches on the music from his letters to Dm. and V. V. Stasovs. 1853–1859]. In: *Russkaya starina*, 1877, vol. 20, pp. 523–534. (In Russian).
5. Bulycheva A. V. Glyuk i Musorgsky: mesto vstrechi, ukazannoe Glinkoy [Gluck and Musorgsky: a meeting place pointed by Glinka]. In: *Art of Music. Theory and History*, 2015, no. 13, pp. 146–155. (In Russian).
6. Voytseshko A. S. Po stranitsam kymyskih pisem A. N. Serova [By Pages of Crimean letters by A. N. Serov]. In: *Russian Research Forum of Students and Pupils: Proceedings of Russian Scientific and Practical Conference (November 15, 2020)*. In 2 parts. Part 2. Petrozavodsk: International Center for Scientific Partnership 'New Science', 2020, pp. 328–335. (In Russian).

7. Zvantsov K. I. Alexandr Nikolayevich Serov in 1857–1871 gg. Vospominaniya o nyom i ego pis'ma [Alexander Nikolayevich Serov in 1857–1871. Memories of him and his letters]. In: *Russkaya starina*, 1888, vol. 59, pp. 343–384, 647–682. (In Russian).
8. Ivanova M. G. “Stabat mater” A. N. Serova. Istoria odnogo avtografa v Otdel rukopisey RNB [“Stabat mater” by Serov. History of One Manuscript from the Manuscript Department of NLR] In: *Istoria otechestvennoy kul'tury v arkhivnykh dokumentakh* [History of National Culture in Archival Documents], issue 2. St Petersburg: The National Library of Russia, 2021, pp. 239–251. (In Russian).
9. Keldysh Yu. V. Opernoe tvorchestvo A. N. Serova [Operas by A. N. Serov]. In: *Istoria russkoy muzyki* [History of Russian Music], vol. 6. Moscow: Muzyka, 1989, pp. 134–166. (In Russian).
10. Keldysh Yu. V. Serov A. N. [Serov A. N.]. In: *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia, ed. by Yu. V. Keldysh: in 6 Volumes. Vol. 4: Okunev–Simovich. Moscow: Sov. Encyclopedia, 1978, pp. 944–950. (In Russian).
11. Kirillina L. V. Serov i Betkhoven [Serov and Beethoven]. In: *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities*, 2021, volume 22, issue 4 (1), pp. 295–304. (In Russian). DOI 10.25991/VRHGA.2022.23.4.028
12. Nagina D. A. Sonatnaya forma v vokal'noy muzyke: sluchaynost' ili zakonomernost'? [Sonata Form in Vocal Music: Occasionality or Regularity?]. In: *Scholarly Papers of the Gnesins Russian Academy of Music*, 2019, no. 1, pp. 27–43. (In Russian).
13. Ovchinina I. A., Pirverdyan E. A. Ob avtografe libretto komicheskoy opery A. N. Ostrovskogo “Ne tak zhivi, kak khochetsya” [On the Libretto Manuscript of the Comic Opera *Live Not as You Would Like to* by Alexander Ostrovsky]. In: *Vestnik of Kostroma State University*, 2019, no. 1, pp. 137–140. (In Russian).
14. Ovchinina I. A., Khromova I. A. Maslenitsa kak khudozhestvennaya dominant opernogo libretto A. N. Ostrovskogo “Vrazhya sila” [Russian Shrovetide as an Art Dominant of the Opera Libretto *The Power of the Fiend* by Alexander Ostrovsky]. In: *Vestnik of Kostroma State University*, 2019, no. 2, pp. 118–123. (In Russian). DOI: 10.34216/1998-0817-2019-25-2-118-123
15. Ovchinina I. A., Khromova I. A. Opernoe libretto A. N. Ostrovskogo “Vrazhya sila” (iz istorii teksta) [Opera Libretto *The Power of the Fiend* by Alexander Ostrovsky (On the History of the Text)] In: *Vestnik of Kostroma State University*, 2018, no. 3, pp. 92–96. (In Russian).
16. Pis'ma Alexandra Nikolayevicha Serova k ego sestre S. N. Dyu-Tur (1845–1861 gg.) [Letters by Alexander Nikolayevich Serov to his sister S. N. Du Tour (1845–1861)]. Saint Petersburg: tipografiya N. Findeyzena, 1896. (In Russian).
17. Polotskaya E. E. Skromnoe obayanie teoretika Gunke v zerkale istorii otechestvennogo muzykoznaneya [The Discreet Charm of the Theorist Hunke in the Historic Mirror of Domestic Musicology]. In: *Vestnik Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Bulletin of the Gnesin Russian Academy of Music], 2008, no. 1, pp. 40–46. (In Russian).
18. Serov [Serov]. In: *Russkiy biograficheskiy slovar'* [Russian Biographical Dictionary], vol. XIX. Saint Petersburg: Obshchestvennaya pol'za, 1912, pp. 250–264. (In Russian).
19. Serov A. N. Muzyka, muzikal'naya nauka, muzikal'naya pedagogika [Music, Musical Science, Musical Pedagogic]. In: *Epokha*, 1864, no. 6, pp. 100–124. (In Russian).
20. Serov A. N. *Stat'i o zapadnoevropeyskoy muzyke* [Articles on Western European Music]. Moscow: Yurayt, 2020. (In Russian).
21. Serov Alexandr Nikolayevich [Serov Alexander Nikolayevich]. In: *Entsiklopedicheskiy slovar' F. A. Brokgauza i E. A. Efrona* [Encyclopedic Dictionary of F. A. Brockhaus and E. A. Efron.]. Available at: <http://niv.ru/doc/dictionary/brockhaus-efron/articles/209/serov-aleksandr-nikolaevich.htm> (accessed 23.01.2022). (In Russian).
22. Stolypin Dm. Alexandr Nikolayevich Serov [Alexander Nikolayevich Serov]. In: *Vsemirnaya illyustratsiya*, 1871, no. 128, pp. 378. (In Russian).

Булычева Анна Валентиновна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Anna V. Bulycheva

PhD, Associated Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

alphise@yandex.ru