Septet?.. Octet?.. Sinfonia?..

Марининские "камер-музикусы" в Малом зале

Первоклассный оперный оркестр состоит в основном из обладающих настоящей музыкальной культурой членов оперного ансамбля.

Рихард Вагнер

Что же все-таки сыграли солисты оркестра Марининского театра, по праву исключенные в "звездную команду" фестиваля? Был ли до вечера камерно-инструментального ансамбля, как извещали афиши и программки — и тогда открывавшие концерт Симфонии духовых Игоря Стравинского следовало бы именовать *bldecimet* ("двадцатидесятка") по числу участников? Или, напротив, нам надлежит понять, что Септет Гавриила Попова не случайно обозначен автором как Камерная симфония (хотя именно на этот раз существенный жанровый признак "случайно" исчез из программки Малого зала)? И в этой связи трудно ли поверить Галине Уствольской, утверждающей, что она не пишет камерной музыки (имея в виду не коллективный состав исполнителей, а концепцию, масштаб ее сочинений, их, если угодно, социально-художественный статус)? В самом деле, разве не оозначены нами Октет Уствольской во всей полноте его симфонического размаха, во всей мощи того напряженного тока мысли, который Борис Асафьев считал основополагающим признаком подлинного симфонизма?

Задаваться этими вопросами нас подвигли сами музыканты — и сие, как говорится, к их вящей славе. В описываемом концерте своеобразным "двигателем конденсации" всех наших слушательских восприятий, своего рода обаянием, на котором правились впечатления и оценки рецензента, стал Септет Гавриила Попова.

Удивительно! Первая крупная инструментальная партитура двадцатидесятилетнего студента Ленинградской консерватории датирована 1926 годом. Между тем, слушателям (оркестры которых, катаясь, преобладали заведомыми и профессиональными) музыка Септета казалась словно вчера написанной. И им приходилось гадать — автора настоящих заметок об этом спросили несколько человек после концерта, — к какому времени относится прозвучавшее сочинение, ибо датировка его (равно как и полное имя композитора!) в программке Малого зала "случайно" была опущена. Любопытно, что и в начале 60-х, когда Септет после более чем тридцатилетнего перерыва зазвучал в концертах и был записан на грампластинки, нам привелось испытать те же ощущения.

Скажут — это знак наивысшего качества, которым время метит только подлинно шедевры. Но для композитора, для его современников — это знак беды. Насильственно вырванное из контекста эпохи, из нормального творческого процесса — да что там, попросту из жизни — сочинение, даже самое блистательное, в вместе с ним и автор утрачивают место, по праву принадлежащее им в истории музыки. Именно так случилось с Септетом Гавриила Попова.

Среди тех, кто счувственно откликнулся на премьеру сочинения в Москве и Ленинграде, были видные музыканты (Сергей Прокофьев, Борис Асафьев, Виктор Беляев). Последовали исполнения Септета в Штутгарте, Париже, Лондоне (в радиоconcerte под управлением Эрнесто Ансерме), городах Америки; партитура его была издана Музсектором Госиздата и крупнейшей европейской фирмой *Universal Edition* (Вена, Лейпциг). Словом, популярностью своей Септет едва ли не соперничал с Первой симфонией Дмитрия Шостаковича, премьеры которой состоялась, как известно, все в том же 1926-м. А потом... спустя несколько лет Септет, а вслед за ним и Первая симфония Гавриила Попова на долгие десятилетия стали объектом жестокой идеологизированной критики. Эхо этой разнузданной травли не раз наступало композитора — и в 1948-м, и в 1951-м годах, когда, к примеру, его Квартет-симфонию (названия символично, но правда ли) вновь ошельмовали за "непреодоленные элементы формализма", "переусложненность", "гармоническую изощренность", "западничество", "чрезмерную масштабность" (III)...

Вероятнее всего, Джордж Пехлеваниан, стоявший за дирижерским пудитом, и не знал печальной истории Септета. Но он интуитивно уловил стремление композитора к симфонизации камерного жан-

ра. И это существенно отличало его исполнительский замысел от подчеркнуто камерной интерпретации Септета, знакомой по концертам Марининских солистов под управлением Рихарда Питтмана (США) и петербуржца Александра Паланичко. Не удовлетворившись ролью к о р д и н а т о р а камерного ансамбля, Пехлеваниан пошел дальше и внес свою д и р и ж е р с к у ю лепту в прочтение партитуры Попова. Тонким, строго прореченным контурам гриффического рисунка он предпочел более широкую, размашистую кисть; блестящей, но холодной и в игре форм и линий, звуковым арабескам — чувственно окрашенный взволнованный тон высказывания, вождение к полному красноречию насыщенной звуку. Это не осталось незамеченным слушателями. Септет имел звуковой успех: фрагмент Скерцо по настоянию публики был повторен.

Игорь Стравинский, как известно, не раз восставал против любых попыток "самореализации" исполнителя в ущерб строго зафиксированному авторскому тексту. "Это от начала до конца абсолютная музыка", — предупреждал автор Симфонии духовых памяти Клода Дебюсси — "Она суха, холодна и прозрачна, как швейцарское *air de luy*... Это произведение, требующее аутубой точности исполнения. В нем нет ничего, что могло бы допустить его различные трактовки". Но даже здесь, не преступив жестких указаний автора, дирижер позволил себе едва заметное повышение "температуры", чуть более теплый характер звучания духовых инструментов. И — хорошо ли это, плохо ли, не возьмемся судить — но неожиданно раздался плач — пусть сдержанный, объективный (любимое словечко Стравинского!) — но плач, и не ритуальное оплакивание!

Что же тогда сказать об Октете Галины Уствольской, музыке, исполненной предельного напряжения и запредельной жестокой правды о времени (сочинение помечено 1949 годом)? О партитуре, на страницах которой только одна предписанная автором шкала нюансов, понятная и без перевода: *espressivo, espressivo dolce, solo espressivo* и, наконец, *espressivissimo solo* (!). Впрочем, однажды над партией литавр появляется столь же знаменательное: *con tutta forza* — со всей силой! Именно так, со всей силой — мастерства и души, ремесла и сердца — было сыграно это замечательное сочинение.

В продолжение едва намеченного нами разговора о точности и полноте сведений, сообщаемых в концертных программках (эта тема, на самом деле — предмет особого и обстоятельного рассмотрения) хотелось бы восстать против одной дурной традиции, против пренебрежения правами оркестрантов и ансамблистов, против посягательства на их, как это принято теперь называть, "интеллектуальную собственность". Слушатель вправе знать имя любого музыканта, чьи пусть даже самые незначительные *roll* (или хотя бы искусные фигуры в аккомпанементе) обратили на себя внимание. Тем более это необходимо в программах камерных оркестров и ансамблей, где, не растворяясь в звучании группы, каждый инструмент (каждый исполнитель), по словам Глинки, "должен не зевать, а стоять за собой". Музыканты же вправе быть хотя бы упомянутыми в анналах петербургской музыкальной культуры. С благодарностью называем их имена, чистая сверху вниз партитурные листы Септета: Валентин Черенков (флейта), Григорий Волобуев (кларнет), Игорь Горбунов (фагот), Василий Кан (труба), Рафаэль Хисметуллин (окрипка), Зенон Заливайло (виолончель), Кирилл Кариков (контрабас) и Октета: Вячеслав Луначев (гобой), Александр Трушков (гобой), Рафаэль Хисметуллин (скрипка), Людмила Мясин (окрипка), Александр Широков (скрипка), Леонид Векселер (скрипка), Сергей Антошкин (литавры), Наталия Артуманова (фортепиано). За недостатком места — общий поклон более чем двадцати представителям славного марининского "духовства".

Иосиф РАЙСКИН

Исторический материал — 1984 — 1985