Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2026/10(3)

eISSN 2587-9731

История музыки в письмах и документах

Научная статья
УДК 782.91
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-108-137
EDN HEBGRS

Торжественная месса Бетховена в России: аранжировки А. Н. Серова и кружок братьев Стасовых



Лариса Валентиновна Кириллина[1,2]
[1]Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Российская Федерация
[2]Государственный институт искусствознания,
Москва, Российская Федерация,
✉*larissa_kir@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-5225-5641

Аннотация. Мировая премьера Торжественной мессы *D-dur* Бетховена состоялась в Санкт-Петербурге 26 марта (7 апреля) 1824 года с участием оркестра Филармонического общества и певцов немецкой придворной оперной труппы. Второе публичное исполнение шедевра в столице произошло 27 декабря 1870 года силами исключительно русских музыкантов. Между этими ключевыми датами бетховенский *opus magnum*

© Кириллина Л. В., 2026

вовсе не был забыт в России. Торжественная месса привлекала внимание ведущих артистов, музыкальных критиков и любителей искусства. Она, в частности, существовала в аранжировках Александра Николаевича Серова (1820–1871), выполненных летом 1845 года в Симферополе и бытовавших в частных кружках в Петербурге. Аранжировки рассчитаны на исполнение в четыре руки на двух роялях. Существовало также переложение *Credo* для фортепиано в четыре руки и струнного квартета (партии струнных инструментов утеряны). В статье описываются и анализируются переложения, хранящиеся в архиве Серова в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Петербурге. Высказано также предположение, что незавершенная рукопись переложения *Gloria* для двух фортепиано в восемь рук, выполненная Владимиром Васильевичем Стасовым и хранящаяся в архиве его племянницы Варвары Дмитриевны Комаровой, могла быть копией утраченного переложения авторства Серова. В музыкальном кружке братьев Владимира и Дмитрия Стасовых в 1850-х годах практиковалось исполнение восьмиручных переложений, и Серов иногда принимал в них участие. Существующие неопубликованные нотные материалы, а также мемуарные и эпистолярные свидетельства позволяют говорить о том, что самые видные русские музыканты хорошо знали Торжественную мессу задолго до ее возвращения в концертный репертуар в 1870 году.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, *Missa Solemnis*, Александр Николаевич Серов, Владимир Васильевич Стасов, Дмитрий Васильевич Стасов, аранжировки для фортепиано в четыре руки, русская музыкальная культура XIX века

Для цитирования: *Кириллина Л. В.* Торжественная месса Бетховена в России: аранжировки А. Н. Серова и кружок братьев Стасовых // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 108–137.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-108-137

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

History of Music in Letters and Documents

Original article

Beethoven's *Missa Solemnis* in Russia: Arrangements by Alexander N. Serov and the Stasov Brothers' circle

Larisa V. Kirillina[1,2]
[1]Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation
[2]State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉*larissa_kir@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-5225-5641

Abstract. The world premiere of Beethoven's *Missa Solemnis* in *D major* took place in St. Petersburg on March 26 (April 7), 1824, with the participation of the Philharmonic Society's orchestra and singers from the German Court Opera Company. The second public performance of this masterpiece in St. Petersburg succeeded on December 27, 1870, and was given exclusively by Russian musicians. Between these key dates, Beethoven's *opus magnum* was not entirely forgotten in Russia. Beethoven's *Missa Solemnis* attracted the attention of leading performers, music critics, and art enthusiasts. It circulated, in particular, in arrangements by Alexander N. Serov (1820–1871), made in Simferopol in the summer of 1845 and performed in private circles in St. Petersburg. The arrangements are designed for eight-hand performance on two pianos. There was also an arrangement of *Credo*

for four-hand piano and string quartet (the string parts are lost). The author of the article describes and analyzes the arrangements preserved in the Serov archive in the Department of Manuscripts of The National Library of Russia in St. Petersburg. It has also been suggested that the unfinished manuscript of an arrangement of *Gloria* for two pianos in eight hands, prepared by Vladimir V. Stasov and preserved in the archive of his niece Varvara D. Komarova, may have been a copy of a lost arrangement by Serov. In the musical circle of the brothers Vladimir and Dmitry Stasov in the 1850s, the performance of eight-hand arrangements was a common practice, and Serov occasionally participated in them. Existing unpublished musical materials, as well as memoirs and epistolary evidence, suggest that the most prominent Russian musicians were well acquainted with the *Missa Solemnis* long before its return to the concert repertoire in 1870.

Keywords: Ludwig van Beethoven, *Missa Solemnis*, Alexander N. Serov, Vladimir V. Stasov, Dmitry V. Stasov, musical arrangements, piano four hand, Russian musical culture of the nineteenth century

For citation: Kirillina, L. V. Beethoven's *Missa Solemnis* in Russia: Arrangements by Alexander N. Serov and the Stasov Brothers' circle. *Contemporary Musicology, 10*(3), 108–137.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-108-137

Введение

Венцом творчества Людвига ван Бетховена принято считать Девятую симфонию, однако сам композитор называл своим «величайшим» и «удачнейшим» произведением Торжественную мессу *D-dur*, ор. 123[1]. Судьба этого шедевра, законченного весной 1823 года, складывалась весьма непросто: издатели побаивались приобретать партитуру, сулившую заведомые убытки, подписчиков на рукописные копии набралось всего десять на всю Европу, а публичное исполнение долгое время оставалось проблематичным. Бетховен неоднократно выражал желание, чтобы Мессу трактовали как ораторию и давали в благотворительных концертах, переведя текст на немецкий язык, — в протестантских странах подобным образом уже поступали с его первой мессой, *C-dur*[2]. Однако в католической Австрии цензура запрещала исполнять произведения с литургическим текстом вне церкви, а в рамки обычного богослужения, даже праздничного, Торжественная месса не укладывалась. Правда, жанр *Missa Solemnis* подразумевал высшую степень торжественности, и в таких случаях длительность произведения не ограничивалась [1, с. 2]. Но в Вене после 1823 года не происходило никаких событий исключительной общественной важности, допускавших столь грандиозное богослужение. К тому же отношение к Бетховену со стороны императора Франца I всегда было неприязненным, и в начале 1823 года прошение великого музыканта о назначении придворным композитором церковной музыки встретило отказ на том основании, что эта должность упразднена[3].

Подобных формальных ограничений не существовало в России. Поэтому, как известно, единственное полное исполнение Торжественной мессы при жизни Бетховена состоялось 26 марта (7 апреля) 1824 года в Санкт-Петербурге, в благотворительном концерте Филармонического общества, при участии артистов придворной немецкой оперной труппы. Ансамбль солистов составили опытные певцы Немецкого театра: сопрано Анна Шлёссер, меццо-сопрано Екатерина Цейбих, теноры Август Цилиакс и Бенедикт Леберехт Цейбих, а также бас Адольф Штейн [2, с. 222].

[1] Бетховен. Письма: в 4 т. М.: Музыка, 2016. Т. 4: 1823—1827 / сост., пер. и коммент. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной. С. 83, 97.
[2] Там же. С. 100, 111.
[3] Там же. С. 135.

Впрочем, и в этом случае в афише и в газетном объявлении произведение именовалось не «мессой», а «новой большой ораторией», что вполне соответствовало намерениям композитора. К сожалению, имя руководителя столь важной премьеры осталось неизвестным. Есть основания предположить, что им мог быть кто-то из опытных музыкантов, дирижировавших ранее в Петербурге исполнениями оратории Бетховена «Христос на Масличной горе» (она звучала здесь неоднократно с 1813 года) и оперы «Фиделио» (в 1818 и 1819 годах немецкая труппа дала три спектакля). Ораторией в свое время дирижировал Александр Парис, а спектаклем «Фиделио» — Парис и Даниель Месс, как явствует из газетной рецензии 1818 года[4].

Венская премьера трех частей Торжественной мессы, названных во избежание цензурного запрета «гимнами в церковном стиле», состоялась в одном концерте с Девятой симфонией 7 мая 1824 года.

В последующие годы, при жизни Бетховена и вскоре после его смерти, отдельные части Торжественной мессы, судя по некоторым данным, звучали и в венских церквах, и в концертах духовной музыки[5]. Как констатировал Такаши Намагучи, ее первые полные исполнения состоялись лишь в 1830-х годах, но по большей части еще позже; относительно регулярными они стали в Германии после 1844 года. В Лейпциге Торжественная месса прозвучала целиком в 1845 году, а в других городах — на рубеже 1850-х и 1860-х годов [3, S. 29, 110, 394]. Интересно, что освоение этого сочинения Бетховена и Мессы си минор Иоганна Себастьяна Баха происходило в Германии фактически параллельно: от единичных и фрагментарных исполнений к полным, пришедшимся на тот же самый период [1, с. 12–13]. Совпадение не случайно, поскольку инициаторами и руководителями таких концертов становились крупнейшие немецкие музыканты — Карл Фридрих Цельтер, Карл Ридель и другие.

Князь Николай Борисович Голицын, способствовавший подписке русского императорского двора на авторизованную копию партитуры Торжественной мессы [4, с. 355–356] и организовавший петербургскую премьеру, намеревался исполнить это произведение еще раз в 1825 году в пользу пострадавших от катастрофического наводнения, случившегося в Петербурге 7 ноября (19 ноября) 1824 года [5, с. 368]. Однако личные обстоятельства

[4] *Morgenblatt für gebildete Stände*. Stuttgart; Tübingen, 1818. № 259. 29. Okt. S. 1036.

[5] *Dorfmüller K., Gertsch N., Ronge J. (Hrsg.)* Ludwig van Beethoven: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: in 2 Bde. München: G. Henle Verlag, 2014. Bd. 1. S. 793–794.

не позволили князю осуществить это намерение, которое ввергло бы его в большие расходы. Никаких сведений о подготовке концерта выявить не удалось.

Если говорить о территории Российской империи XIX века, включавшей и прибалтийские земли, то следует упомянуть свидетельство Вильгельма фон Ленца о первом исполнении Торжественной мессы в Риге, состоявшемся в 1839 году в частном музыкальном собрании под аккомпанемент фортепиано[6]. Немецкое население в этом регионе составляло значительную часть жителей, поэтому музыка Бетховена вошла в местный концертный, театральный и домашний обиход раньше, чем в Москве, Петербурге и других городах России.

Следующее публичное исполнение Торжественной мессы в Петербурге состоялось лишь 27 декабря 1870 года, теперь уже силами Русского музыкального общества, причем с участием исключительно отечественных артистов. Событие было приурочено к столетнему юбилею со дня рождения Бетховена, отмечавшемуся во всем мире, в том числе и в России. Дирижировал Эдуард Францевич Направник. В концерте участвовали ведущие оперные певцы: Юлия Федоровна Платонова, Елизавета Андреевна Лавровская, Дмитрий Александрович Орлов, Осип Осипович Палечек. Соло на скрипке исполнял профессор Петербургской консерватории Леопольд Ауэр. Мессе предшествовала Увертюра ор. 124 «Освящение дома», посвященная князю Н. Б. Голицыну и прозвучавшая на венской премьере 7 мая 1824 года.

Между этими двумя знаменательными датами — 1824 и 1870 годами — Торжественная месса в России отнюдь не была забыта. Она распространялась в виде нотных изданий и аранжировок, которые создавались и исполнялись самыми видными композиторами, критиками и почитателями творчества Бетховена. Именно об этой, латентной, истории освоения и рецепции Торжественной мессы пойдет речь далее.

Профессиональные музыканты и любители музыки получили возможность изучить Торжественную мессу по изданию партитуры, выпущенному в 1827 году фирмой *B. Schott's Söhne* в Майнце. Бетховен успел вычитать сложнейшую корректуру, выставить метрономические указания и составить текст титульного листа с посвящением эрцгерцогу Рудольфу, возведенному в 1820 году в сан кардинала и архиепископа. Партитура распространялась прежде всего среди подписчиков, заранее оплативших свой экземпляр. Перечни таких лиц печатались вслед за титульным листом, и по ним видно,

[6] *Lenz W.* Beethoven: Eine Kunststudie. Cassel: Balde, 1855. 2. Theil. S. 263.

что несколько печатных экземпляров партитуры были заказаны адресатами, жившими в Москве и Петербурге, а также в Риге, Вильне, Варшаве, Митаве (ныне — Елгава в Латвии). Имена этих подписчиков нам ничего не говорят, за исключением видного московского нотоиздателя и музыкального торговца Карла Людвига Ленгольда (1771–1837).

Другие экземпляры, очевидно, попали в Россию несколько позднее, поскольку среди подписчиков фамилии их владельцев не числятся. В частности, в Отделе редкостей в Библиотеке Московской консерватории хранится первое издание партитуры Торжественной мессы с владельческой надписью *Alabief*[7]. Очевидно, ноты принадлежали Александру Александровичу Алябьеву, но неизвестно, когда и каким образом они у него оказались.

Аранжировки Александра Николаевича Серова

Важную роль в распространении в России произведений Бетховена, включая Торжественную мессу, сыграли просвещенные дилетанты, из среды которых зачастую выходили профессиональные музыканты и критики.

В 1845 году молодой выпускник петербургского Императорского училища правоведения Александр Николаевич Серов (1820–1871) получил назначение в Симферополь по ведомству Министерства юстиции. Он проработал в этом провинциальном городе до 1848 года, после чего был переведен в Псков, и лишь в 1853 году смог вернуться в Петербург и включиться в столичную музыкальную жизнь как критик и композитор. В Крым он периодически наведывался и в начале 1850-х годов, однако наибольший интерес представляет период его постоянного пребывания в Симферополе.

Служебные обязанности мелкого чиновника отнимали у Серова не слишком много времени. Это позволяло ему интенсивно заниматься любимым делом — музыкой (подробнее см.: [6, с. 116–131; 7, с. 119–121]). Он сочинял, играл на органе в местной лютеранской церкви и делал множество переложений сочинений разных композиторов. Оркестровые и вокальные произведения перекладывались для фортепиано в две и в четыре руки, а фортепианные и камерные — для симфонического оркестра. В архиве Серова в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ) хранится немало таких обработок.

[7] Людвиг ван Бетховен. Рукописные и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга: каталог / Науч. муз. б-ка им. С. И. Танеева; сост. И. В. Брежнева, Л. В. Кириллина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 116.

Причем, судя по письмам Серова к родным и друзьям, их было гораздо больше, но уцелели не все.

Очень часто Серов обращался к творчеству Бетховена. Он перекладывал симфонии и квартеты для фортепиано, а фортепианные сочинения оркестровал[8]. Для композитора-автодидакта собственноручно выполненные обработки произведений великих мастеров стали источником знаний по инструментовке, гармонии и голосоведению.

В письме к Дмитрию Васильевичу Стасову от 31 марта 1853 года Серов замечал: «Бетховенский оркестр такого свойства, что чем больше над ним сидишь, тем больше новостей он открывает!»[9] Рассуждая о преимуществах переложений оркестровых сочинений для двух фортепиано, а не для одного рояля в четыре руки, как это было обычно принято, он аргументировал свои предпочтения музыкальными свойствами материала:

> ...мне всегда казалось, что в *иных случаях* это несравненно лучше переложений в четыре руки обыкновенным порядком. Иногда нужно сохранить *полную свободу* в употреблении всех регистров ф.п. *для каждого* при двух исполнителях. А с одним ф.п. это невозможно. И именно IX [симфония] никогда не может выйти в 4 руки сколько-нибудь похоже на дело[10].

Однако Серов был вынужден учитывать и реалии. Не в каждом доме, где проходили частные музыкальные собрания, имелось два рояля, поэтому четырехручные переложения оставались приоритетными.

Помимо симфоний и камерных произведений Бетховена, его внимание привлекла Торжественная месса. Неизвестно, откуда и каким образом в Симферополь попала партитура (это могло быть только издание фирмы *Schott*). Скорее всего, ноты были присланы из Петербурга. Возможно, какое-то содействие оказали братья Стасовы, хотя в переписке явных доказательств этому выявить не удалось.

Серов загорелся желанием не только изучить колоссальное произведение во всех подробностях, но и по мере сил сделать его доступным другим музыкантам, переложив все части Мессы для фортепиано в четыре руки (без пения),

[8] Подробнее об аранжировках Серова: [5, с. 297–299]. Аранжировка Сонаты ор. 106, выверенная в 1858 году Листом, не сохранилась [8, с. 88–89].

[9] Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 693. Оп. 1. Д. 125. Л. 2 об.

[10] Письмо от 13 августа 1853 года к Д. В. Стасову. Там же.

а *Credo* к тому же — для камерного ансамбля (фортепиано в четыре руки, две скрипки, альт и виолончель; уцелела только партия фортепиано).

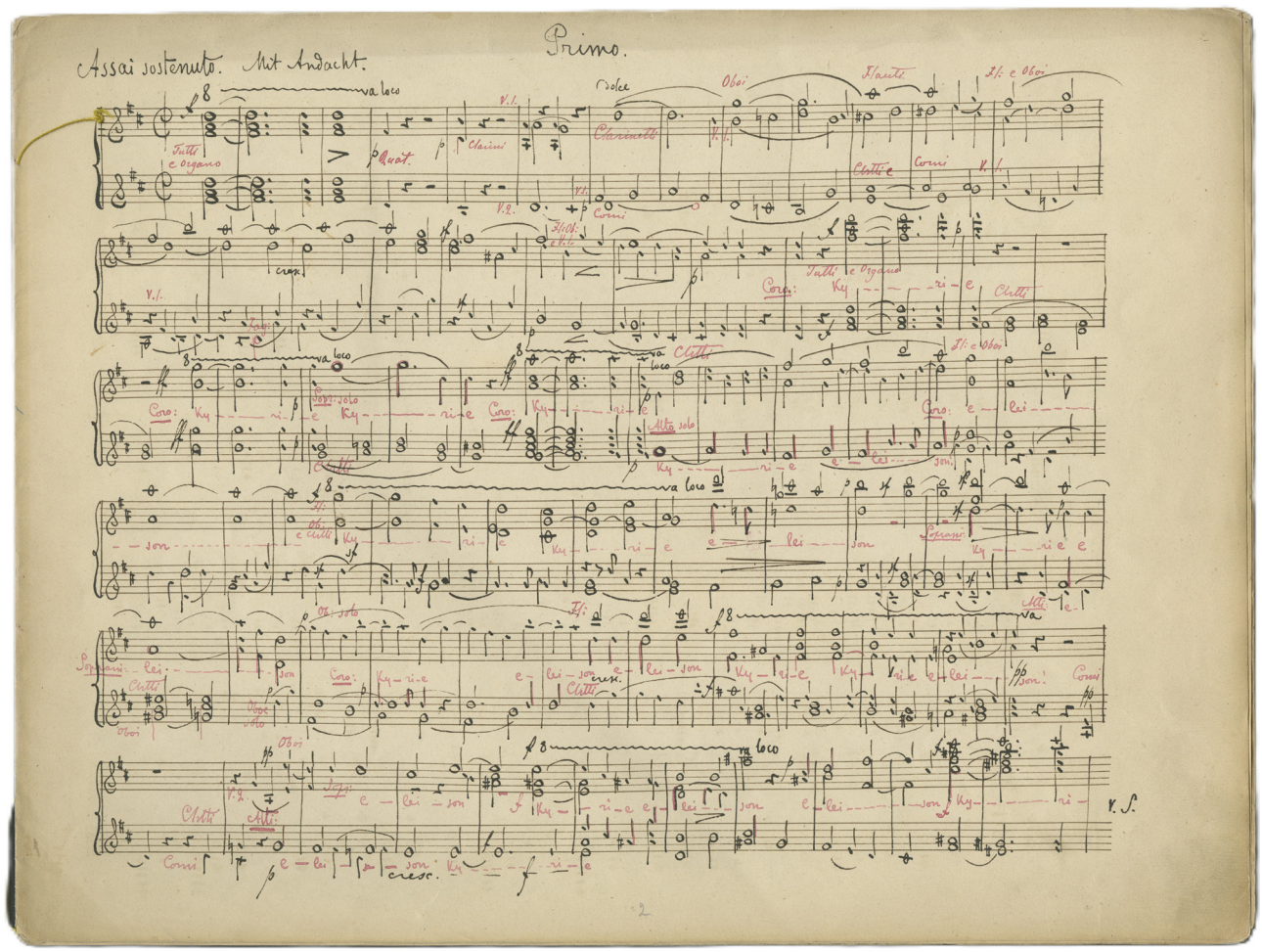
Манускрипты, хранящиеся в отделе рукописей РНБ, довольно точно датированы самим автором. Все они относятся к лету 1845 года, хотя работа над аранжировками велась не в порядке следования частей цикла. Переложения *Kyrie* и *Gloria* (они находятся в одной тетради) сопровождаются пометой «кончено 15 августа 1845»[11]. *Credo* в ансамблевой версии, от которой, напомним, сохранилась только партия фортепиано в четыре руки, не снабжено хронологическим указанием, однако, скорее всего, относится к тому же периоду[12]. *Credo* в самостоятельном четырехручном варианте не закончено и обрывается на фуге *Et vitam venturi*[13]. Части *Sanctus* и *Benedictus* возникли раньше, чем *Kyrie*, и помечены «1845, июнь»[14]. Последняя же часть, *Agnus Dei* / *Dona nobis pacem*, обозначена очень конкретно: «Конч: 6 августа 1845»[15].

Все автографы чистовые, но некоторые из них выполнены особенно любовно и тщательно, причем это не зависит от хронологии их появления на свет.

Kyrie, законченное позже других частей, явно мыслилось как «лицо» всего цикла. Начальные разделы — *Kyrie eleison* и *Christe eleison* — выглядят в рукописи Серова необычайно красиво и содержат подробности, призванные визуально заменить партитуру при сугубо фортепианном исполнении. Серов всюду в этих разделах аккуратно указывает инструментовку (согласно оригиналу) и каллиграфически выписывает латинский текст, причем делает это красными чернилами ради наглядности (*Иллюстрации 1 а, б*)[16].

В репризе *Kyrie* таких деталей уже нет, поскольку повторяются и текст, и музыкальный материал (хотя повторения у Бетховена не буквальны). Но Серов, очевидно, решил, что при большом сходстве музыкальной фактуры нет необходимости выписывать латинский текст, и в репризе он исчезает.

[11] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Д. 22. Л. 30.
[12] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 13.
[13] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 24.
[14] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 25, Л. 1.
[15] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. № 26. Л. 10.
[16] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Д. 22. Л. 1–2.

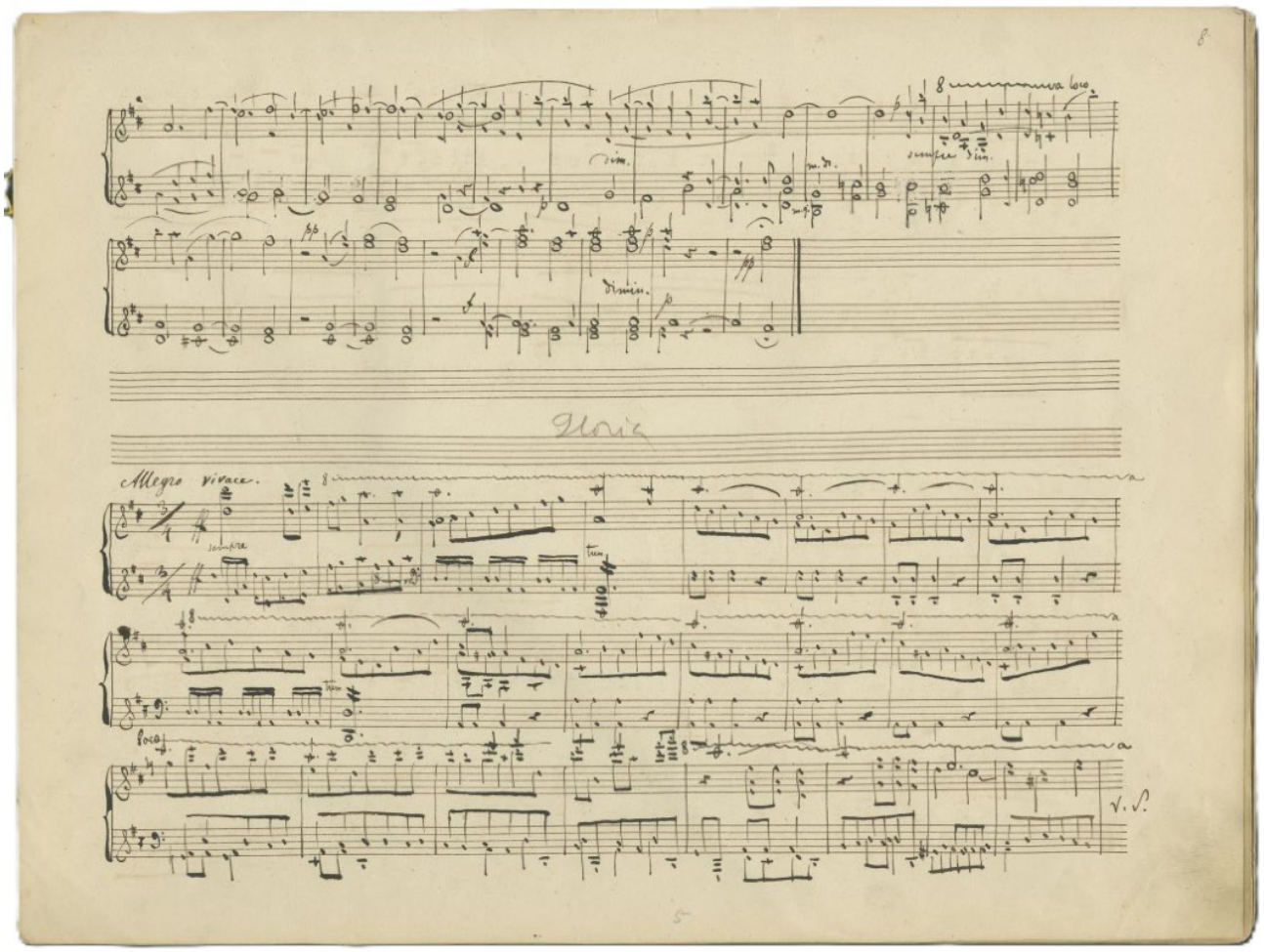

Primo.
Assai sostenuto. Mit Andacht.
Tutti e organo
Quart.
Clarini
Clarinetti
Oboi
Flauti
Fl. e Oboi
Corni
Timp.
Soli
Tutti e Organo
Cong:
Ky
ri
e
Clutti
Alto solo
Soprani
Soli
Oboi
Alti
Tenori
Bassi
cresc.
V. S.



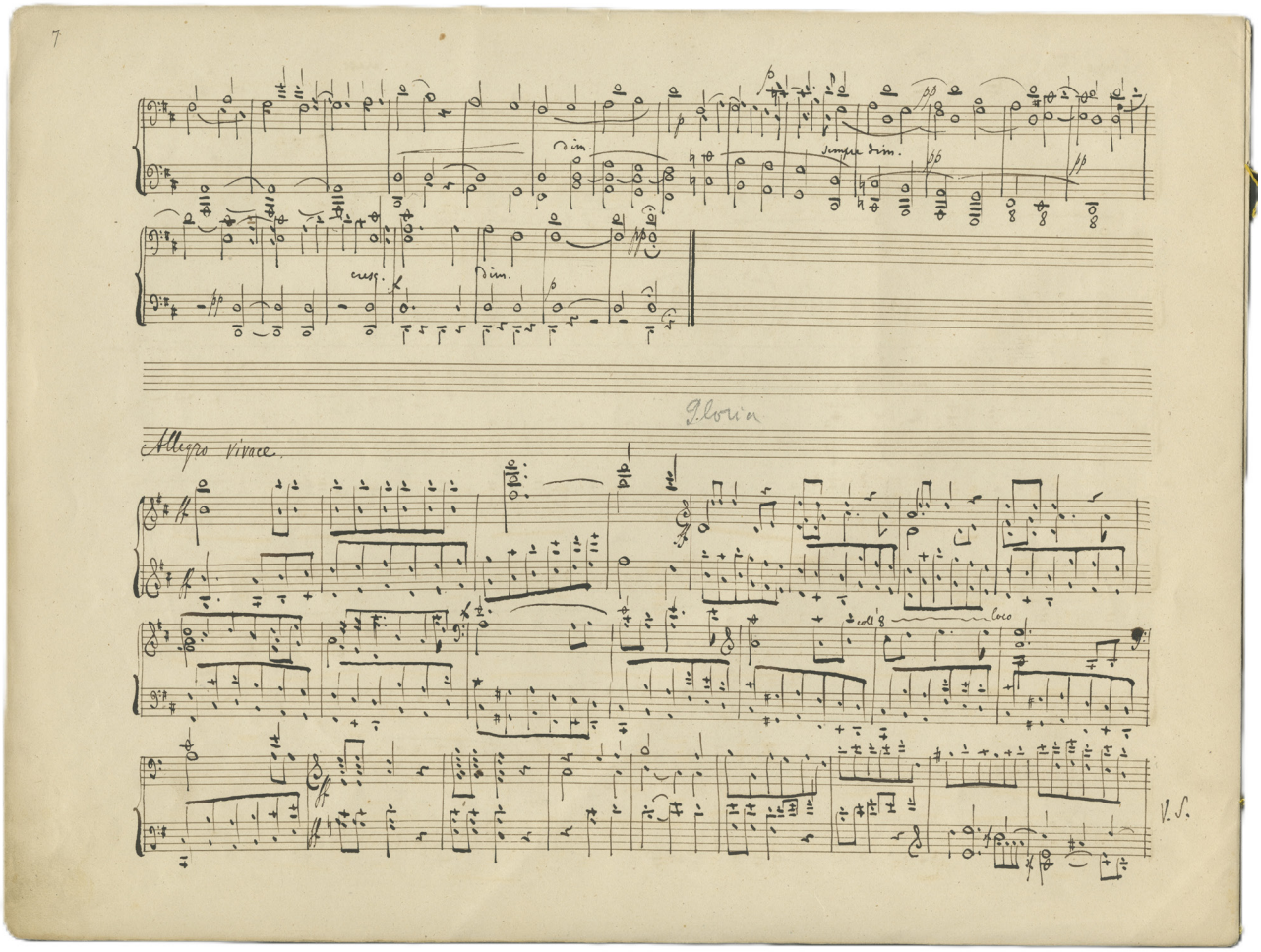
Иллюстрации 1 а, б. А. Н. Серов.
Переложение *Kyrie* из Торжественной мессы
Л. ван Бетховена для фортепиано в четыре руки.
Автограф [1845 г.]

В *Gloria*, следующей в рукописи сразу за *Kyrie* на том же листе, уже нет ни разметки инструментовки, ни словесного текста. Музыка несется бурным потоком, как если бы слова тут вообще не имели значения (*Иллюстрации 2 а, б*)[17].

Возможно, стремительный характер *Gloria* исключал мысленное «пропевание» текста исполнителями и заставлял их сосредоточиться на ансамблевой слаженности и четкости динамических контрастов, которыми эта часть изобилует. Однако выразительный смысл этих контрастов без учета вербального ряда непонятен, и кажется странным, что Серов им пренебрег.



[17] Там же. Л. 7–8.



Иллюстрации 2 а, б. А. Н. Серов. Переложение разделов *Kyrie* и *Gloria* из Торжественной мессы Л. ван Бетховена для фортепиано в четыре руки. Автограф [1845 г.]

Ансамблевая версия *Credo* открывается титульным листом на итальянском языке, причем надписи выполнены красными чернилами, словно бы имитирующими торжественную киноварь старинных рукописей. Текст взят из шоттовского издания партитуры, однако приведен в сильно сокращенном варианте — пропущено велеречивое посвящение эрцгерцогу Рудольфу со всеми его титулами. В оригинале оно выглядит следующим образом:

MISSA / composita, et / SERENISSIMO AC EMINENTISSIMO / DOMINO DOMINO / RUDOLPHO JOANNI / Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte / aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi / profundissima cum veneratione / dedicata a / LUDOVICO VAN BEETHOVEN. / OPUS 123/.

Очевидно, Серов придавал своей работе важное значение — и в музыкальном, и в духовном смысле (*Иллюстрация 3*)[18].

Однако нотный материал в этой версии *Credo* записан более беглым почерком, чем в *Kyrie*, разметка инструментовки присутствует не везде и кое-где сделана красными чернилами, а в некоторых местах — простым карандашом. То же самое касается латинского текста: в рукописи чередуются то красные чернила, то карандаш. Вероятно, Серов решил вписывать словесный ряд только там, где считал его важным для верного понимания и исполнения музыки (“*Et incarnatus est*”, “*judicare vivos et mortuos*”, “*credo in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*”). Фуга *Et vitam venturi*, хотя и доведена в ансамблевой версии до конца, вообще лишена текста — по крайней мере, в сохранившейся партии фортепиано. Вряд ли он был вписан в отсутствующие партии струнных инструментов, поскольку они, скорее всего, содержали немало пауз (*Иллюстрации 4 а, б*)[19].

Фортепианная четырехручная версия *Credo*[20] выглядит как чистовая рукопись, но весь нотный материал выполнен черными чернилами, латинский текст отсутствует, нет также разметки инструментовки — оставлены лишь темповые обозначения, динамические и выразительные ремарки. Более того, фуга *Et vitam venturi* обрывается (л. 11), после чего оставлено еще несколько пустых страниц (всего в тетради 14 листов). По всей видимости, Серов намеревался вернуться к этой части или же до нас дошел не окончательный, а предварительный вариант переложения.

Возникает вопрос: каково было предназначение этих аранжировок и могли ли они исполняться в Симферополе — городе весьма провинциальном и лишенном богатой музыкальной среды? Любители музыки там, конечно, имелись, в том числе среди чиновничества и светских дам, и Серов с ними общался. Как писал он сам, «любящих музыку здесь бездна», однако «*знатоков* у нас почти *нет*» (цит. по: [6, с. 329]). Вряд ли интересы его симферопольских знакомых поднимались до таких высот, как Торжественная месса, мало похожая

[18] Там же. Титульный лист.
[19] Там же. Л. 11–12.
[20] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Ед. хр. 24.

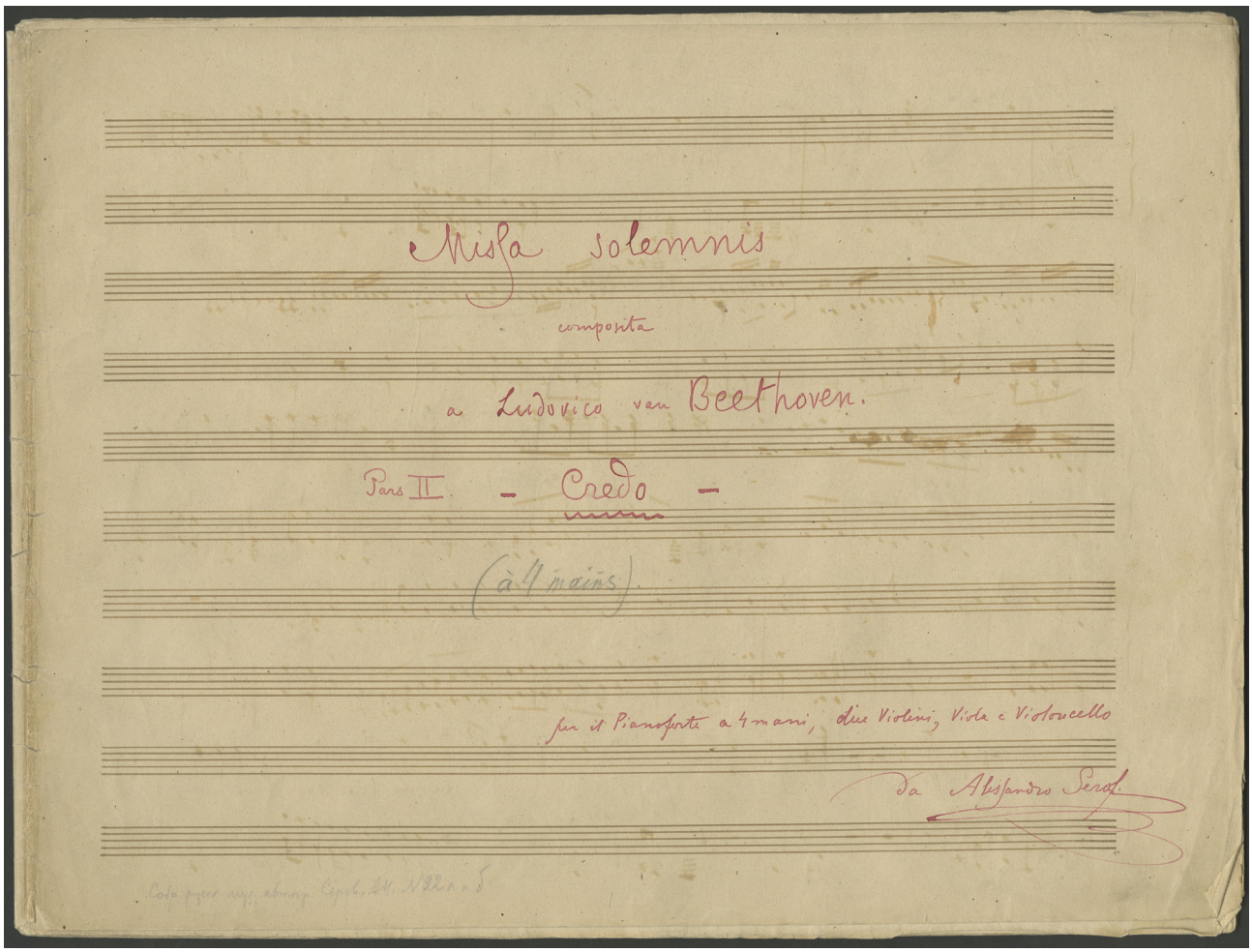
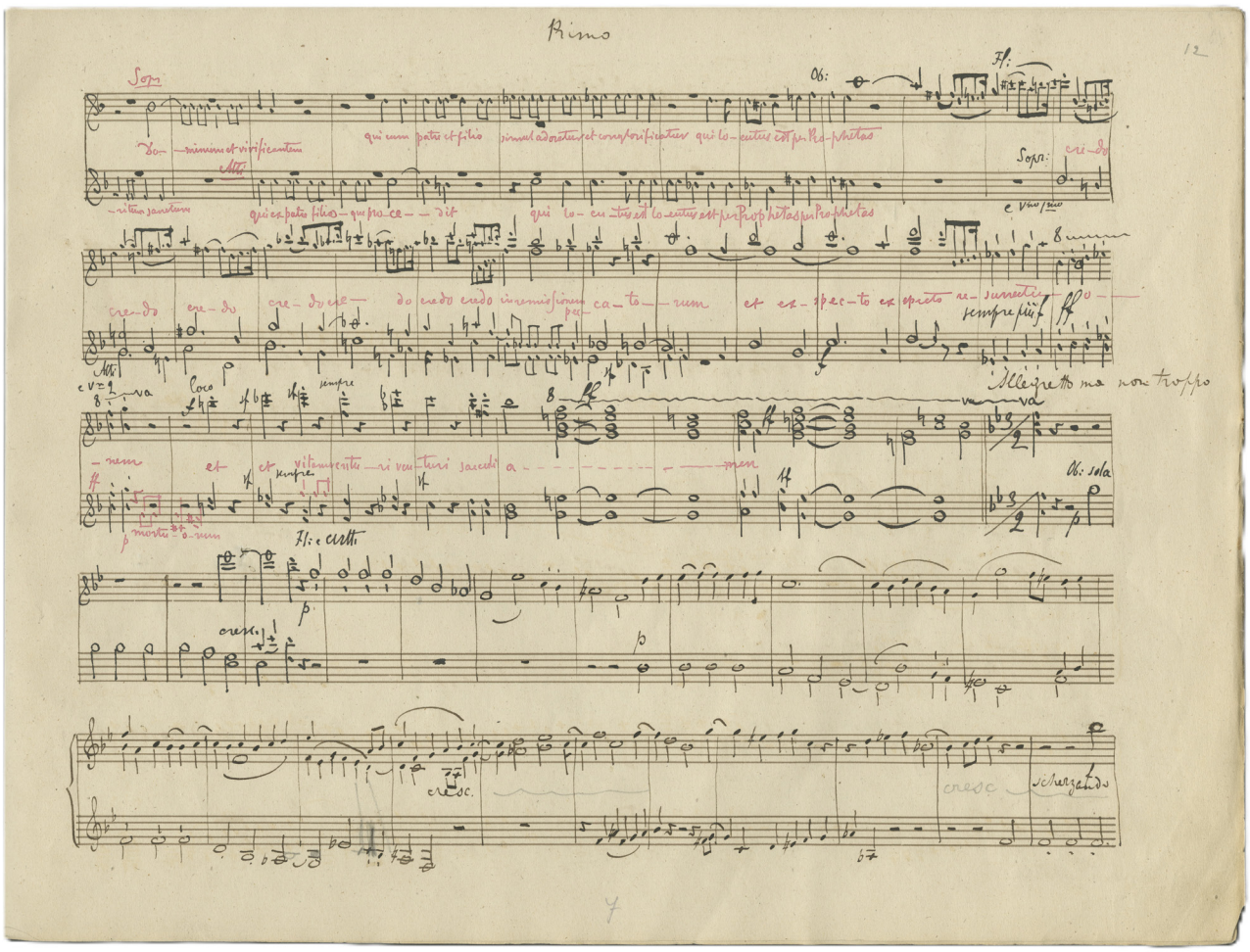
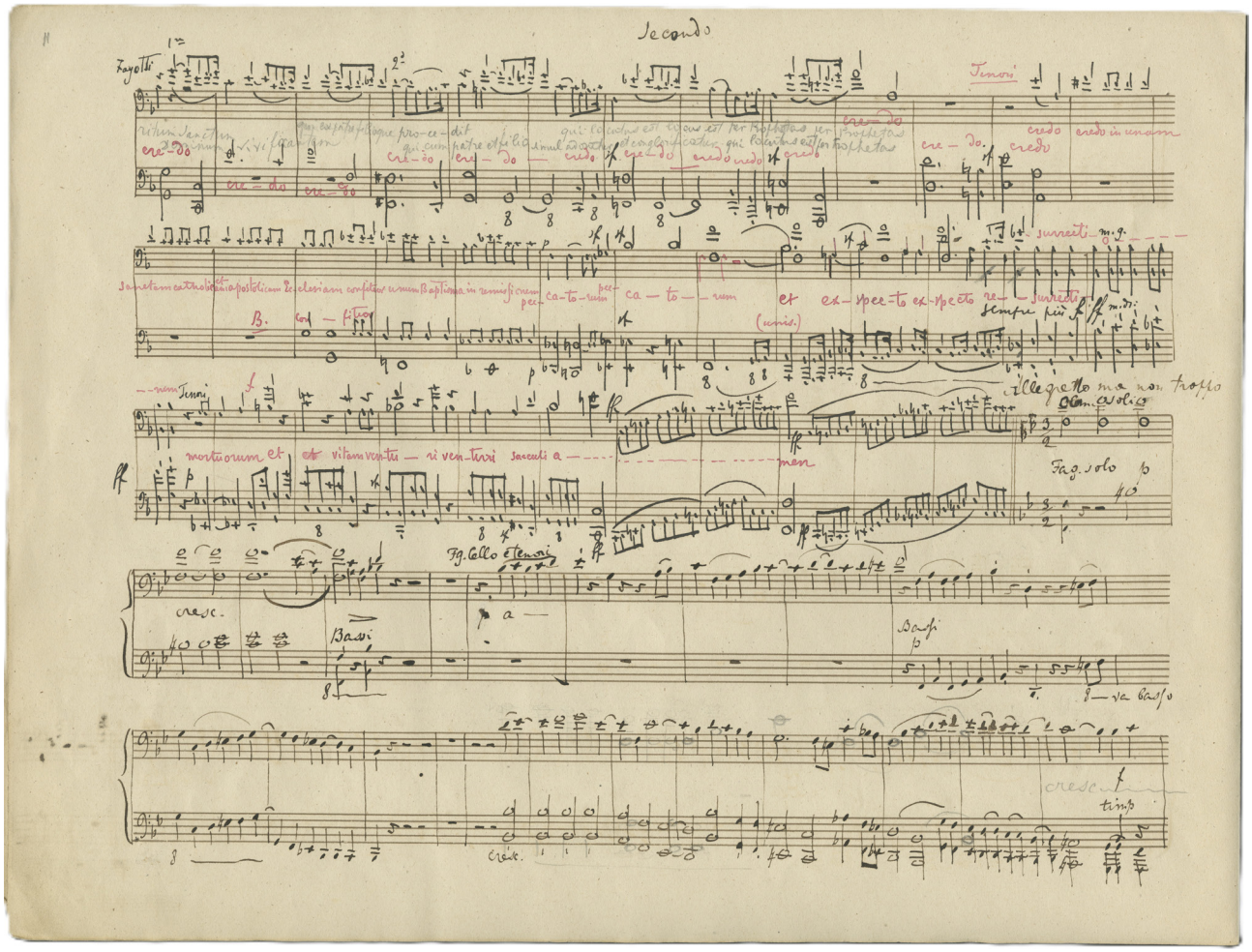


Иллюстрация 3. Титульный лист ансамблевой версии *Credo* из Торжественной мессы Л. ван Бетховена в переложении А. Н. Серова (текст на итальянском языке выполнен красными чернилами). Автограф [1845 г.]


Primo
Sopr.
Ob:
Fl:
Sopr:
cre-do
qui cum patre et filio
simul adoratur et conglorificatur qui lo-cutus est per Pro-phetas
qui ex patre filio-que pro-ce-dit
cre-do cre-do cre-do cre-do credo in unum Dominum ca-to-rum et ex-spec-to ex-specto re-surrectionem
Coco
Allegretto ma non troppo
et et vitam venturi ri-ven-turi saeculi a-men
Ob: sola
Fl: e cetti
cresc.
scherzando



Иллюстрации 4 а, б. Фрагмент автографа четырехручной версии *Credo* с обрывом записи на фуге *Et vitam venturi*

на популярную тогда итальянскую оперную музыку и даже на ранние сочинения самого Бетховена, уже проникшие в репертуар русских дилетантов.

Очевидно, эти работы Серова предназначались для столичных ценителей, и в Петербурге ими заинтересовались самые видные музыканты и интеллектуалы.

Петербургские музыкальные кружки и Gloria из архива В. В. Стасова

Известно, что между 1851 и 1856 годами у Михаила Ивановича Глинки, когда он бывал в Петербурге, проводились музыкальные вечера для узкого круга родных и друзей и на них звучали аранжировки, выполненные Серовым, для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано в восемь рук. В таком виде исполнялись фрагменты обеих опер Глинки, его музыки к трагедии «Князь Холмский», номера из опер Моцарта «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», а также Девятая симфония и Торжественная месса Бетховена[21].

Серовское переложение Торжественной мессы было хорошо известно и Милию Алексеевичу Балакиреву. В письме от 19 июля 1858 года Владимир Васильевич Стасов спрашивал Балакирева, уехавшего тогда в Нижний Новгород:

> Скажите, пожалуйста, Вы взяли с собой или нет нашу 2-ю Мессу Бетховена, аранжированную Серовым в 4 руки, и еще наши Papillons [«Бабочки». — *Л. К.*] Шумана? Если эти ноты здесь, то мы попробуем их поискать в Вашей квартире. Хочется их поиграть[22].

Братья Стасовы, Владимир и Дмитрий, с которыми Серов был знаком со студенческих лет, создали небольшой музыкальный кружок из лиц, близких к руководству Императорской публичной библиотеки, куда 6 декабря 1856 года Владимир Васильевич был принят на службу. Позднее он вспоминал:

> В то время нас несколько человек, любивших музыку, собиралось довольно часто вместе, чтобы исполнить в 8 рук на фортепиано хорошую музыку. Наша *partie fixe* [постоянная компания. — *Л. К.*] обычно состояла из следующих лиц: Наталья Ивановна Собольщикова, мой брат Дмитрий <…>, Вас[илий] Павл[ович] Энгельгардт, один из наших прежних товарищей по Правоведению, Алекс[андр] Никол[аевич] Серов <…>, наконец, я[23].

---

[21] Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым / ред., предисл. и коммент. В. Каренина. М.: Музгиз, 1935. С. 38.

[22] Там же. С. 24.

[23] *Стасов В. В.* Собрание сочинений. 1847–1886. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1894. Т. 3. С. 1522.

Собрания эти проходили в разных домах, то у одного, то у другого участника, и иногда послушать музыку приходил и директор библиотеки, барон Модест Андреевич Корф — историк, будущий государственный деятель и законодатель. Интересно, что В. П. Энгельгардт, правовед по образованию, как братья Стасовы и Серов, прославился впоследствии как астроном. Этой науке он посвятил себя с 1853 года, выйдя в отставку. Однако, как нетрудно понять, он был и неплохим пианистом.

Упомянутая Стасовым единственная дама, Наталья Ивановна Собольщикова (урожденная Горностаева), была женой известного библиографа и архитектора Императорской публичной библиотеки Василия Ивановича Собольщикова. В процессе проводившейся тогда реорганизации Наталья Ивановна принимала участие в грандиозной работе по составлению каталогов; по свидетельству мужа, из-за нехватки сотрудников он поручил ей раздел по истории России:

> Она так привыкла к библиотечной работе, что, когда мне барон дал сотрудника в отделение «Rossica», она написала весь алфавитный каталог отделения искусств. Кончив этот каталог, она принялась за разбор огромной массы музыкальных нот, привела их в порядок по родам сочинений (оперы, симфонии, сонаты, и проч.) и написала к ним алфавитный каталог[24].

Хотя выполненные Серовым переложения частей Торжественной мессы были рассчитаны на четырехручное исполнение, они, очевидно, звучали на вечерах, организованных братьями Стасовыми и проходивших при участии самого Серова. Видимо, одну часть репертуара стасовского кружка составляли произведения для четырех рук, а другую — для восьми.

В архиве племянницы В. В. Стасова, Варвары Дмитриевны Комаровой, имеется неоконченная рукопись переложения *Gloria* из Торжественной мессы для двух фортепиано в восемь рук, выполненная почерком Владимира Васильевича[25].

Титульный лист оформлен на французском языке: *Gloria de la Messe solenelle en Re./ (Allegro vivace, ¾, D-dur)*. Рукопись, содержащая 19 листов (из них листы 16–19 пустые), не имеет авторской датировки; приблизительная хронологическая привязка, данная, вероятно, хранителем Отдела рукописей в 1918–1940 годах Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым — «1850-е годы».

[24] *Собольщиков В. И.* Воспоминания старого библиотекаря // Исторический вестник. 1889. Т. 38, окт. С. 303. Сохранена пунктуация оригинала.

[25] ОР РНБ. Ф. 362. Оп. 2. Д. 39.

Автограф *Gloria* записан рукой Стасова, однако стоит задаться вопросом: он ли был автором этого переложения или только скопировал его, причем не полностью, с утраченного оригинала?

Других аналогичных аранжировок, которые бесспорно принадлежали бы перу Владимира Васильевича Стасова, не обнаружено. Правда, композиторским дарованием и определенными профессиональными навыками обладал его брат Дмитрий, однако о создании им ансамблей такого рода ничего не известно. Зато, зная об усердных занятиях Серова аранжировками произведений Бетховена и о личном его участии в «восьмиручных» музыкальных вечерах на квартире у Глинки и в кружке братьев Стасовых, можно предположить, что и эта версия могла быть выполнена им.

В отличие от четырехручных «симферопольских» переложений Серова, в данной рукописи нигде нет указаний на инструментовку и совсем отсутствует латинский текст. Зато подчеркнуто бравурное настроение *Gloria*, которое должно было очень эффектно звучать в исполнении четырех пианистов (*Иллюстрации 5 а–г*)[26].

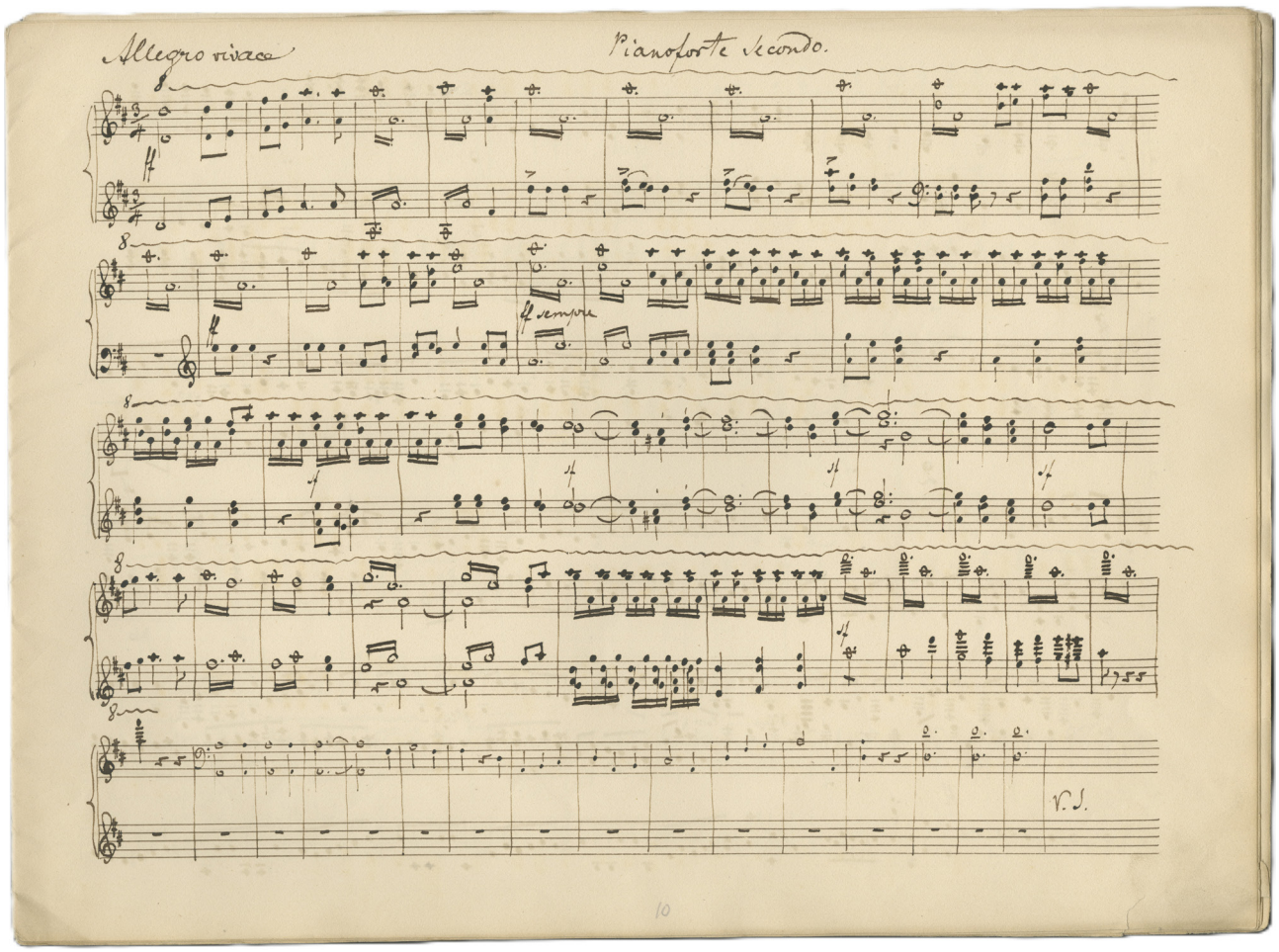
О том, что перед нами, возможно, неполная чистовая копия, говорит и внезапный обрыв нотного текста посреди раздела *Quoniam*, причем в партиях *Primo* и *Secondo* запись заканчивается в разных местах (в *Secondo* — через 37 тактов от указания темпа *Allegro maestoso*, в *Primo* — раньше). Хотя на листах 2 об. и 3 имеются помарки и зачеркивания, в целом рукопись выглядит как беловая, и не возникает ощущения, будто автор столкнулся с внезапными препятствиями и не знал, как завершить свой труд. Возможно, распределение полифонической ткани между двумя или четырьмя исполнителями требовало особо тонкого внимания к голосоведению. Ни Серов, ни братья Стасовы, ни Балакирев не учились сочинению фуг, а у Бетховена они к тому же устроены по своим собственным законам, не описанным в учебниках по контрапункту.

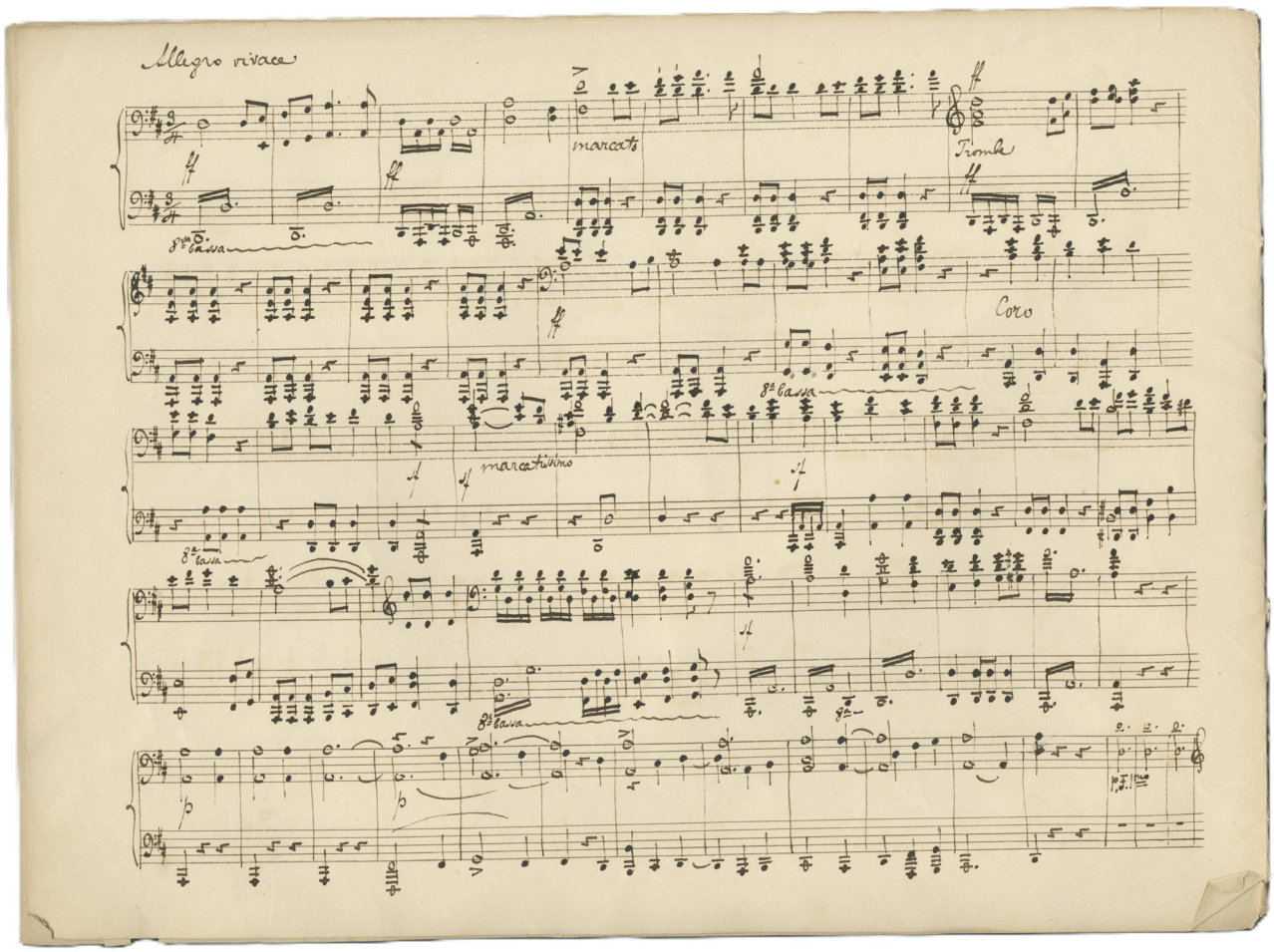
Впрочем, незавершенность этой партитуры на полуслове могла быть вызвана сугубо внешними помехами, а не свойствами самого материала. Если же предполагаемый оригинал существовал, был доведен до конца и исполнялся на музыкальных собраниях братьев Стасовых, то копия (предположим, что рукопись действительно вторична) могла остаться неоконченной.

[26] Там же. Л. 1, 1 об., 2, 2 об.


Allegro vivace


Allegro vivace
ff
sf marcatissimo
sf marcatissimo


Allegro vivace
Pianoforte secondo.
a tempo
V. S.
10



Иллюстрации 5 а–г. Рукопись переложения *Gloria*
из Торжественной мессы Л. ван Бетховена для двух фортепиано
в восемь рук, выполненная почерком В. В. Стасова

Переложения Торжественной мессы Серовым никогда не были изданы — то ли по причине занятости композитора собственным оперным творчеством и обширной деятельностью в качестве музыкального критика, то ли вследствие его резкого расхождения и с братьями Стасовыми, и с Балакиревым: в 1869 году он причислял их к своим личным врагам [9, с. 179].

На втором публичном исполнении Торжественной мессы в Петербурге 27 декабря 1870 года Серов не присутствовал: он был командирован от РМО в Вену на празднование бетховенского юбилея, проходившего примерно в те же декабрьские дни. К собственному огромному сожалению, там Александр Николаевич тяжело заболел и не смог присутствовать на концертах и спектаклях, ради которых проделал столь длинный путь. К тому же, как он жаловался в письме к неустановленному адресату, в Вене к нему отнеслись предвзято и негостеприимно[27]. Вскоре после возвращения в Петербург Серов скончался (это случилось 20 января (1 февраля) 1871 года). Остается лишь пожалеть о том, что он не успел создать ни монографии о Бетховене, ни отдельного аналитического очерка о Торжественной мессе.

В любом случае существующие архивные, письменные и мемуарные источники позволяют сделать вывод: Торжественная месса в России не была забыта после исторической премьеры 1824 года. Она привлекала внимание русских музыкантов и некоторое время бытовала в сугубо камерных условиях, исполняясь без пения, в виде фортепианных переложений, в петербургских музыкальных кружках. Хотя их участники были немногочисленны, а деятельность этих собраний не отображалась в периодической печати XIX века, они оказывали большое влияние на формирование вкусов и интересов столичных профессионалов и любителей искусства. Мессу так или иначе знали Алябьев (по партитуре), Глинка (в переложениях Серова), братья Стасовы, Балакирев, а также, вероятно, композиторы «Могучей кучки». Ключевую роль в популяризации столь сложного произведения сыграл, несомненно, Серов. Его переложения звучали в Петербурге и позволяли познакомиться с музыкой не умозрительно, посредством изучения партитуры, а благодаря живому с ней соприкосновению.

Представление о Бетховене как о преимущественно инструментальном композиторе, а о Торжественной мессе — как о своего рода симфонии с религиозным содержанием выразилось в особенностях серовских переложений и в рукописи

[27] ОР РНБ. Ф. 693. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1–2.

Gloria из архива Стасова. Частичное или полное отсутствие латинского текста в некоторых разделах Мессы заставляло воспринимать ее как род «абсолютной музыки», не привязанной к конкретным словам католической литургии (в оригинале это, конечно, вовсе не так). Изъятие текста из обеих больших фуг, в *Gloria* и *Credo*, приближало эти композиции к некоторым фугам эпохи барокко, в которых полифонические ухищрения или игры с риторическими фигурами ценились больше, чем ясное преподнесение словесного смысла. Музыканты и критики с гимназическим или правоведческим образованием (как Серов и братья Стасовы) хорошо понимали латынь, однако вряд ли они отчетливо представляли себе все подробности католической литургии. Но для многих других русских исполнителей, не обучавшихся в классических гимназиях или в университетах, латынь оставалась чужеродным «мертвым» языком, и текст в Торжественной мессе скорее мешал, чем помогал беглому чтению нот.

Поэтому изначально двойственный жанр Торжественной мессы (литургическое произведение, которое автор намеревался исполнять в концертах как ораторию) приобрел в России еще одну модификацию — своего рода симфонии с подразумеваемым, но не звучащим текстом. Высочайшая репутация Бетховена как непревзойденного симфониста способствовала тому, что Торжественную мессу также начали воспринимать как «чистую» музыку. С другой стороны, в русской прессе XIX века, начиная с критического памфлета Александра Дмитриевича Улыбышева, постоянно повторялось утверждение о принципиальной невокальности стиля Бетховена, о неестественном и насильственном обращении композитора с певческими голосами[28]. Критик Осип Яковлевич Левенсон, отзываясь на неудовлетворительное исполнение в Москве в 1879 году части *Benedictus*, писал, что, во-первых, Торжественная месса, звучащая в концертах, заведомо перестает быть церковной музыкой, а во-вторых, Бетховен «обращался с голосами как с инструментами. <…> Немудрено поэтому, что он порой требует от голоса положительно невозможного»[29].

Пресловутый «симфонизм» Бетховена оправдывал эту специфическую черту. Сугубо инструментальные версии Торжественной мессы сближали ее

[28] *Oulibicheff A.* Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Leipzig; Paris: F. A. Brockhaus; Jules Gavelot, 1857. P. 80.

[29] *Левенсон О. Я.* В концертной зале (музыкальные фельетоны). 1878–1880. М.: Типография Н. С. Скворцова, 1880. С. 79–80.

с другим шедевром, Девятой симфонией, путь которой к сердцам российских слушателей тоже оказался непростым — однако это уже совсем другая история.

Список литературы

1. *Сапонов М. А.* Первый век Мессы h-moll И. С. Баха // Старинная музыка. 2021. № 1 (91). С. 1–15.

2. *Фишман Н. Л.* Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982.

3. *Numaguchi T.* Beethovens «Missa solemnis» im 19. Jahrhundert: Aufführungs- und Diskursgeschichte. Bergheim: Dohr, 2006.

4. *Кириллина Л. В.* Бетховен и русские меценаты. М.: Бослен, 2022.

5. *Кириллина Л. В.* Серов и Бетховен // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22, № 4-1. С. 295–304.

6. *Войцешко А. С.* По страницам крымских писем А. Н. Серова // Всероссийский исследовательский форум студентов и учащихся: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции: в 2 ч. Петрозаводск: Новая Наука, 2020. Ч. 2. С. 328–335. https://doi.org/10.46916/20112020-1-978-5-00174-043-8

7. *Войцешко А. С.* А. Н. Серов. «Альбом путешественника» // Opera Musicologica. 2022. Т. 14, № 2. С. 116–131. https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.005

8. *Войцешко А. С., Гусейнова З. М.* Немецкие письма А. Н. Серова 1858–1859 годов в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (из неопубликованного наследия композитора) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 2. С. 71–105. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-071-105

9. *Ляпунова А. С.* Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву // Opera Musicologica. 2024. Т. 16, № 3. С. 170–187. https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010

References

1. Saponov, M. A. (2021). The first century of J. S. Bach's Mass in B minor. *Quarterly Journal of Early Music*, (1), 1–15. (In Russ.).

2. Fishman, N. L. (1982). *Etyudy i ocherki po betkhoveniane* [Studies and essays on Beethoveniana]. Muzyka. (In Russ.).

3. Numaguchi, T. (2006). *Beethovens "Missa solemnis" im 19. Jahrhundert: Aufführungs- und Diskursgeschichte*. Dohr.

4. Kirillina, L. V. (2022). *Betkhoven i russkie metsenaty* [Beethoven and Russian patrons]. Boslen. (In Russ.).

5. Kirillina, L. V. (2021). Serov and Beethoven. *Review of Russian Christian Academy for Humanities, 22*(4–1), 295–304. (In Russ.).

6. Voitseshko, A. S. (2020). Through the pages of Crimean letters by A. Serov. In *Vserossiiskii issledovatel'skii forum studentov i uchashchikhsya:* [All-Russian Research Forum of Students and Pupils]: *Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference* (Pt. 2, pp. 328–335). Novaya Nauka. (In Russ.). https://doi.org/10.46916/20112020-1-978-5-00174-043-8

7. Voitseshko, A. S. (2022). "Traveler's Album" by Alexander Serov. *Opera Musicologica, 14*(2), 116–131. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.005

8. Voitseshko, A. S., & Guseinova, Z. M. (2025). German letters of Alexander Serov 1858–1859 in the Manuscript Department of the St. Petersburg Conservatory (From the composer's unpublished legacy). *Contemporary Musicology, 9*(2), 71–105. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-071-105

9. Lyapunova, A. S. (2024). Letters from Alexander N. Serov to Alexander A. Kireev. *Opera Musicologica, 16*(3), 170–187. (In Russ.). https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.010

Сведения об авторе:

Кириллина Л. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствонания.

Information about the author:

Larisa V. Kirillina — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 09.06.2026;
одобрена после рецензирования 24.07.2026;
принята к публикации 25.08.2026.

The article was submitted 09.06.2026;
approved after reviewing 24.07.2026;
accepted for publication 25.08.2026.