

RU

«Некошенный луг» русской музыки XVIII века

Демченко А. И.

EN

“Unmown Meadow” of the 18th-Century Russian Music

Demchenko A. I.

Минувшей осенью московский оркестр исторических инструментов *Pratum Integrum* при грантовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации провёл концертно-просветительский проект «Сокровищница русской музыки XVIII века». В столице и ряде российских городов (Санкт-Петербург, Красноярск, Нижний Новгород, Тамбов, Саратов, Астрахань) были исполнены камерные и оркестровые сочинения как русских композиторов (Д. Бортнянский, О. Козловский, С. Дегтярёв), так и иностранных авторов, живших в России (семейство Керцелли, С. Жорж, Э. Ванжура, А. Тиц, А. Эберль). Помимо концертов программа гастрольных туров коллектива включала лекцию художественного руководителя оркестра Павла Сербина «Русская музыка: причины забвения и путь к возрождению» и мастер-классы солистов *Pratum Integrum*. Всё это позволило комплексно охватить многообразные, неизвестные доселе явления отечественной музыкальной культуры конца XVIII века и познакомить со свежими архивными находками как профессионалов, так и широкую публику из разных уголков страны.

Оркестр *Pratum Integrum* – хорошо известный в нашей стране и за рубежом коллектив, исполняющий музыку барокко и классицизма в исторически информированной манере. В переводе с латыни название оркестра означает *Некошенный Луг* (имеется в виду огромный неохваченный пласт старинной музыки), и за 18 лет существования оркестр безоговорочно утвердил свой авторитет первооткрывателя забытых шедевров.

Силами *Pratum Integrum* российским слушателям было впервые представлено более двухсот сочинений в разных жанрах – от камерных сонат до симфоний, опер и кантат. К числу самых ярких премьер стоит отнести исполнение балета Ж. Б. Люлли «Времена года», «Страстей по Иоанну» Г. Гебеля, «Страстей по Марку» И. С. Баха в реконструкции Й. Бойзена, а также опер «Орфей и Эвридика» К. Ф. Глюка, «Дидона и Эней» Г. Перселла, «Антигона» Т. Траэтты и «Венера и Адонис» Дж. Блоу в концертных версиях.

Порой оркестру удавалось удивить и искушенную европейскую публику: в 2010 году на Магдебургском фестивале состоялась мировая премьера шести оркестровых сюит Г. Ф. Телемана, чьи партитуры сохранились только в Москве. Наряду с другими телемановскими сюитами они были записаны *Pratum Integrum* на шести альбомах, один из которых удостоился престижной немецкой премии *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* (см. Илл. 1).



Иллюстрация 1. Художественный руководитель оркестра исторических инструментов *Pratum Integrum* Павел Сербин и концертмейстер оркестра Сергей Фильченко

Особой миссией оркестра, которую он несет с момента основания, является открытие совершенно эксклюзивного репертуара русской музыки конца XVIII – начала XIX века. Инициатором такого пристального внимания коллектива к этому репертуару является художественный руководитель оркестра, виолончелист Павел Сербин, более 20 лет занимающийся изучением инструментальной музыки, написанной в России доглинкинского периода. Он являет собой редкий пример исполнителя, совмещающего интенсивную концертную деятельность с глубокой музыковедческой работой: кропотливым изучением архивных материалов, поиском редчайших (часто в единственном экземпляре в мире) нотных памятников, их редактированием, прояснением подробностей жизни и творчества композиторов, творивших в России екатерининского, павловского и александровского времени.

П. Сербин подготовил кандидатскую диссертацию, посвященную биографии и наследию немецкого виолончелиста-виртуоза, капельмейстера Шереметевых Иоганна Генриха Фацуса. В ходе этой работы в поле зрения исследователя попадало множество композиторов-иностранцев, ассимилировавшихся на русской почве: семейство Керцелли, Себастьян Жорж, Иоганн Вильгельм Геслер, Йозеф Винченти, Эрнст Ванжура, Маттиас Стабингер и другие. Полученные данные П. Сербин приводил в ряде статей, нотных изданий и каталогов.

Главное же состоит в том, что музыку, не звучавшую более двух столетий, удалось вернуть на концертную сцену. Достойны восхищения упорство и смелость, с которыми оркестр год от года выносит всё новые и новые музыкальные редкости на суд публики, преодолевая ставший, к сожалению, традиционным разрыв между исследованиями и живой исполнительской практикой. Начиная с 2003 года *Pratum Integrum* регулярно показывал сочинения русского классицизма на концертах в нашей стране и в Европе (в частности состоялось первое в России исполнение мелодрамы Е. Фомина «Орфей» с привлечением рогового оркестра), выпустил компакт-диски с музыкой Д. Бортнянского, М. Березовского и А. Тица, а в 2019 году записал видеотеку из сочинений Д. Бортнянского, М. Березовского, Э. Ванжуры, М. Керцелли, А. Тица на средства Президентского гранта (pratum.ru/xviii/).

Нынешний концертно-просветительский проект «Сокровищница русской музыки XVIII века» видится новым, беспрецедентным по масштабу этапом в освоении оркестром русской темы. Естественно привести то, что сам Павел Сербин, как художественный руководитель оркестра *Pratum Integrum*, рассказывает о содержании и задачах этого проекта.

История русской музыки XVIII века – область загадочная, изобилующая «белыми пятнами». Для широкой публики эта страница нашей культуры находится практически за семью печатями, поскольку музыковедческие труды остаются достоянием научных конференций и сборников, а архивные открытия не столь часто приводят к исполнению и записи обнаруженных сочинений. Тем временем в ходе исследований последних десятилетий были найдены блистательные, прежде неизвестные опусы, написанные в России во времена Екатерины II, Павла I и Александра I. По уровню мастерства и художественной ценности эти произведения не уступают лучшим творениям их современников – Й. Гайдна и В. А. Моцарта.

Главной нашей задачей при разработке проекта «Сокровищница русской музыки XVIII века» было сделать подобные находки доступными широкой слушательской аудитории, и мы очень благодарны Министерству культуры России за поддержку нашего начинания. Для концертных программ тщательно отбирались самые яркие, показательные сочинения; более того, работа с некоторыми из этих сочинений проводилась на исполнительских мастер-классах, для которых студенты специально освоили новый для себя репертуар.

Для нас было важно дать слушателям возможность, с одной стороны, взглянуть на русских авторов как на самостоятельных, а не «вторичных» представителей отечественного музыкального классицизма, с другой – оценить огромный вклад, внесенный в становление нашей музыкальной культуры композиторами-иностранцами. Под «русской музыкой XVIII века» мы подразумеваем наследие как русских по национальности сочинителей, так и приезжих, ассимилировавшихся в Петербурге и Москве. Именно пересечение национального и европейского сформировало уникальную культурную ситуацию тех лет: происходившее в русской культуре было неразрывно связано с ведущими европейскими музыкальными традициями.

Как известно, во второй половине XVIII века начали совершаться опыты по внедрению интонационности русской народной песни в европейские инструментальные формы, и удивительно, что первыми композиторами, которые попытались это сделать, были иностранцы. К примеру, самое раннее дошедшее до нас сочинение, в котором используются русские темы, – Симфония Доменико Далольо (она датируется приблизительно временем конца 1750-х – начала 1760-х годов). Европейские исследователи совершенно не занимаются российским периодом творчества подобных авторов, и, если мы не привлечем к ним внимание, их музыка будет обречена на забвение.

Действительно, по сей день русская музыкальная культура XVIII века остается *terra incognita* для исследователей и исполнителей, а потому с трудом поддается целостному восприятию и оценке. Четыре камерные и оркестровые программы «Сокровищницы русской музыки XVIII века», сыгранные *Pratum Integrum* в шести городах, призваны заполнить эту лакуну и способны поразить самого взыскательного профессионала, будучи одновременно доходчивыми для широкого слушателя.

Имена и явления, представшие на концертах проекта, складываются в единую панораму культурного ландшафта Москвы и Петербурга конца XVIII века и во многом трансформируют представления о становлении русской музыки. Отрадно, что мы, наконец, можем максимально близко соприкоснуться с наследием композиторов, о большинстве из которых раньше знали лишь по скудным упоминаниям в музыковедческих источниках, содержащим зачастую несправедливые и, как оказывается, негативные оценки.

Это соприкосновение с внушительным массивом вновь введенных в обиход сочинений дает возможность системно осмыслить историю отечественной музыки до XIX века в том русле, о котором почти столетие

назад прозорливо писал Б. Асафьев (1955), не имевший доступа к нотным памятникам и документам, открывшимся сегодня: «Наслаждаться в русской музыке XVIII века почти нечем, если брать отдельные моменты. Если же понять смысл исторического процесса и уяснить себе его течение в целом и в деталях – возникнет наслаждение особого рода: от внедрения в эпоху и в жизнь музыки со всеми ее достоинствами и недостатками. Для этого нужны великие усилия. Только путем настойчивого и упорного постигания и усвоения, стремясь понимать, а не просто принимать или отвергать на основе личных вкусов, удастся проникнуть в музыкальное прошлое и оценивать комплексы звучаний былого, исходя от присущих им свойств и функций, от причин их вызвавших, и влияний на будущее, ими оказанных». Проект оркестра *Pratum Integrum* позволяет восприимчивому современному слушателю «постигать и усваивать», выстраивать для себя объективную картину развития музыки в доглинкинскую эпоху, высвечивая то типичное, специфическое, что отличало музыку последних десятилетий XVIII века (см. Илл. 2).



Иллюстрация 2. Титульный лист Шести квартетов Михаила Керцелли (Вена, 1778-1779)

Самое характерное в ней – постоянное балансирование между европейским и почвенно русским – отчетливо проступило уже в камерной программе «Музыкальные сокровищницы двух столиц. Русская квартетная музыка XVIII века», сыгранной в октябре в Красноярской краевой филармонии, Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова и Астраханской государственной консерватории Сергеем Фильченко (скрипка), Натальей Косаревой (скрипка), Сергеем Тищенко (альт) и Павлом Сербиным (виолончель). «Квартетная сокровищница» таила в себе сплошные открытия, находящиеся на географическом стыке между Австрией и Россией: три произведения представителей семейства Керцелли, интереснейший опус Антона Тица и монументальный квартет Антона Эберля. И снова – слово Павлу Сербину, рассказывающему о том, как формировалась эта программа.

Я изучил все известные на сегодняшний день квартеты, написанные русскими композиторами в последней четверти XVIII – начале XIX века, и избрал для концертов самые интересные в музыкальном отношении образцы, показывающие, насколько по-разному работали авторы в области элитарной, интеллектуальной камерной музыки. В нашей программе квартет выступает как передовое явление, которое абсолютно не отставало от европейских достижений в этой сфере. И здесь мы находим очень любопытные случаи – как, например, с квартетами Михаила Керцелли.

Он являлся представителем целого музыкального семейства, работавшего в Москве, начиная с 1765 года. Основатель династии, Франц Ксавьер Кёрцль, оказался в Российской империи в 1762 году, сначала на службе у гетмана графа Кирилла Разумовского в Батурине, а потом в старой столице. Двое из его четверых сыновей (все они стали музыкантами) – Иван (Иоганн Йозеф Каласантиус) и Михаил (Иоганн Михаэль) Керцелли – попали в Россию подростками. И вот, уже проживший более десяти лет в Москве, Михаил был отправлен отцом на обучение в Вену и в конце 1770-х годов опубликовал там шесть квартетов. Эти пьесы пользовались большой популярностью и в Москве, и в Европе, но оказались забыты на многие годы, так как не переиздавались. И если ре-минорный квартет целиком выдержан в венских традициях того времени, то плясовой финал соль-мажорного несет в себе явный отпечаток пребывания автора в России. Подобные опусы, конечно, вносили огромную лепту в распространение русского стиля в Европе.

Кроме того, слушатели двух квартетов Керцелли на концертах проекта могли обратить внимание на виртуознейшие партии обеих скрипок, абсолютно сопоставимые с тем, что мы находим в квартетах Моцарта или Гайдна. Действительно, Керцелли – не только Михаил, но и Иван – были прекрасными инструменталистами. Со стилем музыки Ивана, который в отличие от брата никогда не выезжал из России, наша публика могла познакомиться на примере его ре-минорного трио, опубликованного в 1774 году в Москве и переизданного в 1779-м в Берлине. И нам еще предстоит оценить ту роль, которую братья Керцелли сыграли в общественно-культурной жизни старой столицы, учитывая в частности тот факт, что в 1780-е годы они организовали первое частное московское общедоступное музыкальное училище.

Дополняя сказанное П. Сербиным о русских чертах в квартете М. Керцелли, невозможно не сказать о единственном в своем роде творческом эксперименте, доводящем идею почвенности до предела. Речь идет о квартете До-мажор Антона Фердинанда Тица (1742-1810), скрипача-виртуоза, концертмейстера петербургского Первого придворного оркестра. Привезенный в Россию своим отцом в юности, Тиц полностью ассимилировался в северной столице. На последнем витке творческого пути он выпустил в печать квартеты, посвященные сенатору Алексею Григорьевичу Теплову. Один из них, большой четырехчастный До-мажорный опус представляет собой из ряда вон выходящий опыт введения 19 русских народных песен в «прокрустово ложе» устоявшихся в европейской музыке форм. Поразительно, с какой органичностью и естественностью композитор встраивает народные темы в главную, побочную и заключительную партии сонатной формы, в рефрены, эпизоды и трио, развивая их, передавая от одного инструмента к другому, монтируя между собой и умело организуя материал так, будто бы песни высыпаются одна за другой как из рога изобилия. Практически все мелодии, использованные в произведении, за исключением одной, П. Сербину удалось идентифицировать (2020а).

И еще одно откровение в камерной программе солистов *Pratum Integrum* – квартет Антона Эберля. Выдающийся соперник Бетховена при жизни, после смерти Эберль оказался заслоненным фигурой своего великого современника. В 1796-1802 годах композитор служил капельмейстером и учителем музыки при русском дворе. На рубеже XVIII-XIX веков он написал три квартета, которые затем издал в Вене с посвящением императору Александру I (1802). Прозвучавший на концерте соль-минорный опус из этого собрания характеризует концентрированность, яркость музыкальной мысли, интенсивную работу с музыкальным тематизмом, умение создавать масштабную форму, а также незаурядное полифоническое мастерство. Любопытно, что финал произведения, хотя и не содержит прямых цитат из русских народных песен, тем не менее явно и очень творчески преломляет воспринятое Эберлем в России. К тому же эберлевский квартет является ранним предвосхищением романтизма, что существенно раздвинуло стилистические границы концерта и внесло разнообразие в его программу.

Игру квартета *Pratum Integrum* отличают чрезвычайная слаженность и высочайшая ансамблевая культура. Хочется отметить лучшие стороны каждого из музыкантов: гибкость, пластичность, тончайшая фразировочная работа Сергея Фильченко (первая скрипка), отточенность и ясность высказывания Натальи Косаревой (вторая скрипка), чуткость, выверенность альтовой партии Сергея Тищенко и выразительный, безукоризненный в интонационном и штриховом отношении басовый фундамент виолончели Павла Сербина. В квартетном взаимодействии все они выступают в гармоничном слиянии – как в стилистическом, так и в художественном отношении. Названные солисты составляют ядро оркестра *Pratum Integrum* на протяжении всей истории коллектива, поэтому не приходится удивляться тому, что, понимая друг друга без слов, они свободно общаются через музыку, с безупречным вкусом воссоздавая атмосферу камерного музицирования XVIII века (см. Илл. 3).



Иллюстрация 3. Квартет *Pratum Integrum*

Особенным образом акценты были расставлены в другой камерной программе, подготовленной *Pratum Integrum* специально для московских слушателей (Государственный музей А. С. Пушкина, 23 октября). Здесь к струнному квартету присоединились две траверс-флейты (в исполнении Ольги Ивушейковой, играющей в оркестре *Pratum Integrum* с 2004 года, и Полины Горшковой, приехавшей из Германии специально для участия в проекте), и это дало возможность помимо уже упоминавшихся трио И. Керцелли, квартетов М. Керцелли, А. Тица и А. Эберля представить публике сочинение для квинтетного состава – соль-мажорное Концертино для двух флейт, двух скрипок и виолончели Себастьяна Жоржа (1770). Свежесть, изысканность, изощренная композиторская техника, тонкий юмор, заключенные в этом опусе, изобличают в авторе исключительно одаренного мастера и заставляют живо заинтересоваться его фигурой.

Себастьян Жорж (ок. 1745 – 1796), уроженец Майнца, появился в Москве около 1767 года и активно работал здесь в течение десятилетия, а в 1778 году открыл в Петербурге лавку по продаже нот и музыкальных инструментов. В 1780-1783 годах Жорж вновь оказался в старой столице, на сей раз на посту капельмейстера Петровского (будущего Большого) театра, где была поставлена его опера «Матросские шутки» на либретто Фонвизина. После длительного путешествия по Европе (1783-1792) музыкант с семьей вернулся в Россию, где и находился до самой смерти в 1796 году (подробные биографические сведения о Жорже можно найти в статье

П. Сербина (2020b)). Таким образом, бóльшую часть творческой жизни Себастьян Жорж провёл в Москве, активно сочинял и играл значительную роль в музыкальной культуре старой столицы. Наследие композитора в течение долгого времени не было известно, но к настоящему моменту обнаружено около 50 инструментальных произведений Жоржа, вышедших из-под его пера: симфонии, камерные сонаты, квартеты, квинтеты.

В рамках проекта *Pratum Integrum* слушателям представилась возможность оценить еще один опус Жоржа, исполненный уже в оркестровой программе «Музыкальная сокровищница старой столицы». Оркестровая и камерная музыка Москвы последней четверти XVIII века на открытии Дней Германии в Рахманиновском зале Тамбовского музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова и в концерте в Санкт-Петербургской лютеранской церкви св. Екатерины. В изящно-витиеватой Концертной симфонии Ре-мажор автор мастерски распоряжается необыкновенной инструментальной палитрой, разыгрывая своего рода театральное представление между концертирующими инструментами – двумя скрипками, двумя флейтами, альтом и виолончелью, перекликающимися с оркестром друг с другом парами (солисты: Сергей Фильченко, Людмила Фраёнова, Ольга Ивушейкова, Полина Горшкова, Сергей Тищенко, Павел Сербин).

Знакомство с двумя разножанровыми произведениями Жоржа позволяет утверждать: с одной стороны, его творческий поиск находился в русле современной ему европейской музыки, с другой – это автор, несомненно обладающий собственным стилем, почерком и интонационным языком.

Очень свежо, наряду с сочинением Жоржа, прозвучал Ре-мажорный концерт для флейты с оркестром его коллеги по капельмейстерству в Петровском театре Маттиаса Стабингера (солистка – Ольга Ивушейкова). Стабингер дважды приезжал в Москву и в первое пребывание написал три миниатюрных флейтовых концерта для собственного исполнения. Используя в Ре-мажорном концерте классическую трехчастную форму, Стабингер не преминул построить искрящийся праздничным настроением финал на теме в духе русского «казачка».

Но концентрат почвенно русского в этой оркестровой программе представила Русская симфония Ре-мажор чеха Эрнста Ванжуры. Этот композитор-самоучка с одобрения двора открыл театр при Московском воспитательном доме и в 1782 году создал симфонии на национальные темы, которые исполнялись оркестром учителей Воспитательного дома и их учениками. Тематизм трёхчастной Русской симфонии основан исключительно на русских народных песнях: «Что во городе было во Казани» (I часть), «Как у нашего широкого двора» (II часть), «Земляничка ягодка», «Белолица круглолица», «За святыми воротами» и «У речки птичье стадо» (III часть). Музыка симфонии несколько простодушна, но подкупает искренностью и остроумием (отдельно стоит отметить полный юмора эпизод с внезапно подключающимися ударными инструментами, имитирующими «турецкую музыку» в коде финала). Ценность опыта Ванжуры подкрепляется еще и тем, что в 1798 году переработанная им Русская симфония вместе с двумя другими вышла из печати, став первой публикацией в симфоническом жанре в России.

Другой ранний образец русского симфонизма в оркестровой программе – увертюра к интермедии «Деревенской ворожея» Ивана Керцелли (1778). Старший брат Михаила Керцелли уже в 1770-е годы стал востребованным в Москве капельмейстером, а в начале XIX века занял пост главного капельмейстера Петровского театра. Между 1772 и 1800 годами он сочинил и поставил на московских и провинциальных сценах не менее 20 сценических произведений: комические и лирические оперы, интермедии и прологи исключительно на русские либретто московских драматургов и литераторов (В. Майков, Н. Николаев, В. Кольчев и В. Левшин). Из этих сочинений до нашего времени частично дошло лишь четыре, в том числе интермедия «Деревенской ворожея», сохранившаяся только в издании клавирного переложения. Разглядев в увертюре к ней интереснейший пример стиля *Sturm und Drang* на отечественной почве, П. Сербин осуществил реконструкцию ее оркестровки. И действительно, это впечатляющая «глюкистская» пьеса, в которой находится место и фуриозным образам, и распевным лирическим темам.

Насыщенная, полная ярких контрастов, крайне разнообразная в жанровом, стилистическом и образном отношении оркестровая программа раскрыла феномен московской музыки последних десятилетий XVIII века. Свежесть, богатство и оригинальность исполненных сочинений заставляют совершенно по-новому взглянуть на роль старой столицы в художественном процессе того времени, о чем опять-таки совершенно компетентно говорит П. Сербин.

Когда в 1997 году в моих руках оказались первые копии виолончельных концертов Иоганна Генриха Фацуса – немецкого виолончелиста, работавшего в Москве, – я даже не мог предположить, что спустя 20 лет мне удастся составить целую оркестровую программу из московской музыки последней четверти XVIII века. На основании находок, сделанных на сегодняшний день, можно смело говорить, что, пусть и находясь в тени Северной Пальмиры, старая столица не отставала от нее в музыкальном отношении. В Санкт-Петербурге центром исполнительской культуры были два придворных оркестра, состоявших из лучших приглашенных музыкантов-иностранцев и самых талантливых отечественных; в Москве бытовала иная модель – здесь доминировали частные оркестры или капеллы. Между 1760 и 1810 годами в старой столице насчитывалось не менее 20 оркестров, обеспечивавших своих владельцев как прикладными музыкальными развлечениями (оперы, балеты, танцевальная музыка), так и сочинениями сугубо интеллектуальными, «абстрактными», исполнявшимися в гостиных и в более интимных покоях владельцев. Всё больший интерес вызывали концерты – как публичные, проводившиеся в больших залах города (например, в Ротонде Петровского театра), так и предназначенные для узкого круга слушателей, среди которых были представители аристократических семейств, купцы, иностранцы.

Уже с середины 1750-х годов превосходная капелла имела у Разумовских; она базировалась в Батурине и Глухове, но при переездах музыканты следовали за своими патронами. Среди знаменитых частных оркестров Москвы

особенно выделялась капелла Петра Борисовича и Николая Петровича Шереметевых. Документы шереметевского архива свидетельствуют о том, что граф отсылал лучших крепостных в Санкт-Петербург для занятий с виртуозами-иностранцами Первого придворного оркестра. В итоге к 1782 году оркестр славился как лучший в Москве. Вслед за ним шла капелла графа Владимира Орлова, сформированная по схожему принципу. Помимо частных капелл в Москве существовали и оркестры при оперных театрах – например, оркестр Петровского театра (Театра Меддокса) или оркестр при Воспитательном доме, созданный в начале 1780-х годов Эрнстом Ванжуруй.

В результате этой музыкальной «активности» внутри капелл появились свои композиторы, писавшие в расчёте на возможности конкретных оркестров и их солистов. Выявить корпус сочинений таких композиторов оказалось непросто. Утрата большинства частных нотных библиотек привела к тому, что рукописи, существовавшие в одном-двух экземплярах и циркулировавшие между капеллами, погибали в огне пожаров и войн. Московское нотоиздательство в последней трети XVIII века делало первые шаги (в 1771-1774 годах печатником Московского университета Христианом Людвигом Вевером был приобретён новейший наборный нотный шрифт), рынок сбыта печатной музыкальной продукции еще не успел развиваться, поэтому оркестровая и камерная инструментальная музыка по-прежнему преимущественно распространялась в рукописях.

Однако «рукописи не горят», и ценой огромных усилий, времени и счастливых стечений обстоятельств мне удалось найти и восстановить для исполнения несколько десятков камерных, оркестровых и вокально-инструментальных пьес, написанных в Москве в последней четверти XVIII века, и для программы концерта я постарался выбрать самые интересные из них.

Единственным «сюрпризом» в монолитной московской программе *Pratum Integrum* стала исполненная на бис пьеса Йозефа Штарцера, придворного капельмейстера и композитора балетной и театральной музыки в Петербурге в 1759-1765 годах. Эффектная инструментальная «Буря» из балета «Торжество Весны», как и другие номера концерта, произвела большое впечатление на слушателей полнокровным, захватывающим звучанием оркестра, невзирая на, казалось бы, небольшой по нынешним меркам состав в 17 человек из струнных, двух флейт и двух валторн. Живой темперамент, высокий эмоциональный градус при сохранении стилистики звучания, свойственной эпохе, – вот что формирует узнаваемый «фирменный» исполнительский стиль коллектива.

Кульминационной точкой концертной серии явилось выступление оркестра *Pratum Integrum* 9 ноября в Оружейной палате Московского Кремля с солисткой Екатериной Проценко (сопрано, Австрия) в рамках фестиваля «Цари и музы: опера при русском дворе». В программе «Навстречу просвещённому монарху, или От великого князя к императору» удалось найти новый ракурс взгляда на русскую тему – воссоздание музыкального контекста молодых лет Александра I. К воплощению этой идеи был привлечен максимально полный инструментальный состав, включающий струнные, флейты, гобои и валторны.

Во главу угла здесь оказался поставлен уникальный вокальный репертуар, прежде всего из наследия Дмитрия Бортнянского. Прозвучали вокальные номера из итальянских опер композитора – ария Антигоны из недавно обнаруженного «Креонта» (1776-1777) и браурная ария Аретеи из «Алкида» (1778). Хронологически названные арии будто бы не совпадают с периодом юности Александра, но включение их в программу объясняется тем, что они продолжали исполняться до начала XIX века, в том числе во время гастролей прославленной итальянской певицы-сопрано Анжелики Каталани.

Продолжили программу вокальные миниатюры из произведений, рождение которых Александр I мог уже наблюдать непосредственно, – будучи мальчиком или после восшествия на престол: ария Элеоноры из французской оперы Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника» (1787), его же гимн «Богу Благодарение» (1812), ария Ольги из III действия оратории Степана Дегтярёва «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1811) и «российская песня» «Где, где, ах, где укрыться!» (1797), посвященная Осипом Козловским супруге Александра Павловича Елизавете Алексеевне и оркестрованная П. Сербиным в опоре на версию из публикации в виде романса для голоса и клавира.

Огромная заслуга в демонстрации разнообразия и богатства, присущего этому могучему музыкальному потоку, принадлежала прекрасной, но, к сожалению, мало известной пока в России молодой певице Екатерине Проценко. Наша соотечественница, Екатерина окончила Венский университет музыки и исполнительского искусства и стала солисткой Театра Ан дер Вин. Программа, подобранная для кремлёвского концерта, позволила певице чрезвычайно удачно показать широкую амплитуду ее возможностей: от нежнейшей колоратуры до мощного драматического амплуа.

Инструментальное обрамление вокальным жемчужинам создали уже знакомые нам по предыдущему выступлению *Pratum Integrum* оркестровые пьесы С. Жоржа и Э. Ванжуры. Кроме того, прозвучали и три инструментальных номера из комической оперы «Празднество сеньора» (1786) главного героя этой программы – Д. Бортнянского. Партитура оперы, написанной для великого князя Павла Петровича, сохранилась лишь частично, утрачено даже либретто на французском языке, но, к счастью, сегодня мы можем судить о трехчастной оркестровой увертюре, танцевальном водевиле и исполненном веселого задора рондо, вносящих определенный вклад в представления о симфоническом стиле композитора (см. Илл. 4).

Подводя итоги сделанного оркестром *Pratum Integrum*, необходимо отметить, что проект «Сокровищница русской музыки XVIII века» предстал не просто как гастрольный тур, а как художественная концепция, открывающая новые горизонты в исполнительском и исследовательском освоении наследия русского XVIII века. Объемное содержательное наполнение проекту придали интереснейшие лекции Павла Сербина, прочитанные практически во всех охваченных городах, и исполнительские мастер-классы, проведенные Павлом Сербиным и Сергеем Фильченко (в некоторых случаях также основанные на материале русской музыки). Представив

на концертах целый ряд премьер и великолепную россыпь композиторов – выдающихся творческих индивидуальностей и при этом ярких выразителей своей эпохи, – музыканты оркестра сумели не только вернуть к жизни забытую музыку, но и убедительно доказать ее художественную ценность. Важно, что публика получила возможность познакомиться с неизвестной музыкой в высококлассных убедительных интерпретациях, соответствующих эпохе как по инструментарию (исполнители играют на подлинниках или копиях инструментов XVIII века), так и по стилю. Подобное, истинно эталонное исполнение существенно облегчает постижение и оценку новых для слушателей сочинений.



Иллюстрация 4. Екатерина Проценко и оркестр *Pratum Integrum* после концерта в Кремле.
Фото Валентина Оверченко. Музеи Московского Кремля

Реализация концертно-просветительского проекта «Сокровищница русской музыки XVIII века» стала уникальной художественной акцией, что подтверждается высокой его оценкой со стороны музыкантов-профессионалов и восторженным откликом слушателей тех городов, где данная акция осуществлялась. Есть все основания полагать, что оркестр *Pratum Integrum* на пороге своего 20-летия завоевал новую творческую вершину. Разумеется, необходимо воздать должное его художественному руководителю Павлу Сербину, как инициатору проекта, и, конечно же, всему коллективу великолепных музыкантов, для которого столь важна роль «первой скрипки» Сергея Фильченко.

Прошедшие концерты блистательно доказали, что русская музыка XVIII века бесспорно заслуживает дальнейшего исполнительского и исследовательского внимания и изучения. И будем надеяться, что *Pratum Integrum* продолжит возделывать её «Некошенный луг». В этом убеждает и перечень самых ближайших планов коллектива и его руководителя: исполнение и запись большого свода новых найденных сочинений, в числе которых и русские оперы, а также работа по изданию драгоценных нотных памятников. Поэтому нам остаётся сказать только одно: *Ave, Ave, Pratum Integrum! Мы ждём новых встреч с тобой!*

Источники | References

1. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVII века и двух операх Бортнянского // Асафьев Б. Избранные труды. М., 1955. Т. 4.
2. Сербин П. Русская песня в квартетном творчестве Антона Фердинанда Тица // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Саратов, 2020а. Т. XVII.
3. Сербин П. Себастьян Жорж (отец) и его семья. Часть I: Биографический очерк // Искусство музыки: теория и история. 2020b. № 22-23.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Международного центра комплексных художественных исследований

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ International Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.