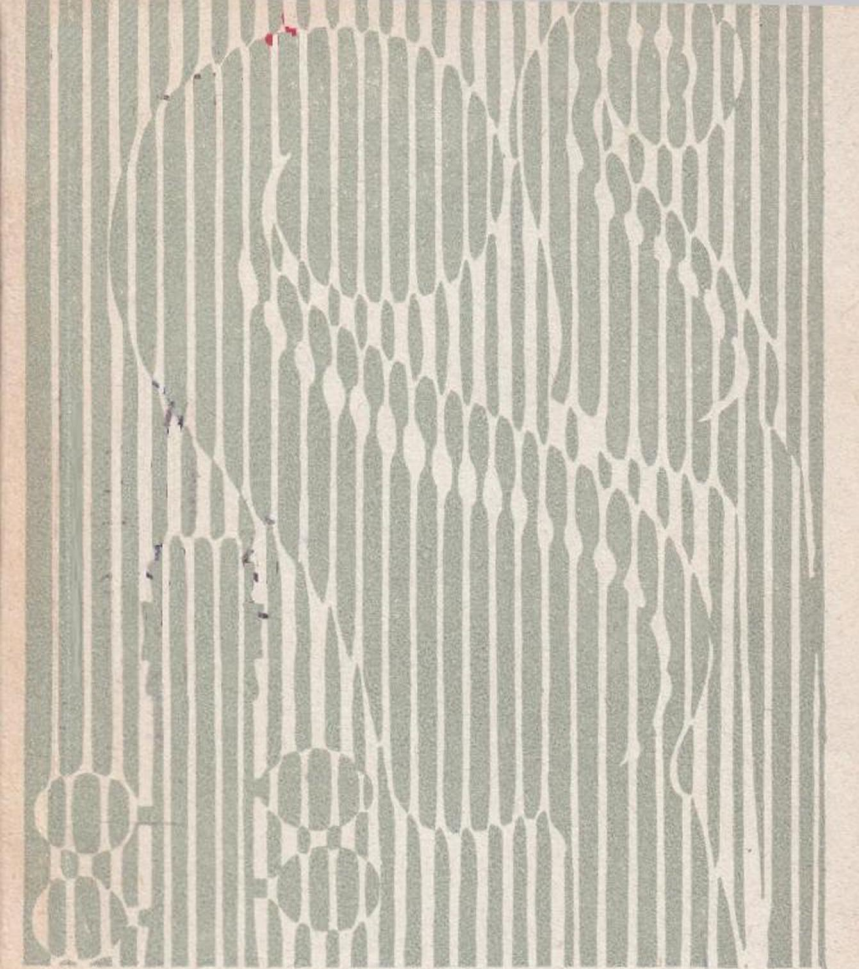




Л. НИКИТИНА

симфонии
М. Вайнберга

Л. Н И К И Т И Н А

симфонии
М. Вайнберга



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1972



ОТ АВТОРА

Творчество советского композитора Моисея Самуиловича Вайнберга хорошо известно слушателям, но мало исследовано.

Перед автором настоящей книги стояли две задачи. Одна — кратко проанализировать симфонию композитора и вывести некоторые важные закономерности его стиля. Другая — пробудить интерес к талантливому композитору, способствовать появлению о нем новых работ.

Если книга отвечает этим целям, автор будет считать свою задачу выполненной. Автор выражает благодарность всем, кто помогал в работе над книгой, в особенности Б. М. Ярустовскому.

Л. Никитина

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальное искусство XX века развивается в атмосфере борьбы различных тенденций, влияний, противоречий, в эпоху контрастов, убыстренного пульса жизни и творчества.

XX век — это «Песнь о земле» Малера и «Весна священная» Стравинского, Седьмая Шостаковича и «Война и мир» Прокофьева, «Лунный Пьеро» Шенберга и «Воцтек» Берга, «Патетическая оратория» Свиридова...

XX век — это новый интонационный мир, в котором сложные гармонии соседствуют с простейшими оборотами, стиль барокко с додекафонией, предельно монументальные формы с камерными.

В симфонии —местилище «духа и формы» (Шуман), — где явления жизни и искусства претворяются наиболее полно, отразились характерные черты эпохи. Симфония иногда оказывалась на перепутье, композиторы уделяли мало внимания большому симфоническому циклу. Однако циклическая симфония возрождалась вновь тогда, когда надо было наиболее емко отразить общечеловеческие идеи, философски осмыслить события современного мира.

В общем пути развития симфонического творчества XX века важную роль играет советское искусство, которое составляет значительную и самобытную ветвь мирового симфонизма.

Симфонии советских композиторов, отражая в художественной форме жизнь преобразенной революцией страны, раскрыли по-новому духовные богатства чело- века, неисчерпаемый запас его творческих сил и внесли свежую интонационную струю, своеобразные черты композиции в традиционный симфонический цикл. По существу, в 30—40-е годы «факел» мирового сим- фонизма был перенесен в Советский Союз, а симфонии самых великих — Шостаковича и Прокофьева — обозна- чили вершину симфонизма, не превзойденную, пожалуй, и в 60-е годы.

В сложном и многообразном пути развития симфо- низма мы выделим три типа симфонического мышле- ния, вызванные новым мироощущением современного человека. Их рассмотрение важно для темы нашего исследования, так как помогает понять развитие сим- фонизма в целом и формирование стиля Вайнберга в частности.

Первый тип симфонического мышления — монологи- ческий, связанный с обновленной циклической сим- фонией.

Симфонии названного типа воплощают значитель- ные конфликты через отчетливо выраженный лириче- ский ракурс, в них особенно велика роль авторских высказываний, мысли разворачиваются последовательно и подробно фиксируются, преобладает декламационная мелодическая линия, с частым включением инструмен- тальных соло в качестве комментирующего или резю- мирующего элемента, нередко используется текст для конкретизации музыки.

Форма в таких симфониях отличается обилием раз- вернутых построений и медленного движения.

Современный монологический симфонизм, безуслов- но, опирается на традиции романтического лирического симфонизма Шуберта, Шумана и, более всего, Чай- ковского и Малера. Именно Чайковский и Малер

передали новому столетию эстафету монументального симфонизма, воплощающего большие драматические идеи, философские и нравственные проблемы.

Симфонии Чайковского и Малера ставят на первый план Человека, его мысли, чувства, душу. В их музыке есть темы добра и зла, спокойствия и страстной напряженной борьбы.

Патетический симфонизм Чайковского подготовил такие явления циклической симфонии XX века как принцип крупного контраста, идущий от характерного для Чайковского длительного показа одной эмоциональной сферы, приемы волнообразного динамического развития, при котором высшая кульминационная зона находится в конце разработки и захватывает значительную часть репризы, принципы разработочного развития, объединившие приемы классической мотивной разработки с целостным развитием тем, и некоторые другие.

С музыкой Малера в XX век пришли едкая ирония и всепоглощающее страдание. В нервных, подчас обнаженных «криках души» Малера отразились переживания композитора-гуманиста, остро чувствующего противоречия времени, буржуазной действительности. Найденные Малером средства музыкальной выразительности повлияли на характерные черты стиля самых разных художников, например Онеггера, Шостаковича, Берга и других.

Малер значительно видоизменил жанр симфонии. Он увеличил количество частей, расширил выразительное значение финальных разделов, тесно связал цикл, усложнил интервальную структуру тематизма, создал жанр симфонии-кантаты и т. д.

Продолжая линию симфонизма Чайковского и Малера; монологический симфонизм явился одной из центральных линий современного симфонизма и достиг определенной вершины в творчестве Шостаковича.

В произведениях Шостаковича монологический симфонизм приобрел новое качество, при котором «все личное трепещет, как жизненный пульс современности»¹. Отражая важнейшие исторические события нашего времени, Шостакович соединил черты патетического симфонизма Чайковского, Малера и героического симфонизма Бетховена. Наиболее гармонично это воплотилось в Пятой симфонии. Шостакович обогатил содержание циклической симфонии, значительно видоизменил формы, в его сочинениях сформировался новый тип симфонии-драмы.

Второй тип современного симфонического мышления — эпический. Современный эпический симфонизм основывается на принципе политематических контрастных сопоставлений и применяет развернутые многотемные формы. В XX веке эпический симфонизм приобрел оперно-театральный облик. Современный симфонический эпос в таком виде был создан Прокофьевым, который обогатил музыкальный язык эпической симфонии оперно-балетными приемами, расширив при этом образные возможности крупной эпической формы². В двух симфониях Прокофьева — Третьей и Четвертой — связь с театральными источниками выступает и в прямом заимствовании тематизма («Огненный ангел», «Блудный сын»). Подобная тенденция несколько позже возникла и на Западе. (Например, симфонии Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира».)

Третий тип симфонического мышления условно может быть назван оркестрово-концертным. Признаки этого типа симфонизма сформировались в Камерной симфонии Шенберга (для пятнадцати солирующих

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V. М., 1957, с. 128.

² Перенесение в симфонию оперных приемов было характерно и для Чайковского.

инструментов) и в его Пяти оркестровых пьесах (ор. 1).

Оркестрово-концертный симфонизм исходит из виртуозной трактовки инструментов оркестра и разнообразия их использования, психологические и философские проблемы уступают место чисто игровым моментам, в музыкальной ткани преобладает линейность, развитие материала превалирует над изложением, импульсивность становится основой смены размера и определяет ритмику. Оркестрово-концертный стиль часто обращается к конструктивным приемам искусства ранних эпох (например, Шенберг в Камерной симфонии применяет противоположную направленность движения в разных голосах, идущую от законов контрапункта строгого стиля). Сочинения, в которых есть черты оркестрово-концертного направления, принадлежат перу таких разных композиторов как Берг, Веберн, Стравинский, Барток, Хиндемит, Караев, Эшпай, Ряэкс.

Основные типы симфонического мышления (монологический, эпический и концертный) находятся в тесном единстве и взаимодействии. Интересен, в частности, факт диалектического взаимоотношения монологического и концертного типов: усиление монологического начала в современном симфонизме сразу же вызвало как бы свое противодвижение, воплощенное в симфонических произведениях концертного типа. По-видимому, это не случайно. И в монологическом, и в концертном типах оказывается несколько нарушенной та гармоничность «духа и формы», которая была свойственна классическим симфониям. В монологическом симфонизме это нарушение происходит за счет некоторой растянутости формы и подчас преобладающей субъективной направленности, в симфонических произведениях концертного типа есть черты тезисности в форме и нарочитая отрешенность от личных выска-

зываний. Противоположные качества каждого вида уравнивают друг друга и создают стройность и гармоничность общей картины развития симфонического мышления.

Предполагая огромное стилистическое разнообразие и широту, основные типы симфонизма в XX веке имеют ряд общих черт. Например, возросшая роль интеллектуализма. Следует отметить, что XX век значительно расширил это понятие. Если раньше интеллектуальная насыщенность, богатство ума и мысли были свойством лишь особенно великих личностей, то в XX веке интеллектуализм приобретает гораздо большую распространенность. Он становится неотъемлемым качеством многих произведений искусства, вне зависимости от их эстетической ценности. Усилению роли интеллектуального начала способствует и общая эмоциональная сдержанность, которая присуща большому числу современных сочинений. В эстетике лучших творений искусства XX века появляется общность с эстетикой научного мышления, которая была и у Бетховена: на первый план выступает красота логического развертывания мысли. Идея красоты развития, а не тематизма становится одним из стимулов и «источников жизни» современного симфонизма. Современный симфонический метод неотделим от исчерпывающего, многоэтапного развития темы.

В творчестве Вайнберга¹, представителя среднего

¹ Моисей Самуилович Вайнберг родился в 1919 г. в Варшаве в семье музыканта-самоучки, работавшего скрипачом в еврейских театрах. С 1931 г. Вайнберг — студент Варшавской консерватории по классу фортепиано, которую закончил в 1939 г., накануне войны. После нападения фашистской Германии на Польшу переехал в СССР, принял советское гражданство. В 1941 г. закончил Минскую консерваторию по классу композиции В. Золотарева. В 1941—1943 гг. жил в Ташкенте. С 1943 г. живет и работает в Москве.

псколения советских композиторов, отразились многие явления действительности. Мировоззрение композитора тесно связано с эстетикой современного советского искусства, а сочинения — с основными направлениями современного симфонического мышления. В его симфониях переплетаются монологическое высказывание, оркестровая концертность и эпическое повествование. При этом ярче всего Вайнберг развивает лирическую ветвь советского симфонизма.

Из всех разнообразных художественных влияний, под действием которых складывалась индивидуальность композитора, наиболее значительным было влияние творчества советских композиторов, прежде всего, Прокофьева и Шостаковича. Инструментальная и оперная музыка Прокофьева ощутимо и зримо сказалась на тематизме, структуре, гармоническом языке ранних опусов Вайнберга. Но и в поздних традиции Прокофьева занимают определенное место, хотя, быть может, проступают и не столь отчетливо, как бы «изнутри». Такая генетическая связь с Прокофьевым заметна в Десятой симфонии и в опере «Пассажирка».

Для среднего периода творчества Вайнберга характерно увлечение творениями Шостаковича. Композитора можно назвать учеником Шостаковича, хотя в действительности он не был в числе его официальных студентов. Сам Вайнберг считает знакомство с музыкой Шостаковича «одним из самых значительных моментов»¹, начавших его формировать как композитора. Он изучает произведения Шостаковича, его захватывает каждая мысль, каждая фраза. Шостакович помог ему осознать назначение художника: «настоящий

¹ М. В а й н б е р г. Первая встреча с музыкой Дмитрия Шостаковича. — В сб.: «Дмитрий Шостакович». М., 1967, с. 85.

композитор — это мыслящая и осмысливающая личность»¹.

Эти слова отражают творческое кредо Вайнберга. Не удивительно, что Шостакович является «духовным отцом» многих его творений.

Произведения Вайнберга обнаруживают также творческую преемственность с произведениями Малера, Хиндемита, Бартока. От Малера композитор унаследовал стремление осмысливать действительность через восприятие глубоко чувствующей, нередко страдающей личности, к Малеру близок пантеизм некоторых симфоний композитора (Шестой и Восьмой) и программность. Известно, что австрийский симфонист считал использование поэтического текста одним из существенных компонентов своих музыкально-программных концепций и важнейшим средством конкретизации в воплощении философского замысла, его «разъяснения» слушателям. В одном из писем Малер заметил: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь «Слово» в качестве носителя моей музыкальной идеи»². И. Вайнберг в своих поздних сочинениях приходит к программности как «носителю музыкальной идеи». Однако лирический симфонизм Вайнберга в целом не имеет той остроты, которая характерна для творчества Малера.

Воздействие Хиндемита и Бартока лежит скорее в стилистическом русле. С Хиндемитом композитора роднят своеобразие в использовании полифонических приемов и аскетичность употребления выразительных средств, с Бартоком сближает интерес к фольклору.

Решающим рубежом в формировании индивидуальности и мировоззрения Вайнберга явился его переезд

¹ М. В а й н б е р г. Первая встреча с музыкой Дмитрия Шостаковича. В сб.: «Дмитрий Шостакович». М., 1967.

² «Густав Малер. Письма. Воспоминания». М., 1968, с. 194.

в Советский Союз. Настоящая композиторская деятельность Вайнберга развернулась в СССР (в Польше были написаны лишь первые два опуса — Колыбельная для фортепиано и струнный квартет), поэтому творчество Вайнберга неотделимо от советской художественной жизни, быта, многообразного интонационного мира. Произведения Вайнберга свидетельствуют о многочисленных перекрестных связях с сочинениями советских композиторов — представителей примерно одного с ним поколения. Творения Левитина, Пейко, Караева, Бунина, Чайковского и многое из того, что создано Вайнбергом, лежат приблизительно в одной плоскости советского искусства. Композиторы этого поколения тесно связаны с корнями русских и советских классиков. Опираясь на различные традиционные моменты, они создают сочинения, по-новому осмысливающие мир. Не создавая радикально новых средств выразительности, эти композиторы выбирают из арсенала новейших изобретений не то, что модно, а то, что соответствует их музыкальному мышлению и помогает воплотить замысел того или иного сочинения. Творческие пути Вайнберга и композиторов его поколения нередко совпадают. В 40—50-е годы многие из них отдали своеобразную дань жанрам сюиты, увертюры, рапсодии, малым симфоническим формам, типа симфонии, все они в тот или иной период творчества обращались к жанрам оперы или балета, а в последнее время показывают большой интерес к камерной музыке, в том числе и к камерной музыке для оркестра. Широта охвата жанров у этих композиторов сочетается с подлинным, высоким профессионализмом. У композиторов этого творческого поколения есть еще одна общая черта, сближающая большинство советских музыкантов: это гуманистическая направленность всего творчества. Так, Вайнберг не мыслит музыки вне ее человеческой сущности. Его тревожат судьбы людей

(«Цветы Польши», «Перед старой хатой», «Был сад»), он чувствует себя в ответе за них, особое участие принимает в горестях и радостях простых людей. Многие сочинения Вайнберга связаны с трагическими событиями военных дней. Но повествование Вайнберга, даже самое горестное, всегда в своей основе жизнеутверждающе. Оно наполнено верой в человека, добро и справедливость, верой, которая в XX веке присуща более всего советскому искусству, будут ли то сочинения Прокофьева или, даже самые трагические, Шостаковича, произведения Свиридова, Хачатуряна, Пейко, Вайнберга, или же более молодых — Слонимского, Щедрина, Шнитке, Буцко...

Глубокие корни связывают произведения Вайнберга с литературой. Композитор тонко чувствует художественную стилистику и достоинства поэзии и прозы. Достаточно вслушаться в музыкальное прочтение Вайнбергом стихов Тувима для того, чтобы понять как близок композитору поэтический мир. Круг поэтических интересов Вайнберга велик. Он пишет сочинения на слова Шекспира, Шиллера, Петефи, Тувима. Его привлекают стихи советских детей, в Шестую симфонию он включил тексты советских поэтов С. Галкина, Л. Квитко, М. Луконина, в Реквием — Дм. Кедрина, М. Дудина. Композитору важен не только образный строй выбираемых стихов, но также их художественные достоинства, совершенство ритма, формы, то, что объединяется понятием красоты.

Наиболее полно творческий почерк Вайнберга выявился в симфонических сочинениях композитора. Это — десять симфоний, две симфониетты, симфонические сюиты, концертные увертюры, четыре инструментальных концерта и некоторые другие.

Симфонический метод мышления лежит в основе крупных сочинений композитора независимо от жанра. Он приобретал все более интересные формы от произ-

ведения к произведению, достигнув определенной вершины в Восьмой, Девятой симфониях и в опере «Пассажирка».

Для симфонического мышления композитора характерна лирико-философская направленность. Он стремится философски осмыслить мир, выявить положительный идеал. В поисках эстетического идеала, вносящего равновесие в современную действительность, художник обращается и к искусству более ранней классической эпохи (Седьмая симфония). Особой нитью в философских концепциях Вайнберга проходит тема творчества, созидания, обновляющего мир и олицетворяющего жизненное начало. Эта идея воплотилась в симфоническом образе «скрипочки» Шестой симфонии, музыканта-скрипача из оперы «Пассажирка», в гимне труду и человеку в Девятой симфонии. Желание довести до слушателя идеи сочинения в более конкретном виде привело композитора к использованию программы.

Основы программности Вайнберга были заложены в жанровой определенности его первых симфоний и квартетов, оркестровых сюит на народные темы, в многочисленных вокальных сочинениях, в музыке к кинофильмам, театральным постановкам.

Программные произведения Вайнберга отразили закономерности развития современного мирового искусства. В каждой эпохе истории музыки по-разному проявлялась тенденция к синтезу, взаимосвязи видов и форм различных искусств¹.

XX век продолжил эту традицию в программно-симфонических произведениях, в симфониях-кантатах,

¹ Напомним оперную реформу Глюка, программный симфонизм Берлиоза, Листа, музыкальные драмы Мусоргского, оперный театр Вагнера и т. д.

в ораториальных операх, в операх-симфониях и т. д. («Эдип», «Симфония псалмов» Стравинского, «Жанна д'Арк» Онеггера, Тринадцатая симфония Шостаковича, «Патетическая оратория» Свиридова и др.). Программные сочинения Вайнберга во многом лежат в русле тех же тенденций: симфонии-кантаты (Восьмая, отчасти Шестая), симфония с участием чтеца («Уцелевшие строки»), симфония-концерт (Десятая), опера-симфония («Пассажирка»).

Эволюция симфонического творчества Вайнберга позволяет выделить в нем два этапа. Ранний этап — 40-е, начало 50-х годов — период становления композиторского мастерства. В произведениях этого времени Вайнберг нередко обращался к фольклору — польскому, молдавскому, еврейскому, белорусскому. Знакомство с интонационным богатством народных мелодий придало известное своеобразие мелодическому и образному мышлению композитора. В циклических симфониях этого периода (Третьей, Четвертой) Вайнберг использует систему песенно-танцевальных образов и приемы лирико-жанровой драматургии.

Лирико-драматическая, русская по тематизму, Третья симфония, и, особенно, энергичная, с разнообразной динамикой движения Четвертая — произведения, основанные на свободных сопоставлениях различных образов.

Поворот в творческом развитии Вайнберга произошел с появлением Пятой симфонии, в которой композитор через лирическое повествование воплотил скрыто-программное драматическое действие. Симфония эта — точка наивысшего соприкосновения со стилем Шостаковича и начало нового, второго этапа эволюции симфонического стиля Вайнберга, в котором зрелость духовная и техническая позволила художнику создать произведения, индивидуальные по замыслу и претворению.

Наиболее значительны симфонии 60-х годов — Седьмая, Восьмая, Девятая и Десятая, составляющие второй этап.

Безусловно, оба этапа симфонического творчества Вайнберга тесно связаны между собой, органично дополняя друг друга, и в их взаимодействии складываются свои закономерности, образуются параллели.

Пятая симфония — своеобразный «мост» между непрограммными и программными сочинениями (Шестая, Восьмая, Девятая). И непрограммные, и программные симфонии связаны системой перекрестных симфонических и образных отношений. Первая и Девятая — посвящены Советской Армии и имеют тематическую арку (тема Первой симфонии используется в финале Девятой). Из непрограммных симфоний — Вторая, Седьмая и Десятая — написаны для камерного оркестра. Третья и Четвертая — жанровые сочинения.

Во Второй, Третьей и Четвертой симфониях есть приемы классической лексики, перекликающейся с неоклассицизмом Седьмой, Десятой симфоний. Восьмая («Цветы Польши») и Девятая («Уцелевшие строки») написаны на стихи Тувима¹ и образуют своеобразную дилогию.

Мы рассмотрим симфонии Вайнберга не по этапам, а объединив их в три группы: камерные, непрограммные и программные. Это поможет выявить качества, общие для группы, и проследить эволюцию внутри каждой из этих групп.

¹ В Девятой — использованы также и тексты Броневского.

Глава первая

КАМЕРНЫЕ СИМФОНИИ

Для оркестрового творчества Вайнберга характерно преобладание камерности. Даже там, где композитор обращается к масштабным замыслам, большому составу оркестра (Восьмая симфония), он отдает предпочтение камерным звучностям. Во все периоды своего творческого пути Вайнберг много пишет различных камерных произведений.

Он — автор одиннадцати квартетов, фортепианного квинтета, пяти сонат для скрипки и фортепиано, пяти сонат для фортепиано, сольных скрипичных и виолончельной сонат и других сочинений.

Камерное и симфоническое творчество Вайнберга во многом развиваются параллельно. В них оказывается общим интонационный, образный строй, возникают одинаковые закономерности драматургических композиций. В камерных сочинениях нередко вынашиваются и зреют замыслы крупных симфонических произведений. Некоторые камерные произведения Вайнберга берут на себя идейную нагрузку, большую, чем симфонии этого же периода.

Таковыми, на наш взгляд, являются Фортепианный квинтет и Четвертый квартет, написанные до Второй симфонии.

Оба сочинения появились в годы войны и отличаются большими художественными достоинствами, чем

Первая симфония. Они приближаются к лучшим зрелым творениям Вайнберга, в них найдены также многие выразительные средства и приемы, ставшие характерными для творческого почерка композитора.

Не останавливаясь на подробном анализе, мы выделим все же те черты, которые показательны для симфонизма Вайнберга и дополняют его творческий облик.

Музыка Квинтета¹ вдохновенна, искренна, отмечена печатью большого таланта, мастерства. Глубоко самобытный по мироощущению, интонационному строю, форме, квинтет вместе с тем опирается на традиции русской камерной музыки. Пожалуй, ни в одном другом сочинении Вайнберга не ощущаются так отчетливо связи композитора с русской школой — Бородиным, Римским-Корсаковым, Чайковским, Рахманиновым, — возникшие благодаря влиянию учителя Вайнберга В. Золотарева. Преемственность с русской музыкой в Квинтете проявилась в мелодическом языке, близком к языку Чайковского и Рахманинова, в гармонических соотношениях, напоминающих Римского-Корсакова, в былинно-эпической образности, вызывающей в памяти произведения Бородина.

Отдавая дань традициям, Вайнберг находит в Квинтете собственную образность, пишет музыку яркую, эмоционально взволнованную. Квинтет — это романтический этап в творчестве Вайнберга, который определил господство в его сочинениях лирического начала, необыкновенно щедрого в Квинтете и «укрощенного» аскетизмом впоследствии.

При всей эмоциональной открытости Квинтета ему присуща объективная уравновешенность, которая от-

¹ Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, op. 18 (1944). I — *Moderato con moto*, II — *Allegretto*, III — *Presto*, IV — *Largo*, V — *Allegro agitato*.

четливее всего выявилась не в самом тематическом материале (как будет нередко в лирике поздних сочинений), а в четкой логике развития и формы.

Пять частей Квинтета организованы по принципу симфонического цикла: лирико-драматическая первая часть, написанная в сонатной форме, два жанровых скерцо, сдержанно-суровое Largo и танцевальный финал.

Драматургический центр цикла — четвертая часть — выдержан в характере сурового патетического высказывания, навевшего, быть может, военной действительностью. Некоторые характерные приемы этой части стали в дальнейшем типичными для симфонизма Вайнберга. В его произведениях встречается лирика двух планов: объективного «массового» и от автора, лирического героя. Высказывание лирического героя не выходит за пределы первоначального образа и дается в форме речевого монолога, порученного фортепиано. Монолог имеет важное драматургическое значение, так как окрашивает предыдущее и последующее повествование чертами драматизма (аналогичный по значению раздел будет в финале Третьей симфонии). Он сконцентрировал также некоторые характерные для Вайнберга интонационные принципы: чередование речитации и распевности, «раскачивание» интервалов и других элементов.

В Квинтете есть уже и лирическая направленность драматургии. Она проявилась в угасающих кодах крайних частей, в лирическом звучании первой части, в перенесении драматургического центра в медленную часть. Квинтет во многом подготовил стиль камерных сочинений композитора.

Для камерного оркестра Вайнберг написал три симфонии (Вторую, Седьмую, Десятую), Симфониетту № 2, Концерт для флейты и струнных, кантату «Дневник любви».

С 1960 года возникает творческий союз между композитором и Московским камерным оркестром под управлением Р. Баршая. Совместная работа с коллективом оркестра была для композитора, по его словам, «источником огромной творческой радости»¹. В самом факте появления некоторых сочинений Вайнберга для струнных, по всей вероятности, немалая заслуга и руководителя оркестра Р. Баршая — умного, вдумчивого музыканта².

Седьмую и Десятую камерные симфонии Вайнберга от Второй отделяет почти двадцатилетнее расстояние. За это время в творчестве композитора произошла значительная эволюция, выявился свой круг тем и образов, определились черты стиля. Но, тем не менее, Десятая и, особенно, Седьмая симфонии, ярко воплотив мысли и чувства зрелого мастера, оказались преемницами своей ранней предшественницы.

Все три симфонии в разной мере отразили неоклассические тенденции современности. Как известно, неоклассические черты особенно сильно выявились в 20-е годы нашего века. Впервые они ясно проступили во французском искусстве. Уже в произведениях Дебюсси («Бергамасская сюита», Сюита для фортепиано) и Равеля («Античный менуэт», «Павана», Сонатина, сюита «Гробница Куперена») используются различные характерные приемы французской музыки XVIII века.

После первой мировой войны неоклассицизм становится более широким стилистическим течением, кото-

¹ М. Вайнберг. Служение музыки. — «Советская музыка», 1963, № 1, с. 153.

² Известно, что Московский камерный оркестр сыграл большую роль в развитии советской камерной музыки, вызвав к жизни произведения ряда советских композиторов: Н. Ракова, Ю. Левитина, Р. Бунина и других.

рое в той или иной степени затронуло ряд композиторов. Среди них Хиндемит, Барток, Берг, Шенберг, Фалья, Стравинский, Казелла, Малипьеро, Прокофьев.

Уже один перечень имен говорит о неоднородности этого явления и о значительной обобщенности термина «неоклассический», который применяется к самым различным по эстетической сущности произведениям. Так, Шенберга и Берга классицизм привлекал только с конструктивной точки зрения (например, Сюита для фортепиано Шенберга), в «неоклассическом» периоде искусства Стравинского, включающем такие разные произведения, как «Пульчинелла», «Аполлон Мусагет», Октет для духовых инструментов, Соната для фортепиано, Концерт для фортепиано и другие, — есть элементы стилизации, конструктивизма, «звукоидеи», развитие современного типа. Неоклассицизм Стравинского чаще всего имеет специально рационалистический характер и реконструирует отдаленные исторические стили.

«Классическая симфония» Прокофьева, несмотря на весь «гайдновский дух», характерна прежде всего неповторимым интонационным почерком самого Прокофьева.

Те же черты свойственны и музыке Шостаковича, однако для Шостаковича обращение к музыке времен барокко и классицизма имеет философский и этический смысл. Таковы баховские приемы в Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой симфониях, Первом скрипичном концерте, «гайдновский» колорит Девятой симфонии.

Неоклассицизм Вайнберга ближе неоклассицизму Шостаковича, Хиндемита, Бартока, чем, скажем, Стравинского, Берга, Шенберга. Для Вайнберга так же, как для Шостаковича, чаще важен философско-этический смысл приемов классицизма, чем их конструктивная сущность.

Неоклассицизм во Второй симфонии занимает еще незначительное место, главным образом, в формообразовании. Гораздо заметнее влияние, особенно в первой части, лирики Шуберта, с ее мелодической и ритмической простотой, изящными и неожиданными гармоническими сдвигами¹. Но, сохраняя шубертовский дух, гайдновские приемы в построении формы, музыка современна по средствам выражения и во многом характерна для Вайнберга (лидийский мажор в главной теме, повторность коротких попевок, нисходящие секунды, создающие еврейский интонационный колорит и т. д.).

Элементы неоклассицизма более всего проявляются в конструкции первой части Второй симфонии. В традиционном сонатном аллегро с повторенной экспозицией композитор усилил черты старинной сонатной формы: во втором разделе разработки наблюдается большое сходство с экспозицией, подобно тому, как строились разработки в некоторых старинных сонатах (варьированное повторение экспозиционной части). Однако композитор «осовременивает» прием, включая для этого более поздние средства развития. К ним относятся: горизонтальное сближение тем экспозиции (после четырех тактов главной партии следуют сразу же три начальных такта побочной партии, контрапунктическое соединение различных элементов (песенно-танцевальный и монологический эпизоды побочной партии соединяются по вертикали); политональные приемы (в кульминационной зоне — 5 тактов до цифры 13 — на фон фа-минорного квартсекстаккорда накладываются ми-мажорное трезвучие, а затем домажорный септаккорд). Неоклассические черты сближают симфонию с «Классической» Прокофьева, с Девятой Шостаковича.

¹ Еще более отчетливы влияния Шуберта в Третьей симфонии Вайнберга.

Облик трехчастного цикла симфонии¹ лирико-жанровый, светлый, драматические коллизии имеют несколько отвлеченный характер и выступают скорее в плане контрастных сопоставлений.

Симфония еще более, нежели Квнтет, выявляет лирическую направленность драматургии Вайнберга, то качество, которое, развившись в дальнейшем, определило специфику симфонического творчества композитора и позволило ему занять особое место в советском симфонизме.

Начав с традиционной формы лирического целого, идущей от Шуберта (песенно-танцевальная экспозиция, драматическая разработка), Вайнберг впоследствии сблизится с характерными видами лирического симфонизма в XX веке. Во Второй симфонии их признаки еще незначительны и сказались более всего в попытках совместить песенные и монологические формы мелодии. Так, основные темы экспозиции — песенная и песенно-танцевальная — к концу экспозиции приобретают монологические черты:



¹ Вторая симфония, оп. 30 (1946). I — Allegro moderato, II — Adagio, III — Allegretto, Alegro.

Вторая симфония определила и некоторые частные стилистические особенности симфонизма Вайнберга, например, характер лирики композитора: сочетание неприхотливой спокойной песенности со взрывами нервной страстной импульсивности (последние чаще всего в районе кульминаций). Эта черта стиля вытекает из сопоставления субъективной и объективной лирики, которые часты у Вайнберга и нередко применяются им, как в плане развития одной темы, так и в масштабе сопоставления целых частей.

Таково соотношение первых двух частей во Второй симфонии. Почти вся первая часть, за исключением начального эпизода разработки, написанного в духе токкаты, представляет собой развернутое лирическое высказывание, в котором явственно слышен голос автора.

Во второй части на первый план выступает эпическая объективность. Не случайно широкая, спокойно-величавая тема оказывается интонационно родственной темам Родины из Седьмой симфонии Шостаковича и Второй симфонии Попова:

2a Adagio Вайнберг. Вторая симфония



26 Allegretto Шостакович. Седьмая симфония



2в Andante con moto e molto espressivo Попов. Вторая симфония



Могучая Русь, воспетая в операх Глинки и Бородина, в симфониях Глазунова и Рахманинова, встает теперь со страниц произведений советских композиторов. Вспомнив, что симфония написана вскоре после войны (1946), можно предположить, что во второй части композитор хотел передать силу и могущество русского народа, выстоявшего и победившего в трудной войне. В более наивной форме аналогичный замысел был воплощен еще в Первой симфонии, а в Девятой композитор вновь возвратится к этой мысли и воплотит ее в обобщенном виде, в качестве косвенной идеи сочинения: русский народ, победивший фашизм, спас от уничтожения не только человеческие жизни, но и культуру, цивилизацию.

Лирико-эпический образ второй части построен на смене различных планов действия: на коротких участках композитор переводит звучание в область относительно более интимной лирики (она носит характер воспоминаний и имеет некоторую интонационную общность с побочной партией первой части):



Смена лирических планов в основном происходит при помощи оркестровки и динамики. Эпическая тема излагается мощным унисоном альтов и виолончелей *f*, а лирическая тема-высказывание — *divisi* вторых скрипок *pp*.

Наличие двух типов лирики — объективного и субъективного, — их различные сопоставления и противопоставления составят основу драматургии и других симфоний Вайнберга.

Композиционные приемы второй части также несут в себе зародыши будущего стилистического почерка

композитора. Например, мастерски сделанный переход в средней части (цифры 35—37). Он подготавливает сопровождающие голоса, превращая окончание мелодического голоса в элемент сопровождения.

Аналогичные приемы взаимодействия фона и мелодии, смена функционального значения одного и того же музыкального материала будут применяться Вайнбергом и в дальнейшем, причем не обязательно в тех сочинениях, для которых типично монотематическое развитие.

Принцип подхода к форме второй части также намечает характерную для композитора черту — использование обновленной традиционности. Применяя обычные на первый взгляд формы, композитор никогда не укладывается полностью в их рамки. Как и в каждом по-настоящему художественном произведении, форма возникает в результате определенного музыкального замысла, и малейшие оттенки и изменения замысла фиксируются формой.

Так, в основе второй части лежит эпическая тема, которая для композитора является главной: на ней основана средняя часть, из нее возникает производная тема, на ней строится кульминация и т. д. Развитие этой темы внесло в простую трехчастную форму черты сснатности (производная тема проходит в репризе в новой тональности).

Второму лирическому образу медленной части композитор не уделяет такого большого внимания, это своего рода воспоминание, которое не может изменить происходящего, поэтому и в самом изложении темы композитор подчеркивает статичность. Оба раза тема¹ проводится на фоне одинокого выдержанного звука, начинается с вершины-источника и неумолимо сползает вниз. Ритмическая размеренность темы нарушается

¹ В ней есть интонационное родство с «Dies irae».

лишь на очень коротком отрезке. Образ этот как бы замкнут в самом себе и не требует продолжения и развития. Его функции заключаются в оттенении всего происходящего. Он обрамляет среднюю часть и вносит в общую форму элементы концентричности.

Таким образом, простая трехчастная форма второй части имеет черты и сонатности, и концентрической формы, и вариационной, если учесть принципы изменения первой темы.

Эпический образ настолько важен для композитора, что он не ограничивается его развитием в медленной части и продолжает его в финале. Музыка в начале финала приобретает неожиданный облик лирического интермеццо. Оно сменяется шутливым скерцо (эпизод *rizzicato*), моторной токкатой. По сравнению с предыдущими частями финал более многопланов, контрастные эпизоды сменяют друг друга, образуя пестрый калейдоскоп образов.

Финал подчеркивает и выявляет характер драматургии симфонии, приближая его к типу контрастных сопоставлений. В первых двух частях преобладали монологические принципы развития. Ни внутри первой части, ни во второй, ни между обеими частями симфонии не было глубоких конфликтных отношений. Поэтому именно заключительная часть должна была раскрыть замысел произведения. Контрастные образные сопоставления финала более действенны, чем созерцания и размышления первых двух частей. В этом смысле драматургию симфонии можно сравнить с тремя концентрическими кругами, все более и более расширяющимися. С каждой частью симфония вступает в новый этап, более объективный и всеобщий, но оставаясь в русле лирического повествования. Финал не только расширяет образную сферу симфонии, но и обобщает средства развития предыдущих частей. Токкатный эпизод (разработка финала) можно сопоставить

ставить с началом разработки первой части. В форме финала — большой рондообразной композиции — есть черты сонатности и концентричности¹, то есть именно тех форм, которые были и во второй части. В динамических репризах финала тема приобретает эпический оттенок, свойственный медленной части.

Подобного рода финал в лирическом цикле Вайнберга — явление любопытное и не случайное. Аналогичный цикл мы встретим и в другой камерной симфонии композитора — Седьмой.

Перемещение основного центра развития в последнюю часть встречается в тех лирических симфониях Вайнберга, где нет ярких конфликтных взаимодействий до финала. Финал становится центральной ареной борьбы тем в Седьмой симфонии и многосторонним показом контрастов во Второй симфонии.

Замысел Второй симфонии оригинален и свеж. В музыке много привлекательных моментов. По сравнению с более поздними сочинениями почти всегда безукоризненно и мастерски сделанными, во Второй симфонии есть, на наш взгляд, некоторые погрешности. В основном, они встречаются в разработочных моментах финала, в которых заметны однотонность и однообразие.

Но Вторая симфония подготовила другие симфонии композитора. Она определила лирический облик драматургии, который сохраняется во всех последующих симфониях, выявила два характерных для Вайнберга типа симфонизма — монологический и контрастно-составной (драматургия контрастных образных сопоставлений).

¹ Схема финала:

АВА	—	С	—	АВ	—	Д	—	ВА	—	С
г.п., л.п., г.п.		эпизод	г.п., л.п.	разра-	п.п., г.п.	эпизод				
		pizz.		ботка		pizz.				
рефрен		эпизод	рефрен	эпизод		рефрен		эпизод		

ставлений), предвосхитила некоторые частные моменты музыкального языка Вайнберга.

К сочинению для струнных композитор обращается и в зрелом периоде творчества, будучи уже автором нескольких симфоний для большого симфонического оркестра.

Седьмая симфония¹ для струнных с клавесином развивает принципы, сложившиеся и в предыдущих симфониях, камерных произведениях композитора и вносит ряд новых качеств в его творческую эволюцию. Седьмая симфония наряду с Десятой — одно из самых ярких произведений в музыке советских композиторов для камерного оркестра. Симфония интересна с точки зрения своеобразия замысла драматургии и некоторых моментов тембрового звучания.

Новое в симфонии связано со спецификой центрального образа и его тембровым воплощением (введение клавесина). Обращение к клавесину косвенным образом соприкасается с неоклассицизмом, повлиявшим на замысел и конструкцию Седьмой симфонии в гораздо большей степени, чем во Второй симфонии.

Подчеркнуто классично звучит одна из центральных тем Седьмой симфонии — тема вступления (интонационный аккордовый склад, период повторного строения). Подобная трактовка самой значительной темы симфонии не случайна и несет, по мысли автора, особый смысл: тема клавесина, эпичная и величаво-торжественная, видимо, воплощает то постоянное, мудрое, позитивное, которое не подвластно времени. А не такими ли представляются нам сейчас лучшие произведения доклассического и классического искусства? С атмосферой музыки времен барокко связано исполь-

¹ Седьмая симфония, оп. 81 (1964). I — *Adagio sostenuto*, II — *Allegro*, III — *Andante*, IV — *Adagio sostenuto*, V — *Allegro*.

зование в симфонии многих приемов. Например, переключка клавишина и оркестра, каденция клавишина на- поминает приемы смен *tutti* и *solo* в старинных концертах. Некоторые моменты полифонической фактуры формы, динамики также возрождают в памяти атмосферу концерто грассо.

Однако классические приемы Вайнберг использует на основе современного тематического и образного строя музыки, кроме того, характер приемов также оказывается измененным. Например, клавесин трактуется композитором не только как кантиленный, но и как ударно-колористический инструмент («звоночек» финала), что является уже типичной особенностью современного неоклассицизма. В этом случае между автором и эпохой, к которой он обратился, есть уже большое качественное расстояние.

Включение неоклассических приемов определенным образом повлияло и на строение симфонического цикла. Почти все элементы неоклассицизма сосредоточены в финале. Они придают заключительной, развитой части сочинения еще большую весомость.

Драматургически симфония распадается на два раздела: первые четыре части и финал. В какой-то степени похожее строение цикла можно наблюдать в Шестой симфонии Вайнберга, однако, характер и принципы драматургии в обоих сочинениях различны.

Все части Седьмой симфонии следуют без перерыва и обнаруживают тенденцию к слитному циклу. Развивая вслед за Шостаковичем принципы, сложившиеся еще в одночастных поэмах Листа, Вайнберг остается в рамках многочастного цикла. Но уже в Седьмой симфонии намечилось особое решение многочастности, которое привело к созданию оригинальных по форме Восьмой и Девятой симфонии.

В Седьмой симфонии путь к преодолению много- частного классического цикла проявился не только в

использовании пяти частей аттасса, но и в необычной значимости каждой из первых четырех частей. Последнее — наиболее важный фактор.

Первые четыре части симфонии как бы показывают четыре определенных образа-состояния: первая часть — эпический, повествовательный; вторая — лирико-драматический, тревожный; третья — лирический с жанровыми чертами канцоны, колыбельной; четвертая — драматический. Функции первых четырех частей относительно равны.

Первая часть, написанная в простой трехчастной форме с обрамлением, имеет два образных плана. Вступление ко всей симфонии — лирика философского характера, а основная тема первой части — «лирический голос» самого автора. Для воплощения этического характера первого образа Вайнберг обратился к использованию классических приемов (об этом говорилось выше) и специфического тембра клавирина:



Тема, создающая второй лирический образ, является типичнейшей для Вайнберга в интонационном, ритмическом, ладовом отношениях и поручена его любимым инструментам — скрипкам:



В ней большое значение имеет повторность интонаций, раскачивание интервала. Кроме того, в мелодии есть интонационное сходство с еврейским фольклором, например, с еврейской народной песней «Кто это говорит, что любовь — большое счастье»:



Контраст объективного и более личного, индивидуального — основа замысла первой части.

Вторая часть симфонии — многочастное рондо лирико-драматического характера. Используя некоторые формообразующие принципы рондо клавесинистов (Куперена, Дакена, Дандрие, Рамо) — наличие большого количества разделов, интонационную и тональную близость рефрена и эпизодов, Вайнберг «модернизирует» рондо при помощи современного тематизма и строя звучания музыки.

Хотя вторая часть и выросла на интонационной основе первой, в ней в новом аспекте отражена главная идея симфонии и осуществляется новый тип контраста. Внутри первой части контрастируют разные типы лирики. Во второй части не только новый тип лирики — лирика драматического характера, но и иная жанровая плоскость — песенная танцевальность.

Относительно других частей первого раздела симфонии во второй — больше элементов симфонического развития, есть моменты трансформации тем. Однако все же *Allegro* скорее напоминает интенсивно развитые главные партии сонатной формы, чем первую часть цикла.

Третья часть — меланхолическая канцона в характере колыбельной. Контраст между второй и третьей частями аналогичен контрасту внутри первой части — объективное сопоставляется с субъективным. Обобщенные жанровые образы второй части сменяются лирическим высказыванием от автора (третья часть). Некоторые средства, при помощи которых достигается это различие, также сходны с первой частью: во второй части композитор использует более общие интонационные формы тематизма, в третьей проступают связи с типичной интонационной лирикой самого Вайнберга (то же было в соотношении темы вступления и основной темы первой части). Характер инструментовки подчеркивает сопоставление объективного и субъективного и в первой части (тема вступления — клавишин, основная тема — струнные), и в соотношении двух последующих частей (во второй — используется клавишин, в третьей — только струнные).

Драматургические функции четвертой части наиболее важны. Здесь происходит трансформация основной темы первой части из лирико-повествовательной в сурово-драматическую.

Нежная и прозрачная тема скрипок из первой части звучит в начале четвертой части у низких струнных (альты, виолончели, контрабасы в унисон) в контрапункте с диссонирующими созвучиями. Большой динамический накал (*ff*), приемы глиссандирования вносят в образный характер музыки черты нервной экспрессии. Напряжение достигает высшей кульмина-

ционной точки и внезапно обрывается. Показательная резкая динамическая смена звучности: *fff—ppp*.

Так завершается первый, своего рода повествовательный раздел симфонии. Изменения, происшедшие в четвертой части, создают перелом в развитии, после которого становится невозможным продолжение контрастной драматургии и появляется необходимость особого решения финала.

В финале — драматической кульминации цикла — темы всех частей активно взаимодействуют и развиваются.

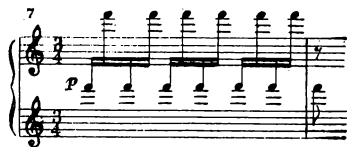
Как известно, проблема финала в драматургии каждого циклического произведения является чрезвычайно важной. В Седьмой симфонии финал интересен и необычен.

Четыре первые части симфонии приблизительно равны по своей роли в цикле, и ни одна из них не претендует на драматургическое первенство. Поэтому финал, в котором сосредоточены все нити развития симфонии, становится главной кульминацией всего цикла (как было и во Второй симфонии).

Подобное соотношение кульминационных моментов в цикле наблюдается в Первой симфонии Шостаковича, в которой финал служит драматической вершиной произведения. Но замыслы и творческое воплощение в симфониях обоих композиторов абсолютно различны.

Не касаясь принципов развития финала Первой симфонии Шостаковича, которые в общем достаточно традиционны, остановимся более подробно на финале Седьмой симфонии Вайнберга.

В сравнительно одноплановый тематический материал симфонии финал вносит определенный контраст. В нем появляется яркий, специфически звучащий мотив, как бы имитирующий «звоночек» — тремоло клавишина:



«Звоночек» словно «открывает дверь» новым тематическим образованиям, тембровым и гармоническим приемам. Мотив «звоночка» выполняет функции, аналогичные мотивам-формулам, распространенным в современном симфонизме. Как известно, у многих современных композиторов применяются краткие мотивы, которые мало видоизменяются на протяжении крупных построений. Драматургическая роль таких мотивов — замена развернутых переходов от одного раздела к другому. Подобных приемов много у Шостаковича (переход от главной к побочной теме в Первой симфонии, кода первой части Седьмой симфонии, в третьей части Десятой симфонии, во Втором виолончельном концерте и т. д.), есть они у Стравинского, Слонимского и других.

У Вайнберга мотив «звоночка» включается в тему и появляется на важных гранях формы в финале. Его образный смысл — насторожить слушателя, привлечь внимание. По существу, кроме указанного «звоночка», в финале не появляется интонационно новых тем («звоночек» также частично подготовлен повторяющимися флажолетами в третьей части — два такта до цифры 24), и развитие строится на материале тем всех частей.

Во вступительном разделе финала есть черты работочного поиска: кроме тремоло клавесина, — паузы между фразами, далее — флажолеты скрипок, также имитирующие звоночек:

8 [Allegro] V-no solo

Cembalo

V-ni
V-le
V-c

p V-la solo

8

Изложение основной темы, хотя и сменяющее дробность вступительного раздела слитными построениями, по сути — следующий момент в развитии тематических интонаций: мотив «звоночка» слился с интонациями основной темы первой части симфонии:

9 [Allegro]

V-ni

pp

Следующий этап развития финала может быть назван эпизодом разработочного характера. Он открывается каденцией клавесина, в которой интонации основной темы первой части включаются в общие формы триольного движения с чертами виртуозности, необходимыми для сольных каденций в старинной музыке. Важная деталь разработочного эпизода — «модернизация» мотивов темы первой части у контрабасов

(цифра 40): Вайнберг подчеркивает в теме характерный синкопированный ритм.

Динамическая реприза финала относительно завершает развитие. Все темы экспозиции звучат в репризе более выпукло, напряжение усиленно нагнетается и находит выход в танцевальной с гротесковым оттенком мелодии, представляющей собою последовательный сплав интонаций темы второй части, каденции финала и главной партии первой части:



Во втором проведении темы мотив главной партии из первой части заменяется мотивом «звоночка», приводящим к высшей кульминационной вершине финала. Она основана на терцовой реплике, которая составила основу темы контрабасов в начале разработочного эпизода.

Вслед за кульминацией начинается кода «рассеивающего» характера, типичного для произведений с динамическими репризами у современных композиторов. Как это часто бывает, в коде мелькают темы всех частей и самого финала. Эффекты глиссандо, флажолеты, моменты ударного использования контрабасов вносят в нее черты колористического обновления. Прозрачность оркестровки и общего динамического звучания возвращают симфонию к спокойному эпиче-

скому звучанию вступительной темы, чья простота кажется еще более мудрой после специфического тембрового колорита коды.

Завершенность финала и всего сочинения в целом достигается при помощи проведения основных лейтмотивов — тем из первой части. Их звучание в коде раскрывает смысл идеи произведения. По-прежнему величаво-спокойна, несмотря на всю «суетность» финала, тема вступления — олицетворение «вечных» истин в жизни и в искусстве.

Второй лейтмотив, пройдя через всю симфонию, преобразился: он стал неустойчивым. Задумчивый вопрос звучит в последних тактах симфонии. И только заключительные до-мажорные аккорды вносят спокойную устойчивость и возвращают звучание симфонии в то русло, из которого оно началось.

В драматургии Седьмой симфонии центральное место занимает лейтмотивизм, основанный, в сущности, на монотематизме. В проведении принципов монотематизма Вайнберг, как и другие композиторы XX века, отталкивается от творческой практики Листа, но еще более — от мотивной техники Бетховена. Как известно, монотематизм связан с большой концентрированностью тематического материала и постепенным разворачиванием мысли в крупном симфоническом полотне. Концентрация тематизма — черта, присущая многим композиторам.

Характер и ритм современной действительности потребовали более рационального и точного использования приемов, «математической» логики формы и значительно видоизменили многие средства выразительности. У Вайнберга эти тенденции занимают важное место.

К использованию принципов монотематизма и лейтintonационности Вайнберг пришел не сразу. В симфоническом творчестве внедрение монотематизма начинается в Симфониетте № 2 и в Пятой симфонии, про-

должается в Шестой, Седьмой, Восьмой и Девятой симфониях. Восьмая и Девятая симфонии — своего рода кульминации развития этого конструктивного принципа и ближе всего подходят к современным формам монотематизма.

Уже монотематизм Седьмой симфонии скорее может быть назван моноинтонационностью, так как темы всех частей используют отдельные интонации вступления. Основная тема первой части основывается на интонации «раскачивающейся» терции (не большой, как во вступлении, а малой), тема второй — развивает заключительные интонации вступления, в третьей — мелодический ход большой терции и т. д.

Есть в симфонии примеры и монотематической трансформации: спокойный и светлый образ первой части становится более мрачным в четвертой.

В цикле два центральных лейтмотива: обе темы первой части. Тема вступления, воплощающая, как уже говорилось, эпический символ вечного и мудрого начала, не подвергается трансформации и потому, обрамляя все произведение, появляясь в конце первых двух частей, она придает всему циклу архитектурную стройность. Статичность лейтмотива обусловлена авторским замыслом: воплощение устойчивого начала.

Второй лейтмотив цикла подвергается различным образным изменениям. Ритмическое уменьшение интонаций во второй части делает песенную тему более активной, несколько тревожной; появление украшений в третьей части (6-й такт от цифры 22) вносит в мелодию черты еврейского колорита; ритмическое увеличение начальной интонации темы в финале (циф-

ра 54) и «застывание» на верхнем звуке 

создают ощущение вопроса.

Такой же характер вопроса имеет и заключительное проведение темы в конце симфонии: мелодическая линия, в которой преобладают квартовые ходы, постепенно поднимается вверх и «замирает» на нижнем звуке. Окончание симфонии вопросом, как бы размышлением о дальнейшем, взглядом в будущее, есть и в Пятой симфонии Вайнберга. В Седьмой симфонии не только конец финала вопросителен, но, по существу, и сам финал — скорее постановка проблемы, чем его разрешение.

Соотношение самих лейтмотивов и способов их развития лежит в контрастной сфере вечного и изменчивого, объективного и субъективного.

В связи со стремлением современной музыки к интенсивному развитию одной из основных проблем драматургии является диалектика непрерывности развития и целостности. Стремление к непрерывному развитию имеет свою негативную сторону: уход от обобщений, следовательно, и от архитектурной законченности произведения.

У Вайнберга интенсивность развития удачно сочетается с цельностью общего построения, которая достигается путем применения образных арок, системы лейтмотивов и благодаря особой логике построения цикла.

Развитие в Седьмой симфонии происходит как бы по кругам, вызывая в памяти цикл его Второй симфонии.

Первый (первая часть) — тезис, излагающий два центральных образа — эпический и лирический. Второй круг развития продолжает образные соотношения первой части, но уже в плане двух самостоятельных частей (образы второй части более объективны, в то время как третья часть — это «голос автора»). Четвертая часть выполняет роль рубежа, перелома, драматизируя лирическую тему первой части. Финал — третий круг

развития симфонии, в котором совершается активное взаимодействие всех образных планов. Так через тройной круг развития при помощи средств камерной лирики раскрывается своеобразие философской идеи Седьмой симфонии: объективное — вечно, неизбежно, субъективное — меняется под влиянием обстоятельств и процессов внутреннего роста.

Разнообразное тематическое развитие, стройность общей композиции, мягкая и нежная звучность оркестра говорят о выдающемся мастерстве и тонком вкусе композитора.

Оригинально претворяя в симфонии некоторые характерные приемы современного симфонизма (элементы неоклассических средств, острой динамической ритмики, полифонической фактуры), Вайнберг создает мир образов и благородных и возвышенных.

Симфония воспеваает идеалы Красоты и Гармонии, вечно и неизменно новые эстетические категории. Все эти качества делают камерную симфонию Вайнберга значительным достижением советской музыки.

К камерному составу Вайнберг обратился и в Десятой симфонии.

Десятая симфония¹ — сочинение, в котором воплотились гармоничный дух, ищущая мысль и страстный, эмоциональный пафос композитора. Она объединила две линии, характерные для симфонизма Вайнберга. Возвышенно-трагическая сфера обрамляющих частей, фантастическое звучание скерцо (Бурлеска), повествование медленной части сближают симфонию с типом монологических симфоний композитора. Виртуозная трактовка струнного оркестра, обилие сольных каденций, концентрированность и сжатость форм говорят

¹ Десятая симфония, ор. 98 (1968). I — Концерто grosso, II — Пастораль, III — Канцона, IV — Бурлеска, V — Инверсия.

о наличии в сочинении признаков оркестрово-концертного стиля. Эта линия проходит через Четвертую и Седьмую симфонии композитора.

«Концертность» Десятой симфонии обусловлена прежде всего ее специфичным замыслом. Вайнберг посвятил это сочинение Р. Баршаю и Московскому камерному оркестру, с которыми композитора связывает непрекращающаяся творческая дружба. Задумано это сочинение как концертная симфония для 17 виртуозов. Отсюда — яркий виртуозный характер сочинения, которое могло бы называться симфонией-концертом.

Виртуозная сторона симфонии-концерта находится под влиянием двух факторов. Один из них заключается в использовании серийной техники, принципа полимелодических наслоений и других средств выразительности, типичных для искусства XX века. Другой — в обращении к концертным формам и жанрам музыки ранних эпох.

Каждая часть симфонии имеет название, дающее ключ к раскрытию замысла.

Первая часть — Концерто гротто. На новой, современной и очень «вайнберговской» интонационности композитор воскрешает одну из ранних форм ансамблево-оркестровой музыки, основанной на противопоставлении сольных инструментов и оркестрового tutti. Обрамляется Концерто гротто сдержанным вступлением (Grave). В середине — Allegro. основная тема которого развивает интонации Grave. В тематическом построении величественного Grave причудливо сочетаются некоторые элементы старинной лексики и ритмики с приемами, типичными для Вайнберга.

Диатоническое движение верхних и нижних голосов навстречу друг другу быстро оказывается в сфере хроматики. Поступенность уступает место квартовым ходам:



В звучании Grave поражает органичное сплетение интонаций, делающее музыку величественной, сдержанной и, одновременно, эмоционально-страстной. По силе воздействия и внутренним качествам Grave можно сопоставить с лучшими произведениями трагедийного плана, имеющими «очищающее» (по Аристотелю) значение.

Главная тема Allegro первой части (Концерто гротто) основана на первоначальной интонации Grave.

В построении Allegro есть черты двойных вариаций и сонатной формы. В главной теме господствует принцип имитационных канонических переключек, основанных на нисходящем тетра хорде натурального ля минора. Последовательное вступление голосов «террасовидно» расширяет музыкальную ткань, затем происходит модуляция в до мажор, заканчиваясь каденцией через III ступень.

Поначалу тема носит «игровой» характер, но постепенное наложение диссонирующих голосов и резкий переход полифонической ткани в гомофонно-аккордовую каденцию вносят в музыку драматизм:



Вторая тема, которую можно считать побочной¹, не вносит большого образного контраста. В ней та же подвижность, повторность мелодики и ритмики, что и в главной теме. Следуя принципам концерто грассо, композитор выделяет ее более длительным, чем в главной, применением солирующих инструментов.

Принцип соло еще более отчетливо выявлен в конце экспозиции, которая интонационно варьирует побочную тему и каденционные обороты главной темы. Экспозиция сонатной формы представляет собой цикл из четырех двойных вариаций.

Разработка и реприза-кода построены на том же тематическом материале, без существенных изменений внутри тем. В разработке нет первого варианта побочной темы, преобладает материал второго варианта, главная и варьированная побочная темы соединяются в контрапунктическом изложении.

Реприза напоминает репризную часть сонатной

¹ Первые пять нот темы совпадают с началом мелодии «Dies irae». Однако совпадение это, по-видимому, имеет случайный характер.

формы Гайдна, которая близка экспозиционной, но имеет элементы разработочности.

Разработка и реприза сильно сокращены по сравнению с экспозицией и в сумме почти равны ей по размерам, что также заставляет вспомнить некоторые сонаты Гайдна.

Сокращенное проведение первоначального Grave создает цельность всей части и подчеркивает общее настроение — философско-трагедийное, характерное и для всей симфонии в целом.

Первая часть — современный кончерто грассо. Это определение, пожалуй, могло бы быть распространено и на всю симфонию, хотя в последующих частях преобладают и некоторые другие принципы строения.

Вторая часть — Пастораль. Как известно, пьесы с аналогичным названием были очень распространены в XVII—XVIII веках и нередко являлись частью концерта или симфонии. Для них были характерны изобразительность, неторопливость. многодольный размер ($\frac{5}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$):

Пастораль из симфонии Вайнберга имеет все перечисленные качества, но в ее основе лежит иной интонационный строй и использованы современные средства развития.

Вайнберг строит Пастораль из двух серийных тем.

Первая серия элегично-мечтательна по характеру. Ее мелодическая линия отличается волнообразностью, интонационная логика четкостью: подчеркнут момент кульминации (два квартовых скачка в одном направлении, высокая тесситура, зона бемолей) и спада:



Композитор не придерживается полностью правил серийной техники и создает свободную по форме композицию. В ней преобладает контрапунктическое соединение первоначальной серии с ее ритмическим вариантом, порученным первой скрипке. Высокий регистр парящей мелодии в сочетании с низкими выдержанными аккордами создают пространственную перспективу, способствующую более выпуклому звучанию.

Вторая серия переводит музыку в импровизационно-виртуозный план. По существу, эта композиция представляет собой развернутую каденцию. Вайнберг отказывается здесь от тактового деления. Серия подвергается непрерывному ритмическому варьированию. Интонационная выразительность второй серии значительно отличается от первой. В ней есть опора на интервал уменьшенной октавы, который заполняется восходящими ходами, активный ритм, расчленяющая пауза, громкий динамический нюанс. Все эти свойства делают серию напористой, насыщенной большой энергией¹:



В репризе Пасторали (форма ее трехчастна) вновь звучит первая тема.

Таким образом, используя некоторые приемы серийного письма, Вайнберг создает яркую музыку тонкого звукописного плана. Аналогичные созерцательно-пантеистические образы встречаются и в других симфониях композитора.

¹ Следует отметить, что в общем звучании этого эпизода Вайнбергу не удалось избежать некоторой монотонности.

Третья часть — Канцона — воспроизводит тип лирики, необычайно характерный для Вайнберга. Это гомофонная песня с сопровождением, в которой переплетаются черты изящного интермеццо и плавной колыбельной. Подобная интермедийная лирическая часть была и в Седьмой симфонии (третья часть).

В отличие от «канционных» образов Седьмой симфонии, а также других сочинений Вайнберга, третья часть Десятой симфонии имеет более короткие по дыханию мелодические построения.

Завершается Канцона каденцией, в которой возвращается тема-серия предыдущей части, объединяя, как это часто бывает у Вайнберга, лирику более личного субъективного плана с лирикой объективной.

Четвертая часть — Бурлеска. По характеру она перекликается с первой частью. В цикле симфонии Бурлеска выполняет функции скерцо. В ее звучании есть черты изменчивости и фантастичности. Жанр бурлески, предполагающий добродушный, шутливо-грубоватый юмор, оказывается переосмысленным, преобразованным, хотя первое проведение темы и близко к нему:

16 Allegro pesante



В преобразованиях Бурлески большое место занимают оркестровые эффекты. Они делают музыку причудливой, напряженной. Вся часть подобна мимолетному, с зловещим оттенком, видению.

Финал симфонии — Инверсия — самая сложная часть цикла. В ней соединены четыре разных инстру-

ментальных каденции. Название финала связано с основным принципом построения. Он заключается в том, что каждый голос вступает с темой из предыдущих частей симфонии в ракоходной последовательности.

Первой свою каденцию начинает скрипка с темой из Бурлески, затем вступает виолончель с мелодией из Канцони, за ней альт с первой серией из Пасторали, а потом виолончель со второй серией из Пасторали, которую на небольших отрезках сменяет тема первой части.

Каденции играют одновременно, возникает сложная политематическая и полиритмическая ткань. По ремарке автора голоса вступают по указанию дирижера и последнюю, взятую в квадрат фразу, повторяют до тех пор, пока все солисты не доиграют каденции до конца.

После каденций возникает эпизод *Lento* с взволнованным речитативным соло виолончели. Короткий речитатив оттеняет появление *Allegro* с каноническим проведением темы из Концерто грассо. Это — кульминация всей симфонии. Ее высшая точка совпадает с вступлением эпизода *Grave*. В скором времени восстанавливается характер и тематизм *Grave* из Концерто грассо, и таким же ля-мажорным трезвучием с секстой, какое было в конце первой части, заканчивается вся симфония.

Примечательными чертами симфонии и большим ее достоинством являются и эстетическая наполненность всех сложнейших виртуозных приемов, подчинение ярко выраженного конструктивного начала эмоционально-образному. При всей своей новизне симфония, несомненно, продолжает линию камерных симфоний композитора.

Драматургический центр в ней, так же как во Второй и Седьмой симфониях, находится в финале, соединяющем основные нити тематического развития и

несущем главную драматургическую нагрузку. Так же как и в Седьмой симфонии, тема вступления имеет огромное конструктивное и образное значение. На ней основана первая часть, ее интонации вплетаются в Бурлеску и ею заканчивается все сочинение. И в Седьмой, и в Десятой симфониях в теме вступления черты классицизма сплетаются с «вайнберговскими» интонациями. Но если в Седьмой симфонии тема вступления имела несколько условно-символический облик (благодаря клавесину), то в Десятой — вступительный раздел написан в характере напряженного высказывания. Приемы классической лексики в данном случае делают образ «всеобщим», а «вайнберговские» интонации конкретизируют его.

Финал Десятой симфонии имеет большую завершенность, чем финал Седьмой. Этому способствует наличие разработочных эпизодов во всех разделах цикла, которые финал объединил и дополнил. Кроме того, появление вступительной темы в конце Седьмой симфонии носило характер сопоставления, а в Десятой симфонии вступительная тема завершает круг развития, является его итогом.

Цельность и художественная убедительность Десятой симфонии наряду с Седьмой делают это сочинение вершиной камерного симфонизма Вайнберга на данном этапе.

Глава вторая

НЕПРОГРАММНЫЕ СИМФОНИИ

Четыре симфонии Вайнберга (Первая, Третья, Четвертая, Пятая) написаны для большого симфонического состава. Во всех этих сочинениях композитор придерживается традиционного четырехчастного цикла. Однако они значительно отличаются друг от друга не только по времени написания, но и по замыслу.

Первая симфония¹ принадлежит перу еще совсем юного автора. Он посвятил ее Советской Армии, и она явилась первым посильным вкладом композитора в общее дело борьбы с фашизмом. Музыка этого произведения еще в достаточной степени наивна и традиционна, но уже показателен сам характер замысла композитора-гуманиста. Позднее, в Девятой симфонии, также воспевающей созидательный мир на земле и также посвященной Советской Армии, армии-освободительнице, приносящей людям свободу и жизнь, идеи и мысли композитора найдут более зрелое и художественно убедительное воплощение.

На рубеже 40—50-х годов Вайнберг пишет много симфонических сюит. Они отличаются свежестью и высоким профессиональным уровнем. Сюиты Вайнберга можно поставить в ряд лучших произведений этого

¹ Первая симфония, оп. 10 (1942). I — Allegro moderato, II — Lento, III — Vivace, IV — Allegro con fuoco.

жанра в советской музыке. В творчестве же самого Вайнберга сюиты во многом подготовили интонационный язык симфоний.

Все сюитное творчество Вайнберга делится на два вида: сочинения прикладного характера и произведения на народные темы.

Первый связан с музыкой к кинофильмам, постановкам и цирковым представлениям (к последним композитор писал музыку только в этот период). Это — сюита из музыки для кинохроники (1948), симфоническая сюита из четырех танцев — романса, польки, вальса, галопа (1950) и т. д. Ко второму виду сюит относятся Рапсодия на молдавские темы, Польские напевы, Рапсодия на славянские темы, Серенада для симфонического оркестра. Именно этот вид сюит наиболее интересен и важен для формирования интонационной сферы композитора. В период 40—50-х годов Вайнберг пишет Симфониетту № 1 (1948) и Третью симфонию (1949). Они (в особенности Третья симфония) стоят в ряду тех сочинений советских композиторов, которые делали попытки «восстановить симфонию в ее жанровом достоинстве, вернуть музыке право самой обобщать жизнь, минуя непременную опеку слова»¹. К ним принадлежат Шестая симфония Салманова (1952), «Эпическая поэма» Галынина (1950), Симфониетта для струнного оркестра Б. Чайковского (1953). Специфика Третьей симфонии и некоторых названных сочинений заключается в использовании народного материала и создании на его основе произведения с конфликтной драматургией. Таковы, например, Симфониетта Б. Чайковского и «Эпическая поэма» Галынина. В основе «Эпической поэмы» — четыре старинные народные темы из сборников Балакирева.

¹ Г. Орлов. Русский советский симфонизм. М.—Л., 1966, стр. 276.

В первом изложении темы почти не отличаются от подлинных мелодий, но затем разнообразная контрастная динамика, многочисленные темповые сдвиги, приемы параллельного голосоведения (параллельные трезвучия, секстаккорды) изменяют темы, значительно их драматизируют.

Тот же принцип, но, пожалуй, более осторожно использовал Б. Чайковский в Симфонiette и в «Фантазии на русские темы».

Включение объективного народного тематизма в сферу симфонического развития наиболее последовательно, самобытно и интересно сделано Вайнбергом в Третьей симфонии¹. Работе над симфонией предшествовало изучение разнообразного фольклора: молдавского, белорусского, польского, украинского, поэтому не удивительно, что все сочинение пронизано чертами славянской интонационной песенности. Кроме тем, близких по звучанию к народным, в симфонии есть и подлинные народные темы: белорусская «Что за месяц» (первая часть) и польская «Умер Матек» (вторая часть). Характер строения цикла подчинен жанрово-песенному началу. На первый взгляд, четыре части симфонии группируются по принципу контраста, типичного для народной музыки: песня — танец.

Однако народно-жанровым колоритом не исчерпывается содержание симфонии. Песенные и танцевальные темы вовлекаются в напряженное драматическое развитие. Поэтому внутри цикла создается и другая логика объединения.

Композитор стремится придать весомость каждому разделу цикла, распределив драматургические акценты поровну. Ни одна из частей не дополняет основной

¹ Третья симфония, ор. 45 (1949 — 1-я ред., 1959 — 2-я ред.). I — Allegro, II — Allegro giocoso, III — Adagio, IV — Allegro vivace.

конфликт, заложенный в первой, а повторяет ситуацию в новом ракурсе (именно поэтому в первой, третьей и четвертой частях Вайнберг использует сонатную форму).

В результате этого, кроме традиционной связи между крайними частями как моментами наивысшего драматического напряжения, перебрасываются арки между скерцо (вторая часть) и финалом, имеющими разные и тематические точки соприкосновения, а также между медленной частью и скерцо.

На драматургию целого оказала влияние также лирическая струя. Она сконцентрировалась в *Moderato* финала подобно «наплыву крупным планом» и окрасила все предыдущее развитие симфонии, усилив конфликтную сторону (подобный драматургический прием был использован в фортепианном квинтете композитора).

Драматургия Третьей симфонии была во многом подготовлена предыдущей симфонией Вайнберга. Наиболее ясно общие черты видны в построении первых частей. И в той, и в другой симфониях первая часть основана на контрастном противопоставлении экспозиции и разработки. Этот прием со времен Шуберта стал типичным для лирико-драматических симфоний, а в наше время — особенно характерным для сочинений с военной тематикой, так как подобного рода драматургия лучше всего передает эффект неожиданно вторгающихся событий. Именно к опыту «военного» симфонизма и обратился прежде всего Вайнберг в Третьей симфонии. Во Второй симфонии — смена экспозиции разработкой находилась в сфере контрастного сопоставления. В Третьей симфонии этот прием усилен и доведен до конфликтного противопоставления. В трех лирических темах экспозиции нет элементов драматизма. И русская интонационно главная партия, в которой есть сходство с основной темой

Неоконченной Шуберта, и пасторальное пение гобоя в первой побочной партии, и эпический размах второй побочной (народная тема) спокойны по характеру и, казалось бы, не предвещают драматических коллизий. В разработке лирические темы приобретают неожиданно суровый и даже несколько агрессивный облик. Основной центр преобразования связан с мелодической фигурацией главной партии.

В первом разделе разработки (цифры 10—14) фигурация периодически выдвигается на первый план при помощи резкой смены динамики и штрихов струнных (цифра 13).

Во втором разделе (цифры 14—18) — из фигурационного мелодического фона вырастает новое тематическое образование:



В нем есть черты фатальности, механистичности. Тема поручена трубам, которые поддерживаются сухим, повторяющимся аккордом струнных. Образный строй темы вызывает в памяти токкату из Восьмой симфонии Шостаковича (нетрудно заметить и интонационное сходство — ходы по трезвучию и подчеркнуто ровный однообразный ритмический рисунок восьмыми длительностями).

Этот прием превращения мелодической фигурации из сопровождающего фона в основной мелодический голос представляется нам довольно оригинальным и типичным для индивидуального почерка Вайнберга. В экспозиции фигурационно-остинатный фон сопро-

вождал ярко выраженную песенную мелодию и, хотя был с нею тесно связан, играл свою характерную, но подчиненную роль. В разработке фоновый материал постепенно, упорно приобретает абсолютно самостоятельное и главенствующее значение. Вайнберг использует для этого простые, действенные средства: подчеркнутую артикуляцию, метрическую переменность и активный тембр.

Подобное диалектическое взаимопроникновение различных функциональных элементов и гибкое мастерское осуществление переходов одного вида музыкальной ткани в другой — показательная стилистическая черта творчества Вайнберга.

В последующих частях разработки Вайнберг «сталкивает» новую, производную тему со всеми темами экспозиции, по-разному видоизменяя их. Во второй побочной партии (цифры 18—20) произошла замена лада (вместо ре мажора экспозиции — до минор), чистый квартовый ход сменился скачком на увеличенный, оркестровка сделала тему более массивной, а настойчивое повторение интонаций новой темы завершило преобразование.

Черты большой экспрессивности приобрела и первая пасторальная побочная тема. Здесь она звучит очень полно, насыщенно, ее исполняет унисон скрипок, альты, гобой, английский рожок и кларнет. Композитор воспользовался одним из характерных приемов оркестровки романтиков — усилением звучания лирических тем при помощи соединения близких по характеру тембров. В более поздних произведениях Вайнберг почти не будет пользоваться этим оркестровым приемом, предпочтя ему звучание чистых тембров.

Необычный колорит этой традиционной «романтизированной» мелодии придают отрывистые мотивы трубы, в которых легко угадывается интонационная и ритмическая связь с производной темой разработки.

В главной кульминационной зоне разработки (от цифры 22) осуществляются наиболее значительные преобразования и первоначальных (второй побочной и главной), и производной тем.

Вторая побочная и новая тема разработки сильно изменены ритмически. В побочной появился ритм скачки, а в преобразованной теме — однообразное, круговое триольное движение. Триольность нарушает равномерную ритмическую пульсацию, предвосхищает и подготавливает все значительные изменения, происшедшие в кульминации. Триоли предшествуют и зеркальной репризе, производят в последней большие перемены в самом начале, где тема второй побочной темы звучит одиноко и опустошенно. Этому способствует прозрачное скупое сопровождение, нюанс *riano* и, в особенности, начальный «щемящий» подголосок первых скрипок, создающий пространственную перспективу:

[Allegro]

18 V-ni I *ppp*

Ob. *molto espress.* *V-le* *p* *Arpa*

ppp pizz.

Таким образом, в Третьей симфонии уже отчетливо проступили некоторые характерные черты Вайнберга-драматурга. Метро-ритмические сдвиги служат в ней предвестником важных драматургических поворотов. Еще более последовательно этот прием будет во-площен в Пятой симфонии.

И в двух композиционных моментах нашли место особенности, типичные для симфонизма композитора в целом. В частности, это относится к трактовке традиционных форм. Сохраняя традиционные рамки, Вайнберг всегда гибко видоизменяет их в соответствии с характером тематизма и общим идейным замыслом. Так, например, в образном строе экспозиции первой части есть черты эпической статики, лирической пасторальности. Поэтому весьма уместным в общем контексте замысла было включение в сонатную экспозицию черт рондообразности — главная партия в развернутом виде с некоторыми гармоническими изменениями (минор приобретает фригийский оттенок) проходит перед второй побочной темой. И применение такого традиционного средства, как зеркальность репризы, четко обусловлено направленностью главной идеи: показать превращение самого активного, эпически широкого образа экспозиции в горестно-повествовательный.

Каждый крупный раздел первой части построен по принципу нарастания. Экспозиция, разработка, реприза — это три динамические волны со своими заключительными кульминациями. Но при этом первая часть в целом эпически уравновешена. Даже в наиболее напряженной зоне — центральной кульминации в конце разработки — эмоциональный напор сдерживается четким, периодически пульсирующим ритмом, и гасится композитором до вступления репризы.

Во вторую часть симфонии — жанровое скерцо, написанное в сложной трехчастной форме, — композитор также вносит черты драматизма. Скерцо основано на противопоставлении двух народных по духу, но контрастных по характеру тем.

Первая, авторская, мелодия — с чертами беззаботного плясового наигрыша. В ней отчетливо выражены миксолидийский лад, вариантная повторность:



Способы преобразования наигрыша близки приемам народного мышления. Вначале он проводится гобоем одногласно, а затем появляются все новые и новые ритмические и ладовые вариации на эту тему.

Вторая мелодия заимствована композитором — это польская народная песня «Умер Матек»:



Характер этой темы и ее развитие значительно углубляют звучание всей части. Мужественная энергичная мелодия в ритме мазурки претерпевает исключительно важные метаморфозы.

Уже первое унисонное звучание скрипок и альтов на фоне оstinатной «выдавливаемой» квинты потрясающе слушателя. Жесткость, некоторая иступленность, быстрый темп вступают в противоречие с лирической интонационностью темы. Нарочитое подчеркивание хроматического движения параллельными квинтами («скрежет» тромбона и тубы) заставляет вспомнить опыт Шостаковича (хроматические терции в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии) и воспринимается в контексте Третьей симфонии как элемент, чрезвычайно огрубляющий тему.

В дальнейших вариационных проведениях тема накапливает черты, характерные для гротесковых трансформаций: обостряется гармонический язык, мелодическая линия разрывается, появляются скачки («танец с прыжками»), неожиданно вступают характерные тембры (кларнет piccolo — цифра 13, труба — 14), вплетаются взвизгивающие секундовые форшлаги и т. д.

Постепенно кривляющаяся пляска становится все более злобной.

После такого решающего поворота в образном развитии скерцо понятно преобразование первой темы-наигрыша в репризе. Она звучит на органном пункте (редкий пример органного пункта на миксолидийской VII ступени). *pizzicato*, *pianissimo* и до конца репризы так и не может приблизиться к своему первоначальному виду, лишь в коде обретя естественный, но эхообразный облик. Психологический эффект такой репризы закономерен: после большого напряжения, сметавшего все на своем пути, мир изменился, веселье исчезло, силы не могли быть восстановлены сразу (композитор в новом виде повторяет ситуацию первой части). Закономерны и «угрозы» темы средней части, сопровождающие репризу, именно они препятствуют первоначальному возрождению темы и омрачают колорит. (Здесь возникают аналогии с репризой финала Первой симфонии Шостаковича.)

В скерцо Третьей симфонии Вайнберг использует опыт европейского симфонизма (Берлиоз, Малер), некоторые приемы драматургии Шостаковича, Прокофьева и продолжает собственные поиски. Еще в Четвертом квартете было своеобразное скерцо-пляс с чертами обличительного гротеска и страдания. В Третьей симфонии композитор поставил уже более сложную задачу — столкновение двух контрастных сфер в плане одной части. В Шестой симфонии Вайнберг сосредоточит в скерцо основные нити конфликта, придав танцеваль-

ному движению изменчивый характер «оборотня». В Восьмой симфонии образы трагического пляса получают и словесную конкретизацию. Во всех этих примерах, начиная с самого раннего, прослеживается характерная для Вайнберга особенность: скерцо — та часть, в которой конфликт произведения выступает в обнаженном виде.

Специфика скерцо Вайнберга и в том, что ему чаще всего придается облик пляса, способного воплощать диаметрально противоположные образы. Так, уже с самого начала творческого пути композитор переосмыслил распространенный в XX веке прием метаморфоз (темы-«оборотни», движения-«оборотни»), придав скерцо ярко выраженный жанровый характер. В цикле Третьей симфонии скерцо еще не берет на себя узловую нагрузку, оно лишь углубляет конфликт первой части, переводит его из лирико-драматического плана в жанровый. Здесь уже проявилось мастерство подлинного симфониста-драматурга.

Третья часть — Adagio — лирический центр симфонии. Его образный строй также глубоко народен. Вайнберг обращается к интонациям протяжных русских песен.

В мелодии есть черты ладовой переменности, интонационной повторности в сочетании с вариантностью, большой метрической свободой (размер сменяется почти в каждом такте). Однако характер изложения темы — вайнберговский. Струнный квинтет, в котором основной голос поручен скрипкам, звучит приглушенно (*con sordino*), сдержанно:

21a Adagio



И в третьей части Вайнберг продолжает идею, развитую в первых двух частях, но здесь конфликт переходит в новое качественное состояние. Это уже не борьба контрастных образов, а размышление о ней. В этом отношении Вайнберг как бы повторил концепцию главной партии Восьмой симфонии Шостаковича — сдержанное и суровое размышление о войне, в котором объект размышления подчеркнут интонационно (первые четыре ноты взяты из темы нашествия Седьмой симфонии). Вайнберг также вводит интонационную попевку из середины скерцо¹, но она не только объект размышления, но и причина нервной экспрессии, возникающей вдруг в кульминации спокойной и сдержанной темы.

Жанровая побочная партия с чертами вальсообразного наигрыша возвращает музыку в спокойное русло, но ненадолго. Небольшая разработка значительно драматизирует темы, уничтожает контраст между песенностью и танцевальностью, сближает их интонационно. В конце разработки настойчиво повторяется мотив, сходный с попевками середины скерцо. Динамическая реприза звучит гневно. В ней есть монолитность и сила. Косвенным образом реприза Adagio восстанавливает

¹ Интересно, что она неожиданно почти совпадает с интонациями вступления Восьмой симфонии Шостаковича:



равновесие, которое было нарушено в скерцо, и утверждает победу позитивного начала. Таким образом, медленная часть впервые приводит конфликт к утверждающему разрешению.

Поэтому, казалось бы, трактовка финала как грандиозного богатырского скерцо могла быть органичной для общей концепции симфонии. Во-первых, такая образность закрепляла бы утверждение позитивного начала, во-вторых, — создавала перекрестную связь с танцевальным наигрышем скерцо, компенсируя вынужденное отсутствие действенности в репризе скерцо. Но Вайнберг оказался более сложным и тонким драматургом. Финал Третьей симфонии далеко не так прост, а его «богатырская» интонационность двойственна. Композитор неожиданным образом переосмыслил в темах финала польскую мелодию «Умер Матек» из второй части.

Тема главной партии финала обнаруживает черты гневной стихийной силы: мелодия проходит у скрипок и альтов (*sempre marcatisissimo*), низкие струнные, духовые и литавры подчеркивают ритмическую основу. Однообразное ритмическое движение имеет интонационное сходство с фигурацией главной темы первой части и вносит в нее черты механистичности. Перед побочной партией напряжение достигает своей вершины, на гребне которой вступает побочная тема. скерцо перерастает в пляс, вызывая прямую аналогию со второй частью:



В мелодии появляются форшлаги и нисходящие секунды, в сопровождении — интонации тритона.

Во втором предложении побочной темы танцевальность приобретает неожиданно юмористический характер: мелодия дробится между гобоем и скрипкой соло на фоне примитивного пиццикатного аккомпанемента:

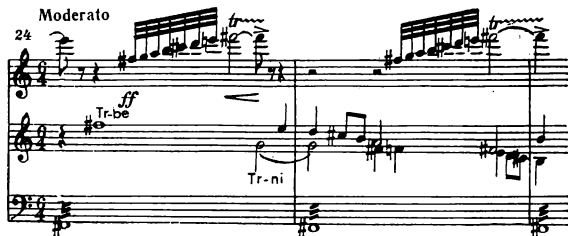


Столь же неожиданна и разработка. Она мала по размерам, прозрачна по оркестровке. Эпический характер восстанавливается лишь в конце.

Динамическая реприза вносит в тему новое качество — мажор.

Побочная партия, вначале юмористическая, вдруг приобретает агрессивность (цифры 34). Это не случайно, так как вскоре появляется *Moderato* — важнейший кульминационный центр всей симфонии. Он основан на главной теме первой части, преобразованной в монолог, своего рода «реплику автора».

Монолог звучит гневно-протестующе. Приемы развития напоминают *Adagio* из первой и пятой частей Восьмой симфонии Шостаковича (звучание *tutti*, гаммообразные разбеги, трели, тема у меди и т. д.):



После Moderato главная тема становится еще более суровой и властной.

Функции финала симфонии оказываются широкими и, в известной мере, двойственными. С одной стороны, финалу присущ героический пафос, характер утверждения, с другой — некоторые приемы развития в нем перекликаются с принципами характерных образных метаморфоз, типичных для сочинений с обличительной направленностью.

Скорее всего подобная двойственность объясняется противоречием между жанровым, определенно очерченным, неконфликтным характером тематизма и принципами конфликтной драматургии. Это противоречие было на протяжении развития всей симфонии и вызвало двойственность финала, допускающую отдаленную аналогию с загадочным финалом Пятой симфонии Чайковского.

Четвертую симфонию от первой редакции Третьей отделяет почти десятилетие. За это время в общественной и художественной жизни страны произошли значительные перемены.

С 1953 года началась работа по исправлению некоторых ошибок предыдущих лет, пересматривались ложные взгляды, тенденциозная критика и т. д. Раскрепощенный от внешних ограничений жанр симфонии бурно развивается.

В первую очередь растет количественный уровень: на протяжении пяти лет во всей стране создается около ста симфоний. Однако написать полноценное по качеству симфоническое произведение оказалось совсем не просто. Поэтому подъем симфонического жанра в конце 50-х годов, по верным наблюдениям Г. Орлова, означал «реванш музыки, признание ее могущества, освобождение от иллюстративно-прикладной функции, торжество ее как самостоятельной эстетической системы со своими специфическими возможностями и вну-

трешними законами»¹, но еще не стал периодом многочисленных творческих побед.

Вайнберг также начинает активно обращаться к жанру симфонии. Композитор пишет одну симфонию за другой, иногда по две в год (в 1962 году закончена Пятая, начата Шестая; в 1964 написаны Седьмая и Восьмая). делает вторые редакции ранних симфоний.

Именно произведениями конца 50-х и, более всего, 60-х годов Вайнберг заявил о себе как о композиторе с симфоническим складом мышления, для которого выражение своих мыслей в симфонических формах является творческой необходимостью.

По сравнению с ранними симфониями Вайнберга драматургия Четвертой симфонии² имеет иной характер.

Симфония основана не на постепенном разворачивании общей идеи (как было в Третьей симфонии), а на сопоставлении множества различных контрастных состояний (мыслей), из которых складывается цельный и своеобразный мир симфонии.

Контрастно-составной тип драматургии более всего был подготовлен симфоническими сюитами Вайнберга. А Первая симфониетта, написанная в 1948 году, по существу, явилась прямой предшественницей Четвертой симфонии.

Симфониетта посвящена дружбе народов СССР, и это посвящение находится в прямой связи с замыслом. Следует отметить, что нередко посвящение Вайнбергом своих сочинений отдельным лицам, коллективам или событиям является не только данью уваже-

¹ Г. Орлов. Русский советский симфонизм, стр. 304.

² Четвертая симфония, op. 61 (1957 — 1-я ред. 1961 — 2-я ред.). I — Allegro, II — Allegretto, III — Adagio, IV — Vivace.

ния, но и определенным образом отражает некоторые закономерности драматургии или содержания. Четыре части Симфонии основаны на контрастных сопоставлениях песенно-жанрового материала, в котором есть определенная интонационная связь с музыкой разных народов. Цикл Симфонии основан на традиционном классическом принципе: сонатное аллегро, медленная часть, скерцо, финал. Каждый раздел Симфонии отличается ясным и выразительным тематизмом, организованным по контрастности.

Принцип контрастных сопоставлений был одним из возможных путей развития симфонизма. Этот путь был продолжен в Четвертой, Седьмой и Десятой симфониях.

Четвертая симфония — одна из самых «игровых» симфоний композитора, в ней не ощущается философского подтекста, который присутствует во всех последующих.

Драматургия Четвертой симфонии — это, скорее, мозаика жизненных образов, отраженных в различных видах движения. В первой редакции каждая часть имела определенное название: первая — Токката, вторая — Интермеццо, третья — Серенада, четвертая — Рондо.

Впоследствии композитор снял названия, так как на самом деле круг образов каждой части оказался шире и не в полной мере соответствовал жанровой конкретизации. Например, токкатное движение первой части создает более разнообразные, чем токкатность, эпизоды: маршеобразные, танцевальные, жанрово-лирические. Во второй части, наряду с простой лирикой, есть сказочная фантастика и напряженный драматизм. *Adagio* напоминает серенаду, но в нее вплетаются черты повествовательные и драматические. Атмосфера задора, лихой танцевальности, массового веселья господствует в финале.

Чередование контрастных, разнохарактерных образов как бы отражает жизнь, неисчерпаемую в своем разнообразии. Характер цикла Четвертой симфонии близок к «Классической симфонии» Прокофьева и Девятой Шостаковича с их искрящейся энергией. Аналогию можно продолжить и в области отдельных средств музыкальной выразительности. Все три сочинения на своей интонационной базе воскрешают некоторые формы движения классицизма и в еще большей мере его гармонически уравновешенный дух. В названных симфониях Прокофьева и Шостаковича много гайдновского, Вайнберг ближе к Вивальди, Корелли: в основе токкатного движения главной темы первой части — гаммообразные пассажи; на непрерывный поток движения струнной группы накладываются контрапункты духовых.

Изложение главной темы в экспозиции определяет весь характер развития первой части и построение всей симфонии в целом. Единый образ главной темы включает в себя несколько контрастных самостоятельных моментов. Множественность единого — так называется это явление в философии. Центральный оstinатный тематический элемент главной партии основан на гаммообразных разбегах, упорно «завоевывающих» мелодические вершины. Ладовая переменность, метрическая перекрестность подчеркивают круговой «вихреобразный» характер темы. В основной тематический элемент вклиниваются разнообразные контрапункты. Они активизируют тему, а иногда отодвигают ее на второй план.

Наиболее ярко и обособленно звучат три контрапункта.

Первый — маршеобразно-причудливый: пунктирный ритм, ходы по трезвучию (труба) и нисходящие гаммообразные пассажи, заполняющие тритон (гобой и кларнет):



Второй — по существу развивает первый, подчеркивает кварто-квинтовую основу всей темы главной партии.

Третий — вносит в тему качественное изменение: черты лирики, интонационно и образно претворившейся затем в побочной партии. Появление интонаций побочной партии в недрах главной известно еще со времен классиков. Однако Вайнберг использует данный прием в другом плане. Прежде всего, для него важна не интонационная подготовка побочной темы, а расширение лирической образной сферы внутри главной. Поэтому лирический сдвиг происходит не перед побочной партией, а в момент наивысшей кульминации¹. Хотя интонационно контрапункты схожи (кварто-квинтовые интонации и пунктирный ритм) и, безусловно, выросли из одной темы, их функции вполне самостоятельны. Процесс взаимодействия основного и производного особенно характерен для симфонизма Вайнберга. Он имел место в предыдущей симфонии композитора и не раз будет проникать в драматургию в дальнейшем. Но показательно, что в каждом новом сочинении композитор старается менять суть данного приема, лишняя раз доказывая диалектичность формы и содержания в произведениях истинного художника.

В Третьей симфонии взаимодействие основного и производного подчеркивало конфликтность развития.

В Четвертой — взаимоотношение основных тем и производных подчинено контрастности.

Поэтому, если в Третьей симфонии фигурация отвоёвывала свое право ведущего голоса постепенно, то

¹ Кульминация приходится на классическую третью четверть формы.

в Четвертой переключение образных функций происходит неожиданно.

Структура главной темы оригинальна. Пожалуй, наиболее точно она укладывается в рамки старинного рондо. В теме семь частей, интонационно связанных друг с другом. Каждая часть прославляется основной темой, которая периодически возвращается к главной тональности, создавая, таким образом, рефренность. В «нижнем этаже» главной партии — тонально-варьируемой теме — форма старинного рондо выдержана довольно точно. «Зато «верхний этаж» — производные контрапункты — не всегда укладываются в рамки формы. Словно «нерадивые ученики», не знающие правил (или мастера, разрушающие их?), они выступают иногда до окончания периода (цифра 1) или вносят в рефрен черты разработочности (цифра 4).

В результате старинная форма рондо оказывается значительно переосмысленной, так как в верхних голосах образуется своя логика и складывается своя форма, контрапунктирующая форме нижних голосов. Форма верхних голосов близка к трехчастной с сильно усеченной репризой, причем ее основные грани — начало середины (цифра 4) и короткой репризы (6-й такт до цифры 8) — не совпадают с гранями остиной темы. Таким образом, композитор значительно осовременил музыку, используя принцип несовпадения формы.

Современными средствами Вайнберг решает и проблему соединения двух основных тем. Связующую партию композитор заменяет короткой попевкой трубы. Такие краткие мотивы-формулы, знаменующие наступление новой фазы развития, — прием, как уже говорилось, типичный для симфонизма XX века. Опосредованно он связан с проникновением в симфонию театрального начала¹.

¹ Функции связки из Четвертой симфонии Вайнберга близки Первой Шостаковича: в обеих симфониях движе-

Побочная партия воспринимается как контрапункт, выросший из недр главной и прозвучавший крупным планом. Среди общего характера музыки тема выделяется изящным и капризным рисунком. Так, иногда среди общего стремительного движения появляется вдруг грациозно-шаловливое юное создание...

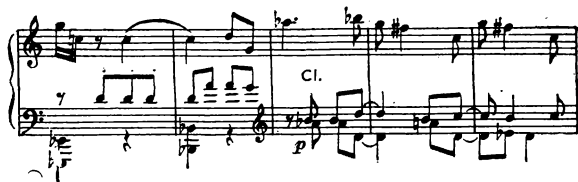
В соотношении главной и побочной партий присутствует эффект неожиданности. Стремительный вихрь главной темы прекращается внезапно, и композитор всеми средствами подчеркивает контрастность тем. Он меняет оркестровые планы («включает» оstinатную тему главной партии), типы изложения (в главной — преобладал контрапунктический, в побочной — гомофонный), тональность (главная партия — ля минор; побочная партия — соль минор) и т. д.

Побочная партия многоинтонационна. Попевки в ней варьируются, по-разному сцепляются. Распевность сочетается с декламационностью. Своеобразие теме¹ придает эффект прерывистости мелодической линии (периодическое дробление сильной доли с последующей обязательной паузой):



ние наталкивается на неожиданную преграду. Показателен и одинаковый в обоих случаях тембр (труба) и характер (фанфара).

¹ Побочная партия написана в двухчастной форме развивающегося типа.



В разработке нет мотивного развития, она построена по типу образной мозаики.

Первый раздел возвращает главную тему экспозиции в основную тональность, внося в форму черты рондо.

Второй — самый обширный — выдвигает на первый план маршеобразный (первый) контрапункт экспозиции. Он приобретает здесь абсолютно самостоятельное значение и перерастает в обширный эпизод. В его характере есть что-то от скоморошских плясок, ярмарочных гуляний, а в музыкальном языке — сходство с «Петрушкой» Стравинского.

Третий раздел основан на теме побочной партии. По сравнению с экспозицией образ побочной партии подан более выпукло: тему ведут сразу четыре инструмента, сопровождение расслаивается (цифра 16).

Четвертый раздел развивает материал второго раздела разработки. Он обновлен появлением контрапункта (тема у струнных) героического характера.

Пятый раздел (цифра 18) звучит, как далекое воспоминание об основных темах экспозиции. Динамика его сильно приглушена. Терцовая интонация побочной партии дана в ритмическом увеличении и переокрашивается ладово. Основной мотив главной партии контрапунктирует побочной — единственный раз во всей разработке. В конце раздела кратко, но выпукло (отчетливое *pizzicato*) напоминает мотив второго и четвертого разделов разработки:



Небольшой эпизод, занимающий всего десять тактов, оказывается тематически насыщенным, а проведение всех основных тем придает ему кодовый характер.

Шестой раздел разработки — предыкт к репризе — фугато на главной теме. Вначале оно носит характер игрушечного марша (кларнет, флейта, флейта piccolo), затем, по мере наслоения голосов, возвращается к образности, оркестровке и динамике начала симфонии.

Разработка и реприза тесно сомкнуты (тематически, динамически и способом изложения).

Постепенное вытеснение побочной партии перед кодой — наиболее интересный момент репризы. Тема исподволь (ритмическим увеличением) подготавливает вступления контрапунктов разработки:



Собственно кода поначалу носит «рассеивающий», лирико-колористический характер с изысканной и эф-

фектной оркестровкой: остинатные фразы у трубы *sordino*, переключки духовых и скрипки соло и т. д. Конец коды — новая вспышка активности.

Таким образом, все развитие первой части построено по принципу яркой контрастности. Сравнительно небольшая и очень цельная по форме часть основана на постоянной смене контрастных, но интонационно-производных образов. Поэтому многоплановость драматургии сочетается здесь с общей цельностью и единством.

В построении и характере *Allegro* сказались черты театральности, постепенно входившие в симфонизм Вайнберга. Первая часть приближает также симфонию к типу оркестрово-концертного симфонизма.

Вторая часть переводит контрастный принцип, заложенный в основе первой, в иную образную плоскость. Композитор замедляет темп (*Allegro*), усиливает песенность (первая тема), включает эпизод взволнованного драматического плана (первая середина двойной трехчастной формы), вводит сказочный трехдольный марш. Все эти контрастные образы имеют отчетливо выраженную жанровую природу, чего нельзя было сказать об основных темах первой части. Поэтому *Allegretto* дополняет принципы развития первой части, осуществляя их в лирико-жанровой сфере.

Лирические темы *Allegretto* интересны с точки зрения типичных для композитора двух типов лирики: спокойно-сдержанного и нервно-страстного.

К первому относится начальная тема второй части. Ее мелодическая линия довольно прихотлива: чередование пятой натуральной и пятой низкой ступеней, волнообразность, черты имитационности в среднем разделе.

Вторая тема (цифра 37) интонационно тесно связана с первой, но в ее характере больше черт взволнованности, страстности:



В мелодической линии появляется активный ритм синкоп и триолей, нет постоянной волнообразности, которая была в спокойной первой теме; возникает контрапункт у альтов и нисходящие секунды с трелями на верхней ноте — у духовых. Последнее вносит в драматизацию темы черты жанровости. Нисходящие секунды с трелями напоминают плач, причет. Оба типа лирики и здесь, во второй части, и в других произведениях Вайнберга находятся в тесном взаимодействии.

Для драматургии второй части чрезвычайно важен маршеобразный эпизод. Он является точкой наибольшего соприкосновения с образами первой части. Вводится эпизод развернутым сигналом трубы. Интонационно он сходен с коротким сигналом трубы перед побочной партией первой части, но значительно превосходит его размерами. В первой части сигнал означал неожиданный поворот к новой образности, здесь — подготавливает ее.

Все построение этого раздела ярко театрально. После большого кульминационного подъема, в котором

участвовали обе первые темы, звучит сигнал трубы. Казалось бы, он предвещает какие-то важные события. Однако вскоре звучание становится тихим и нежным и затем вступает игрушечный марш. На память приходит театр кукол, со всей его серьезностью и наивностью. Трехдольный размер, высокий регистр двух флейт *piccolo*, «шаги» контрабасов и металлический звон тарелочки от бубна — средства, которые придают маршу игрушечно-сказочный колорит.

Как отмечалось, маршеобразный эпизод перекликается с маршем из разработки первой части. Контраст этих аналогичных в жанровом отношении разделов подчеркивает различие в образности двух частей. Марш первой части близок сфере образов реальных, в нем есть черты скоморошества, он органично вплетается в общую динамику движения. Во второй части симфонии, с ее более индивидуализированным и лирическим характером, было естественным появление изысканного марша.

Третья часть дополняет симфонию драматической лирикой. Композитор придает *Adagio* большую психологическую глубину и подготавливает его короткой, но важной по значению вступительной темой. Вступительное соло валторны — это как бы голос от автора, который затем появляется на важных гранях сонатной формы.

В теме проступают прокофьевские черты, напоминающие медленную часть Шестой симфонии. Так же, как и у Прокофьева, ее мелодическая линия многосоставна, распевность борется в ней с речевой импульсивностью:



На фоне серенадных мелодий третьей части монолог-размышление, каким является соло валторны, звучит очень выпукло. Он важен и для тематизма — из его интонаций складываются обе темы: главная — серенада виолончелей и побочная — лирическая мелодия кларнета.

В основе третьей части лежит противопоставление двух сфер лирики. Первая тема, с чертами серенадности, нетороплива, уравновешенна, диатонична, в ней преобладают спокойно звучащие интервалы терции, квинты. Тема написана в духе незатейливой серенады и является примером лирики объективного плана.

Вторая тема — образец субъективной лирики Вайнберга. В ней появляются черты причета со специфически еврейским оттенком: нисходящие секунды с трелями на верхнем звуке, секундовый подголосок. В постепенном развертывании темы части приемы повтора коротких интонационных ячеек:



Оркестровка этого лирического раздела более декоративна, чем первого. Композитор поручает тему кларнету, в кульминации передает скрипкам и «подсвечивает» аккордами арфы. Дальнейшее развитие строится на упорном сближении тем: сначала во втором куплете¹, где конец варьированной темы серенады дополняется контрапунктом второй темы (гобой) и затем в разработке.

¹ Форма третьей части гибридна. Она близка к сонатной с чертами куплетной вариационности.

В репризе (цифра 66) вновь возникает два образных плана, но они все же не так контрастны, как при первом изложении: в серенаду вплетаются нисходящие секунды с трелями, а после песни с элементами плача проводится материал серенады (ее второй тематический элемент).

Сопоставление внешне простого, обыденного, каким является тема серенады, с косвенно трагическим — основное драматургическое зерно медленной части. Характер этого замысла и приема обнаруживает родство с лучшими достижениями еврейского искусства, с произведениями Шолома-Алейхема, с постановками Михоэlsa.

Финал возвращает симфонию в русло стремительных, действенных образов первой части, но возникающих в атмосфере отчетливо выраженной танцевальности. Обе темы финала плясовые¹. Диатонические лады с измененными ступенями (сопоставление лидийского мажора с повышенной второй ступенью и миксолидийского в главной теме), подчеркнуты гармонической остинатностью:



Изучение славянского фольклора, применение его в качестве «освежающей струи» вплоть до насыщения всей или части ткани приемами народного музицирования сближают творчество Вайнберга с творчеством Бартока.

¹ Форма финала: двойные вариации с чертами сонатности.

В развитии финала Вайнберг показывает интересную ритмическую, ладовую, тембровую изобретательность. Дуольное движение перебивается триольным, четырехдольный вначале размер темы сменяется трехдольным, главная тема увеличивается в два и в четыре раза.

Лидийский мажор соседствует с миксолидийским, фригийский минор с мелодическим, диатонический лад иногда переползает в хроматический и т. д. В гармонической вертикали чисто диатонические созвучия переходят в аккорды с характерным октавным перечнем. Различные виды ритмико-гармонического оstinato усиливают остроту звучания некоторых проведений темы.

В оркестровке преобладает тембровое противопоставление, почти нет дублировок мелодии. Нет оркестровых tutti (весь оркестр звучит лишь в двух предпоследних тактах). Господствует прозрачная оркестровая ткань. Некоторые эпизоды отчетливо камерны. Например, раздел, включающий скрипичное соло (цифры 90—93).

В конструктивном плане симфонии есть неоклассические черты. Они проявились в общем характере цикла (мало драматичная первая часть, жанровая последняя и более психологические средние); в развитии главной темы первой части (в ней присутствует явление, сходное с понятием «пласта», при котором основная тема обрастает различными тематическими наслоениями, а нарастание напряжения часто происходит за счет умножения голосов), в применении полифонических приемов.

С современной советской музыкой симфонию сближает особое использование марша (например, сказочно-игрушечный марш второй части). Как известно, марионеточные марши встречаются в произведениях Прокофьева, Шостаковича в двух видах — светлый и обличающий (первый от «Щелкунчика» Чайковского, второй от симфонии Малера).

Сказочно-фантастический марш Четвертой Вайнберга ближе к прокофьевским. Подбор инструментов также близок к современному — например, две малые флейты во второй части.

В симфонии есть стилистическое сходство с распространенным в XX веке явлением неофольклоризма. Вайнберг использует характерные микропопевки народных тем как импульс к развитию (например, вторая тема третьей части, темы в финале). Подобное явление встречается у Стравинского, Бартока, Шостаковича, Щедрина, Слонимского и др.

Концепция Четвертой симфонии единична в симфонизме Вайнберга. На наш взгляд, она частично вызвана работой композитора в области сюитных жанров, не случайно в первой редакции симфонии у каждой части были вполне «сюитные» названия.

В этой симфонии композитор отстранился от проблем, составляющих сущность его художественных интересов. Может быть, поэтому, при всем мастерстве и совершенстве формы, в симфонии есть и некоторая сухость. Она, вероятно, закономерна, так как здесь Вайнберг приобщался к новому для него современному стилю.

К «вайнберговской» симфонической драматургии ближе, чем Четвертая симфония, подходит другое сочинение этого периода — Симфониетта № 2 для струнного оркестра и литавр (1960), — написанное перед второй редакцией Четвертой симфонии.

Симфониетта — лирическая симфония-миниатюра, с некоторыми элементами скрытой программности. Линия развития Симфониетты проходит от драматической первой части, через интермедийную лирику второй, к суровому размышлению третьей и мечтательной «одинокой» лирике финала. Три части сочинения представляют собой лирику разных характерных планов, финал также подчеркивает лирическую идею сочинения и т. д.

В Симфониетте Вайнберг использовал принцип моноинтонационности: темы всех частей заимствуют интонации первой. Этот принцип интонационно-тезисного строения первой части развивается и в более поздних симфониях.

Финал проливает свет на скрыто программное звучание Симфониетты¹. Этому способствует почти неизмененное переложение ромansa, в котором главный образный смысл связан со словами:

Был он на белой дороге
Мой светлый, белый дом.
Грустно мне, грустно и снятся
Грустные сны о нем².

Подробное решение конфликта симфонии: уход в область лирики, воплощающей образы мечты (Симфониетта), тишины (Шестая симфония), природы (Восьмая) довольно характерно для симфонизма композитора.

В лирическом облике Симфониетты угадываются черты Пятой симфонии, которая в творческой эволюции Вайнберга выполняет роль этапного произведения. Некоторые стилистические и образные моменты, открystalлизовавшиеся в Симфониетте № 2 и предыдущих симфониях, соединились в ней с новыми чертами, развитыми Вайнбергом в дальнейшем. Песенность Третьей симфонии, жанровость и контрастность Четвертой приобрели в Пятой большую рельефность, появилась в ней и более цельная драматическая концепция. Перед слушателями предстал зрелый композитор, симфония которого открыла путь для более полного выявления его индивидуальности в последующих сочинениях.

¹ Композитор включил в финал музыку написанного ранее ромansa. Интересно, что его интонационность оказалась близкой первой части.

² Перевод А. Эппеля (стихи Ю. Тувима).

Трактовка симфонии¹ как многоактной драмы — путь, по которому шло многовековое развитие данного жанра, — во второй половине XX века имеет не так много приверженцев. Если в начале века и в 40—50-е годы среди циклических симфоний можно видеть ряд произведений Малера, Онеггера, Прокофьева, Шостаковича, то в 60-е годы число крупных произведений стало меньшим.

Вайнберг принадлежит к тем композиторам, которые развивают традиции крупной симфонической формы. Жанр симфонии близок философским концепциям Вайнберга, поэтому он не боится казаться «старомодным», тем более что воплощает свои идеи композитор вполне современными средствами. Но из богатого арсенала новых композиционных приемов и средств Вайнберг выбирает не то, что модно, а то, что ему близко, что помогает углубить замысел и органично сплавляется с музыкальными средствами, уже отстоявшимися в творческой практике самого композитора.

К Пятой симфонии Вайнберг приобрел творческую зрелость, все последующие симфонии художника — это поиски не новых средств, а новых концепций. Симфония повествует о судьбе человеческой личности. Тема эта, столь вдохновенно решенная многими музыкантами, по-видимому, неисчерпаема в искусстве. Она дает простор для воображения художника-мыслителя и допускает множество вариантов решения. Один из них — симфония Вайнберга.

В решение темы Вайнберг вносит черты субъективно-личного. Однако, как всякий настоящий художник, Вайнберг из личного опыта выбирает только то, что придает единичному черты всеобщего, то есть имеет

¹ Пятая симфония, op. 76 (1962). I — Allegro moderato, II — Adagio sostenuto, III — Allegro, IV — Andantino. Третья и четвертая части идут attacca.

общественный смысл. Отражение значительных событий и процессов через зеркало индивидуального восприятия — черта, характерная для всего зрелого творчества композитора.

Внешне симфония почти не нарушает традиционного классического цикла с медленным финалом: первая часть — драматическое сонатное аллегро с небольшой экспозицией, сокращенной динамической репризой и развернутыми по масштабам разработкой и кодой; вторая часть — трехчастное лирическое *Adagio* (в характере размышления) с пасторальной серединой; третья часть — жанровое скерцо; четвертая часть — медленный финал.

Традиционно и драматургическое значение крайних частей, как самых значительных моментов в развитии идеи.

Тяготая к трехчастности (две последние части симфонии следуют друг за другом без перерыва), цикл на самом деле подчеркивает функциональное значение всех частей, в особенности, последней, которая не только вполне самостоятельна, но и содержит в своих пределах очень важный раздел — своего рода «финал в финале». Поэтому нарушение традиционности, возникает в симфонии скорее за счет «внутренних» средств.

Темповая логика частей как будто вполне традиционна, даже классична в первых трех частях. Однако преобладающее значение нот четвертных длительностей в первой части сделали ее довольно медленной по темпу (*Allegro moderato*). Таким образом, во всей симфонии по существу только одна третья часть написана в темпе *Allegro* (аналогичная темповая логика в Третьей симфонии композитора). Следовательно, темпы всех частей, кроме скерцо, в симфонии значительно более медленные, чем в традиционных классических симфониях, и отражают характерную для современных симфоний тенденцию к замедлению. Конечно, прежде всего

Вайнберг наследует здесь традиции своего «духовного учителя» Шостаковича (вспомним, например, Восьмую симфонию Шостаковича: I ч. — *Adagio*, II ч. — *Allegretto*, III ч. — *Allegro non troppo*. IV ч. — *Largo*, V ч. — *Allegretto*).

Использование более медленных темпов особенно часто в монологическом симфонизме и связано с усилением в циклической симфонии роли интеллектуального начала, с нередким раскрытием в них не столько процессов действия, сколько логики движения мысли.

Образный строй симфонии и принципы изменений внутри частей еще более нарушают классическую традиционность. Пятая симфония показывает, насколько близок Вайнберг духу современной музыки. Чутко улавливая характерное и типичное, композитор подчиняет его своим творческим задачам. Так, например, произошло со способом преобразования тем, который в XX веке связывают с метким названием «оборотень». Темы-«оборотни» и образы-«оборотни» нам встретились уже в Третьей симфонии композитора, но в Пятой их значение ощутимо возросло.

Вайнберг применяет этот прием и для обличения злого начала (скерцо), и для раскрытия диалектической полноты образа (финал). Именно приемы образных перевоплощений подчеркивают гражданский пафос лирического в своей основе сочинения, каким является Пятая симфония.

Драматургия Пятой симфонии еще недостаточно самобытна. Кроме опоры на традиционный цикл, в ней сильны влияния симфонизма Шостаковича и Малера.

Но при всех влияниях Пятая симфония, во многом, произведение самостоятельное по стилю. Ее концепция носит обобщенно-философский характер, музыкальное развитие отличается конфликтностью, резким противопоставлением основных образных сфер. Одна из них — возвышенная, глубоко человеческая лирика — олицетво-

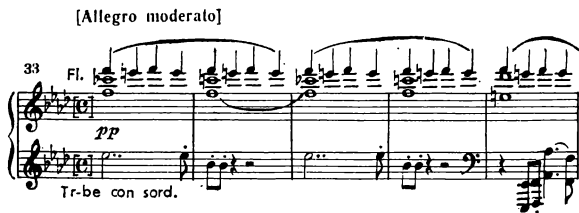
ряет высокие нравственные идеалы и благородные чувства. Они окрашены то острой, болезненной скорбью, то целеустремленной волей, ощущением полноты духовных сил.

Другая образная сфера симфонии несет в себе негативное начало. В ее музыке господствует активная, злая сила.

Замысел Пятой симфонии отчетливо вырисовывается при исследовании интонационного развития. В произведениях Вайнберга, так же как и во многих сочинениях современной музыки, велика роль концентрации тематического материала.

Начиная с Пятой симфонии, в каждом последующем крупном циклическом сочинении возрастают функции вступительной темы как момента сосредоточения основных лейтинтонаций произведения.

Во вступлении к первой части Пятой симфонии есть три элемента, интонации которых встречаются на протяжении всего сочинения.



Первый элемент — настойчивое повторение засурдиненными скрипками нисходящего малосекундового хода. Этот тематический компонент создает ощущение звенящего (несколько «зудящего») шелеста, который может ассоциироваться или с напряженной тишиной пространства, или с навязчивой, неотступной мыслью; функции секундовых интонаций во вступлении — создание фона.

Второй элемент вступления — засурдиненные, осто-

рожно вкрадчивые ходы виолончелей и контрабасов, в основном по диатоническим интервалам терции, квинты, сексты. Некоторую остроту в этот составной элемент темы вносит момент появления увеличенной и уменьшенной кварты в соединении с синкопированным ритмом. Именно этот небольшой интонационный конфликт обусловил различие главной и побочной партии экспозиции.

Третий элемент вступления — квартовые реплики засурдиненных труб, которые звучат скрыто угрожающе. Из взаимодействия тематических элементов вступления складывается интонационная драматургия симфонии.

Проследим более подробно жизнь двух наиболее важных в симфонии интонационных комплексов, связанных с интервалами секунды и кварты. Роль секундовых интонаций наиболее важна на протяжении первых двух частей, а также во всех тех моментах симфонии, где на первый план выступает более личное или лирическое начало от автора.

Показательно мастерство, при помощи которого композитор меняет образный смысл одного и того же интервала. В начале главной партии секундовые интонации превращаются из элемента фона, каким они были во вступлении, в тему. Это превращение осуществляется композитором при помощи постепенной тембровой «реализации» секундового хода; в начале вступления были засурдиненные скрипки, затем появляются более реально звучащие флейты и, наконец, фаготы. Таким образом, благодаря оркестровке приглушенный шелест постепенно обретает «плоть» и в начале главной партии реализуется в полнозвучную мелодию.

В побочной теме — хрупком и капризном наигрыше — секундовость проступает в более прихотливом виде: равномерный ритм четвертей главной темы сменяется более разнообразной ритмикой, включающей синкопированные моменты:



В разработке секундовые ходы получают новое интонационное воплощение, так как они включаются в жанрово-трансформированные темы. В них важен переменный ритм, акцентировка каждого звука.

Роль секундовости сказывается не только в образовании мелодических голосов, но и в гармонии первой части. Так, секундовые ходы трех труб в разработке (цифра 30) образуют характерные для интонационно-образного строя гармонические созвучия:



«Застывшие» секунды в кульминации разработки создают важный фонический эффект.

Во второй части значение секундовости велико в темообразовании для передачи горестного раздумья.

В третьей — жанровом скерцо — секундовость утрачивает лирико-драматическую окраску первых двух частей и используется в местах комически гротескных:



В финале секундовые интонации приобретают свой наиболее прямой образный смысл, нередкий у Вайнберга, — значение плача, причитания:



В связи с особой ролью секундовых интонаций в Пятой симфонии возникает параллель с Восьмой симфонией Шостаковича, в которой, как известно, секундовые обороты имеют немаловажное значение. Однако интонационный и драматургический смысл сходных секундовых образований в обоих сочинениях различен.

У Шостаковича звучание секундовых интонаций рельефно и выпукло на протяжении всего произведения, оно подано как бы крупным планом. Таковы и угрожающие образы марша (вторая часть), и патетика пассакальи, и пасторальность финала.

В симфонии Вайнберга секундовость используется для создания менее масштабных образов, чем у Шостаковича. Секундовые обороты являются в симфонии отправной точкой, за которой следуют другие, не менее равноправные звуковые комплексы. Там, где Вайнберг близок к Шостаковичу по образности (например, главная партия первой части), интонационный остов темы вырисовывается с подчеркнутой определенностью, а общее звучание становится полным и насыщенным. В тех местах, в которых более ясно вырисовывается творческий почерк собственно вайнберговский (например, вступление и побочная партия первой части или реприза и кода финала), больше моментов интонационного разнообразия и тонкой звукописной изобретательности.

Как было сказано, помимо секундовости, в Пятой симфонии Вайнберга есть и другие, не менее важные звуковые комплексы. Среди них следует выделить квартовость, лежащую в основе третьего элемента вступления.

Во многих разделах симфонии Вайнберг подходит к интонациям кварты с точки зрения активной образности. Не случайно впервые эти интонации появляются у трубы. И в дальнейшем композитор наиболее рельефно использует квартовые ходы там, где наблюдается поворот в сторону волевого, решительного. Так, лирико-драматическая главная тема первой части звучит более напряженно в конце предложений — трехголосный канон, в котором преобладают ходы по квартам.

В побочной партии первой части, менее решительной по характеру, чем главная, композитор заостряет внимание на интервале увеличенной кварты.

Наибольшая концентрация квартовости достигается в скерцо, что связано, с одной стороны, с жанровыми наигрышами, в которых, как известно, довольно распространены сигнальные призывные интонации, а с другой стороны, с активностью общего характера музыки. Квартовость представлена в скерцо в самых разнообразных вариантах: восходящие и нисходящие ходы, движение параллельными квартами, различные ритмические варианты.

Квартовость и секундовость — наиболее важные компоненты интонационной драматургии симфонии, но понятно, что ими интонационный словарь произведения отнюдь не исчерпывается.

Наличие лейтинтонационности в Пятой симфонии еще не связано с принципом монотематизма, хотя все лейтинтонации и заложены в теме вступления. Элементы монотематизма проступают лишь в первой части. В дальнейшем, в Седьмой, Восьмой, Девятой симфониях, Вайнберг распространит принцип монотематизма на всю форму в целом.

В драматургии симфонии важное место отводится взаимодействию жанровых и интонационных факторов. Используя в симфонии систему лейтинтонаций, Вайнберг в отдельных моментах выдвигает на первый план жан-

ровую конкретность для того, чтобы придать всему построению бóльшую объективность. Так, в хрупкую, изящную мелодию побочной партии первой части (переключка двух флейт, си минор с повышенной IV и пониженной II) композитор включает строгое, сдержанное противосложение хорального типа, которое вносит в тему скрытый элемент траурного звучания (кларнет, фагот и контрфагот):



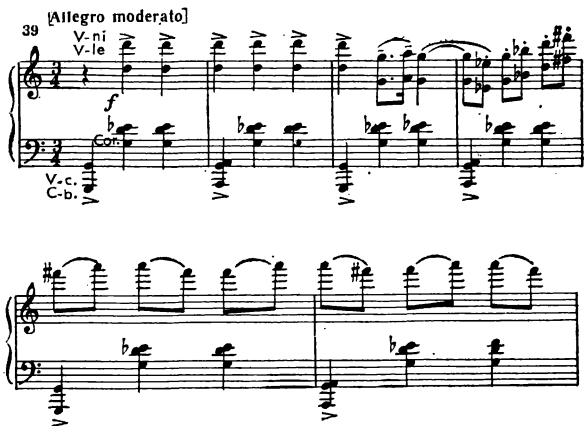
В процессе развития первой части (в разработке) хоральный элемент контрапунктирует всем темам экспозиции. Его драматургическая роль оказывается особенно важной в моментах «прорыва» напряжения. Так, в разработку (цифра 23) после прозрачного и тихого звучания контрапункта хоральной и основной темы побочной партии (флейта и английский рожок) вдруг врывается оглушительное *tutti*. Аналогичный, по сути, экспрессионистский прием использует Вайнберг и в коде: тихая, еле слышная звучность (хоральный элемент проводится канонически челестой и басовым кларнетом на фоне секундовой темы вступления у кларнета и основной темы побочной партии у альтов) сменяется оглушительным речитативом (*ff*) (три тромбона при поддержке всей меди).

Это последняя кульминационная вспышка первой части. Она сродни траурным монологам Малера, Шостаковича, но носит у Вайнберга нервно-экспрессивный характер.

Вероятно, хорал повлиял и на образность финала, в котором есть моменты скорбного звучания¹.

Другая жанровая сфера симфонии — танцевальность. Композитор использует танцевальные жанры вальса, мазурки для прямой и косвенной характеристики образов.

В первой части—это мазурка, с чертами маршеобразности. В ее мелодии есть черты бессилия. При всей активности ритма и стремительности разбегов тема никак не может вырваться из круга повторяющихся интонаций. Сначала она упорно подчеркивает первый звук (шесть раз), а затем, «разогнавшись», однообразно «крутится» на вершине:



Застывшие секунды в сопровождении, контрапункты, то злобные, то стонущие придают мазурке обличительную направленность.

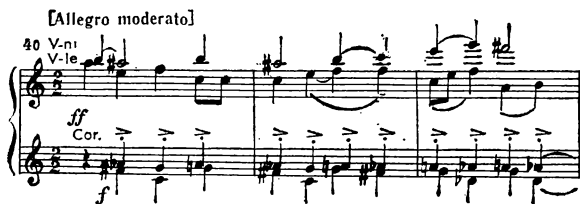
Вальсовая сфера в симфонии разнообразна. Вальс средней части скерцо — гротеск малеровского типа, в

¹ В первой теме финала есть даже частичное интервальное сходство с темой хорала.

финале — лирический вальс, образность которого находится в той же сфере, что и лирические вальсы Прокофьева.

Особое место отводится в симфонии песенности. Используя песенность как интонационную основу тематизма, Вайнберг в средней части финала применяет жанр песни и значительно его трансформирует. Этот драматургический прием может напомнить о «песенном симфонизме» — явлении, типичном для советского искусства начала 30-х годов. Стремясь приблизить симфонию к современности, сделать ее язык более доступным, композиторы тех лет нередко включали в симфонию свои собственные или заимствованные песни. Таковы симфония Шапорина с популярными песнями «Яблочко» и «Марш Буденного», симфония Книппера с «Полюшко-поле» и т. д. В основном, это был механический перенос песни, не дававшей органичного единства всего тематического материала. У Вайнберга же все тесно связано; кроме того, композитор применяет жанр массовой песни (в фугатном изложении) в необычном виде: для обличения зла.

В развитии симфонии важное место занимают также различные виды образных трансформаций тем. В первой части симфонии наиболее примечательна метаморфоза, происшедшая с побочной партией. Хрупкий образ, каким была побочная партия в экспозиции, исчезает под натиском грозных сил и уступает место скорбным стонам:





Средства выразительности просты: из темы вычленяется наиболее яркий мотив и проводится в ритмическом увеличении в различных голосах, образуя элементы имитационных перекличек. Тема побочной партии в какой-то момент полностью лишается индивидуальности: вместо колебаний более коротких и длинных звуков появляется ритмическая равномерность, которая в образности побочной темы может означать сильное потрясение. Не случайно, после этого раздела (цифра 18) происходит резкий динамический спад звучности и так же, как в самом начале симфонии, воцаряются образы напряженной тишины и скрытой опасности.

Следующая волна разработки, в конце которой опять велико место трансформированной побочной темы, приводит к сильно динамизированной репризе, здесь все темы экспозиции сблизилась в образном и временном отношениях.

Не менее серьезны и значительны образные воплощения в двух последних частях симфонии (о них кратко упоминалось выше), где преобразование тем уже носит иное качество. В первой части побочная партия изменилась под влиянием внешних причин, одной из которых был жанровый эпизод в разработке. В скерцо же сама тема среднего эпизода двулика. Злое начало скрывалось в ней под дурашливой, смешливой маской. И для обнаружения истинных качеств образа композитор менял лишь инструментовку и динамику, не производя коренных, внутренних преобразований: при первом про-

ведении тема звучит у двух гобоев (*piano*) в сопровождении фаготов; затем ее играют шесть валторн (*forte*) в контрапункте с основной темой скерцо (у духовых); и, наконец, в кульминации тема среднего эпизода поручена четырем трубам в сопровождении почти всего оркестра.

В финале сочетаются оба принципа трансформации тем, примененные в предыдущих частях. Лирическая тема вальса (5-й такт от цифры 4) в момент наибольшего напряжения становится грозной и властной. В ее характере есть черты, общие с темой трубы из Третьей симфонии Малера (тот же тембр трубы, подчеркнутое звучание, повторность короткого мотива и т. д.):



В коде финала происходит и «обратная» трансформация темы в образ хрупкий и нежный — звучание челесты.

В теме ясно слышится вопросительная интонация (ход на увеличенную кварту), которая потом будет повторена композитором в Седьмой симфонии. Окончание симфонии совпадает по значению с кодой «Песни о земле» Малера, а еще более с заключением финала Четвертой симфонии Шостаковича, которое завершается «молчаливым вопросом, обращенным к грядущему»¹.

¹ Г. Орлов. Русский советский симфонизм, стр. 121.

Более сложно образное перевоплощение основной темы среднего раздела. Поначалу — это несколько примитивный, в характере распространенных маршеобразных массовых песен, унисон струнных, в который реплики засурдиненных труб вносят элемент неустойчивости и скрытой враждебности. Форма фугато способствует накоплению напряженности, песенная тема переходит в грубый, неумолимый марш, который в начале финала (цифра 7) звучал как отзвук (*ppp*), воспоминание. После сильно динамизированной репризы в коде рассеивающего характера вновь появляются маршевая и песенная темы. Но если марш остался неизменным и лишь «спрятан» динамически (*ppp*), то суть песенной темы иная — «бормочущие» фаготы сделали тему карикатурной, а две флейты пикколо в октаву и фон ударных инструментов живо напомнил эпизоды нашествия из военных симфоний.

В драматургии симфонии совершенно особое место занимает вторая часть — *Adagio*. В нем концентрируются рассредоточенные в других частях моменты размышления, созерцания.

Отличительные черты *Adagio* — сдержанность, скромность в проявлении и светлых, и скорбных чувств. Проникновенно и тепло звучит струнный квинтет, использованный на довольно протяженном участке¹. Тонкость и очарование распевной мелодии второй части кроются в ладовых альтерациях, в специфике гармонического сопровождения, в метро-ритмической стороне. В теме велика роль переменного метра, который приближает лирическую часть симфонии к монологическому симфонизму. Как известно, в монологическом симфонизме пере-

¹ То же было в *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена, в *Adagietto* Пятой и финале Девятой симфонии Малера, в *Largo* Пятой симфонии Шостаковича.

менный метр, паузы, синкопированный ритм, пониженные ступени используются для передачи оттенков человеческой речи, для внесения интеллектуального начала в симфонию.

У Вайнберга приемы монологического симфонизма встречаются неоднократно, и они более всего связывают композитора с Шостаковичем.

В драматургии симфонии чрезвычайно важна роль полифонии. Например, вся первая часть симфонии насыщена контрапунктами: каноны в конце построений главной темы, в начале побочной, разнообразные контрапункты в разработке; в финале — развернутое фугато. Полифонические приемы усиливают интонационную энергию во всем произведении, но особенно широко они применяются в крайних частях — местах наивысшего драматургического напряжения.

Важный фактор в развитии симфонии и метро-ритм. В частности, показательны моменты переменного размера. Во всей симфонии, за исключением второй части, в которой переменность, как уже говорилось, связана с приемами монологического симфонизма, — большой смысл имеет колебание двухдольности и трехдольности.

В первой части смена размера происходит на важных гранях формы: перед главной партией, перед побочной, при критическом повороте развития действия в разработке (танцевальный эпизод, преобразование главной и побочной тем), перед центральными кульминациями — динамической репризой и последней кульминационной вспышкой в коде.

Переменный метр скерцо подготавливает триольное движение среднего раздела финала и, следовательно, объединяет обе части в смысловом отношении.

Таким образом, метро-ритм в симфонии — также один из важнейших драматургических стержней, своего рода «лакмусовая бумага» всего развития.

Структурные принципы Пятой симфонии выявляют ряд закономерностей, типичных для Вайнберга. Одна из них — многоконтрастное построение лирических частей. Так, во второй части разбираемой симфонии есть четыре темы, а в каждой теме несколько характерных звуковых ячеек. В результате сложная трехчастная форма многосоставна. Первая часть в ней также представляет собой сложную трехчастность, в которой грани формы тесно смыкаются и нередко начало новой темы звучит в виде контрапункта к предыдущей (цифра 5 и др.).

В середину всей формы второй части, более однородную по тематизму, проникают контрапункты из предыдущих частей, а динамическая реприза сменяется довольно большой кодой рассеивающего характера, где основной тематический материал предстает в другом виде. При всем многообразии контрастных тематических преобразований повествование разворачивается неторопливо, последовательно и в одном плане, потому что каждая тема, вне зависимости от ее интонационной характеристики, имеет точки соприкосновения с первой, основной темой, прослаивающей все развитие. Таким образом, сложная трехчастная форма у Вайнберга выглядит значительно преображенной. Композитор строит ее на непрерывном развитии и нередко использует для этого принципы, типичные для сонатного аллегро. С этой точки зрения показательно скерцо Пятой симфонии. В его развернутой, контрастной сложной трехчастной форме происходят значительные трансформации тем в середине, сильно преобразована реприза, и развернутая кода довершает процесс изменений.

Сложна, последовательно логична многотемная трехчастная композиция финала. В ней есть черты сонатности, но, строго говоря, ее крайние части не «вписываются» ни в одну из традиционных форм. И, как часто бывает в подобных случаях, в них есть отдельные кон-

структивные признаки нескольких форм. Например, в первом разделе финала обнаруживаются принципы рондообразности, трехчастности, варьированной куплетности. Это происходит не из-за расплывчатости очертаний, как можно было бы предположить, а благодаря многоставности лирических образов, то есть того качества, которое свойственно медленным частям симфоний Вайнберга.

Средняя часть финала — развернутое фугато, сконцентрировавшее активное начало, — настолько самостоятельно по своему значению, что представляет своеобразный «финал в финале», хотя тематически и структурно этот раздел тесно связан с предыдущим и последующим развитием.

Пятая симфония в целом лирико-драматическое произведение, показательное для общей эволюции симфонического творчества Вайнберга с точки зрения образности и драматургии.

Обобщив некоторые стилистические моменты предыдущих произведений (например, жанровую определенность тематизма, лирическую песенность мелодической линии, контрастность драматургии первых симфоний; четкость и акварельную тонкость камерных сочинений, образную конкретность вокальной музыки), Пятая симфония внесла принципиально новое качество, получившее развитие в дальнейших симфонических произведениях композитора. Оно заключается в обобщенной сюжетной направленности драматургии, которая впоследствии способствовала появлению двух программных симфоний композитора.

Другое важное свойство симфонизма Вайнберга, уже значительно определившееся в Пятой симфонии, — трактовка драматического в лирическом ключе, передача общезначимого через ракурс индивидуального восприятия.

И, наконец, в Пятой симфонии более ярко, чем в предыдущих сочинениях, обозначилась еще одна важнейшая особенность творчества Вайнберга — гуманистическая направленность идей. Начиная с Пятой симфонии центром внимания Вайнберга становится человек и его взаимоотношения с окружающим миром. Размышления, приводящие к протесту против несправедливости, становятся важной чертой творческого облика композитора.

Глава третья

ПРОГРАММНЫЕ СИМФОНИИ

Вайнберг написал три программные симфонии — Шестую, Восьмую («Цветы Польши») и Девятую («Уцелевшие строки»). Все они по-разному раскрыли мир чувств и мыслей композитора, поглощенного размышлениями о человеческой судьбе, каждая из них по-своему отразила тему войны и мира. В Шестой и Восьмой симфониях повествования о военных событиях становятся центрами драматических конфликтов, в Девятой узловыми моментами служат не сами события, а воспоминания о них. Большая значимость идейного содержания этих симфоний привела композитора к образно-конкретному, программному воплощению замыслов, использованию слова и вокальных средств. На этом пути, как уже говорилось, Вайнберг приблизился к эстетике Малера, Шостаковича и отразил также одну из особенностей современного искусства, заключающуюся в синтезе различных средств и форм.

Образы и музыкальный язык программных симфоний были подготовлены настойчивыми и плодотворными поисками в области камерно-инструментальных, вокальных жанров, в музыке к кинофильмам и драматическим спектаклям.

Возможно, толчком к созданию программных симфоний Вайнберга послужило и появление программных симфоний Шостаковича, но важно отметить, что к

созданию вокальной симфонии Вайнберг пришел своим путем, так как его Шестая симфония сочинялась почти одновременно с Тринадцатой Шостаковича¹.

Конкретность, рельефность идей в более ранних произведениях композитора — в Четвертом квартете, Третьей, Пятой симфониях — уже говорила о потенциальных возможностях возникновения у Вайнберга программных симфоний точно так же, как Седьмая, Восьмая симфонии и Фортепианное трио подвели Шостаковича «вплотную к грани программной музыки»².

Обращение к программности тесно связано у Вайнберга с желанием воплотить в обобщенном, но конкретном плане военные события. Вкладывая в эти сочинения много личного, композитор искал в слове, тексте обобщения своих субъективных впечатлений. Передача больших общественно-исторических, социально-значимых идей через субъективный, лирико-философский план — специфическая особенность программного симфонизма Вайнберга.

Общий характер всех трех симфоний различен.

Шестой симфонии свойствен лирико-повествовательный тон. Композитор раскрывает смысл происходящего, сосредоточив свое внимание на психологической стороне содержания, на передаче душевных состояний, высказываний лирического героя. Это не значит, что в симфонии нет драматических моментов. Композитор придает драматизму лишь более скрытую форму выражения, как бы убирает его с поверхности описываемых явлений вовнутрь. Благодаря такому «подтексту» ли-

¹ Тринадцатая симфония Шостаковича была написана в 1962 г. и исполнена 18 декабря 1962 г., а Вайнберг создал Шестую симфонию в 1962—1963 гг.

² В. Б о б р о в с к и й. Программный симфонизм Шостаковича. В сб.: «Музыка и современность», вып. V. М., 1965, стр. 31.

рическое повествование в симфонии приобретает хотя и не явно выраженную, но реально существующую и ощущаемую слушателем драматическую направленность, а общее построение симфонии становится близким к драматическому монологу.

Восьмая и Девятая симфонии образуют дилогию, связанную общностью поэтического текста (стихи Тувима) и структурных принципов (десять частей, слитых в одну часть, развитие симфонии из одного ядра и т. д.). В развитии этих симфоний преобладает принцип контрастных сопоставлений, в которых периодически возникает образ лирического героя.

Прежде чем перейти к разбору симфоний, следует кратко остановиться на Четвертом квартете¹, так как это одно из первых камерно-симфонических сочинений Вайнберга, концепция которого тесно соприкасается с военной тематикой. Вайнберг использует в квартете богатый опыт героического симфонизма прежде всего Бетховена. В Четвертом квартете бетховенскими чертами отмечены драматическая первая часть и третья — траурный марш. Однако конфликтная драматургия квартета в целом своеобразна.

Сущность конфликта определяют два контрастных образных плана, два мира — созидательный и агрессивный, которые обычно сталкиваются в произведениях с военной тематикой.

В специфической обрисовке двух антагонистических групп образов и в конечном выводе, итоге полнее всего выявились характерные черты Вайнберга-драматурга.

Остинатность, жесткие гармонии, крикливые интонации используются композитором для обрисовки образов злобной силы. Такова вторая часть квартета —

¹ Четвертый квартет, op. 20 (1945). I — Allegro comodo, II — Moderato assai, III — Largo marziale, IV — Allegro moderato.

скерцо. Изображение вражеского нашествия опосредованно не есть открытие Вайнберга, здесь, безусловно, имеет место влияние Восьмой симфонии Шостаковича, написанной за два года до Четвертого квартета. Но Вайнберг сумел переосмыслить этот драматургический прием, придать ему особый колорит. Почти всю вторую часть композитор насыщает сцеплением нисходящих секунд и использует интонационность, близкую еврейской народной музыке (например, IV повышенная в миноре). В результате получается жуткий медленный пляс, вызывающий в памяти образы фашистского гетто. Мрачный характер *Moderato* предreshает трагический исход борьбы — в третьей части звучит траурный марш типа реквиема. В Шестой и особенно в Восьмой симфониях композитор использует несколько иной, но сходный драматургический прием.

Новаторски Вайнберг решает проблему финала, отступая от распространенных типов. В образности финала большое место отводится детской теме. И в Шестой симфонии образы детства будут олицетворять для композитора мир, саму жизнь.

Стилистические черты квартета во многом подготовили музыкальный язык симфоний, в которых композитор продолжил развитие данной темы.

Шестая симфония¹ — сочинение монологического плана.

Среди многочисленных образов симфонии выделяются четыре главных, которые и определяют драматургическую линию сочинения. Это образы детей, скрипки, «двуликого» пляса и спокойного отдыха после победы. Образам детей и скрипки, которые в симфо-

¹ Шестая симфония, op. 79 (1962—1963). I — *Adagio sostenuto*, II — *Allegretto* («Скрипочка»), III — *Allegro molto*, IV — *Largo* («В красной глине вырыт ров»), V — *Andantino* («Спите, люди»).

нии имеют сквозное развитие, автор придает собирательное, символическое значение. Дети в симфонии олицетворяют нравственную чистоту, идею правды и мира; скрипка и тесно связанные с нею образы природы служат символом творческого начала.

Уже только из одного перечисления узловых моментов симфонии видна основа конфликта и его разрешение в произведении. Спокойное чередование светлых лирических образов и настроений, характеризующих мирную жизнь, внезапно нарушается вторжением странного «пляса». Он является своеобразным воплощением враждебного человеку начала, в контексте симфонии — вражеского нашествия. Как логическое следствие возникшего конфликтного противопоставления воспринимается следующая, самая трагическая часть симфонии — «В красной глине вырыт ров». В ней оплакивается гибель сотен детей. Последняя часть симфонии (род эпилога) утверждает образы завоеванного мира, тишины и спокойствия.

Содержание симфонии невозможно было бы вывести из одной лишь словесной программы, из поэтического текста. Оно заключено в самой музыке, раскрывается через характер тематизма, логику музыкально-образного развития, находит выражение в особенностях симфонической драматургии.

Остановимся кратко на общей драматургии симфонии и отдельных ее частей. В композиции симфонии преобладает многочастность, соединенная в одностанность. Все пять частей следуют друг за другом без перерыва. В форме цикла присутствуют черты симметрии¹. В то же время композиция симфонии прибли-

¹ В несколько схематизированном и упрощенном виде его можно представить следующим образом:

I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
размышление о жизни	дети и искусство	пляс	гибель детей	отдых и тишина

жается к четырехчастному циклу с траурным финалом и эпилогом: первая часть — сонатное аллегро; вторая — лирико-жанровое интермеццо; третья — скерцо; четвертая — финал; пятая — эпилог.

Важное значение в музыкально-драматическом развитии симфонии имеют лейтмотивы и лейтинтонации. В качестве лейтмотивов используются три темы первой части — темы вступления, главной партии и эпизода разработки. Они появляются во всех частях симфонии. Симфония открывается темой вступления, дающей определенную настройку всему сочинению. Медленный темп, речевой склад мелодики, свободное метрическое оформление (смены размеров) создают впечатление сосредоточенного высказывания. Интонационность темы близка характерным мелодиям-плачам: секундовость, остановки на отдельных звуках. Не случайно первый такт вступления оказался сходным с мелодией крестьянского плача из первой части Концерта для оркестра Бартока:

42a Adagio sostenuto Вайнберг

Cor. *pp*

V.le

V.-c.

C.-b.

Cl.

p *cresc.* Cor. *mp*



Главный мотив не выходит за пределы такта и образует по существу тетракорд. Его первые «покачивающиеся» секундовые интонации (*ми-фа*) имеют особое значение. Они связывают интонационно все темы экспозиции и создают в симфонии образно-музыкальное единство. Мотив невелик, но достаточно характерен и выразителен. Он построен волнообразно: небольшой подъем, кульминация, спад. В мелодии усилены черты горестного раздумья. Выразительность мотиву придает и метрическое противоречие: сильная и относительно сильная доли такта содержат более мелкие длительности, чем слабые. Следовательно, смысловые акценты в мелодии переносятся на слабые доли. В то же время мерные чередования аккордов сопровождения подчеркивают сильные доли. Этим создается «колебательное», ритмическое движение, которое по своему выразительному характеру относится к той же образной сфере, что и интонация секундовых вздохов.

Во втором такте мотив повторяется без изменения, варьируется лишь гармония сопровождения. Следующий такт развивает основной мотив: диапазон мелодии расширяется, движение становится восходящим. Это как бы «микросередина» темы. Далее наступает миниатюрная реприза, в которой мотив повторен не полностью, и вновь в нем несколько изменена гармоническая сторона.

На примере темы вступления можно проследить некоторые особенности тематизма Шестой симфонии, а также отдельные черты, свойственные мелодическому стилю композитора в целом. Тема развивается из од-

ного мотива, в котором выделена главная интонация. Внутреннее строение темы отличается стройностью формы и ясной логикой.

Все дальнейшее развитие и использование темы вступления в качестве одного из основных лейтмотивов симфонии также подчинено четкой логике. На протяжении всех частей тема получает «рассредоточенное» развитие: во второй части присутствует лишь начальная интонация темы, в третьей части используется основной мотив темы, но он значительно видоизменен, в четвертой и пятой частях тема вступления появляется в своем первоначальном звучании.

Большое значение в драматургии симфонии приобретает и тема главной партии первой части — хрупкий и печальный напев, основанный на вариантно-варьированных проведениях одной небольшой попевки. Он, по-видимому, ассоциировался у композитора с образом детей, так как в дальнейшем появляется именно в тех моментах, где речь идет о детях. В этой теме также есть главный мотив, который проводится в различных вариантах и, соединяясь с новыми попевками (принцип «прорастания», по терминологии В. Протопопова), образует развернутую тему. В ней слышны интонации протяжных песен. Щемящий характер этой выразительной мелодии создается элементами полиладовости — совмещением V натуральной и V пониженной ступеней:





В теме побочной партии проступают черты «плача», с характерными повторяющимися секундовыми «вздохами».

Таким образом, в экспозиции нет большого контраста между темами. Они воплощают как бы несколько сторон одного и того же образа. Разнообразие же тематического материала достигается ритмикой, фактурой изложения, оркестровкой (тема вступления изложена контрапунктически в партиях валторны, низких струнных и кларнетов, главная партия — типично гомофонная мелодия в светлом регистре струнных, побочная партия — диалог двух голосов и т. д.). Образное родство тем, как говорилось выше, обусловлено интонационной и ладовой общностью. Весь тематический материал экспозиции объединяет интонация секунды, присутствующая в каждом построении, минорный лад и приглушенное, как бы сквозь дымку, звучание.

Короткая разработка, хотя и сохраняет спокойное течение повествования, все же вносит в него элементы драматизма. Этому более всего способствуют разнообразные полифонические приемы, которые мастерски использует композитор. На небольшом протяжении измененная тема вступления сочетается одновременно со стреттным проведением побочной темы и сливается в одну линию с главной (3 такта до цифры 7). Обилие контрапунктических приемов делает разработку наиболее активным разделом первой части — развитие музыкальных мыслей здесь носит особенно интенсивный и вместе с тем сконцентрированный характер.

Динамическая напряженность частично затрагивает и короткую репризу, где главным образом трансформирована тема вступления. Две другие темы лишь сокращены и переставлены местами. Но даже эти небольшие изменения приводят к драматургическому повороту: как логическое следствие предшествующего развития возникает новая тема, вводится новый эпизод с музыкой пасторального звукописного склада (пение птиц). Появляющиеся вслед за эпизодом основные темы меняют свой первоначальный облик — их мелодическая линия становится разорванной; она дробится на короткие фразы, изобилует синкопированными ритмическими рисунками и т. д. В небольшой репризке — последняя кульминационная вспышка и медленное «угасание». Заключительный раздел части миниатюрен по размерам и камерен по оркестровке. Большой поэтичностью и тонкой звукописью отличается эпизод постепенного «истаивания» вступительной темы.

Композитором найдены тончайшие оркестровые краски. Звучание скрипок и флейты *riccolo* в высоком регистре создает эффект прозрачного, словно рассеивающегося в пространстве, звона.

В первой части симфонии складывается форма, близкая к рондо-сонатной. Однако Вайнберг трактует ее довольно своеобразно: рефреном рондо-сонаты служит вступление сонатной формы¹. Собственно разработка (первый эпизод) мала по масштабам, поэтому

¹ Схема формы первой части:

А	А ₁	А	В	А
экспозиция	разработка	реприза	эпизод	реприза кода
вст., г.п., п.п.	вст., г.п., п.п.	вст., п.п.,	нов. тема	вст., г.п.
		г.п.		

в конце второго эпизода возникает еще одна «микро-разработка» основных тем (см. цифры 15—16). Подобное драматургическое построение сонатного allegro позволяет композитору создать многоплановость действия при преобладании общего сдержанного повествовательного тона.

Вторая часть («Скрипочка» на стихи Квитко¹) намечает другую драматургическую линию симфонии. Она выражена в теме скрипки — образном символе природы и творческого начала. Искусство и природа едины, из простых звуков леса рождается музыка. Эта мысль автора раскрывается уже во вступлении, где из коротких попевок, напоминающих птичий голос, постепенно возникает «тема скрипки». Начальный эпизод, таким образом, связывает два позитивных начала жизни — природу и творчество человека.

Пример постепенного становления, возникновения темы — случай довольно редкий у Вайнберга, который обычно оставляет как бы «за кадром» этап рождения темы и экспонирует ее сразу, без подготовки. Вступление ко второй части имеет и более частное значение — подготовить почву для вступления хора.

Музыка второй части жанрово-изобразительна, детски простодушна. Напевы ее просты, в оркестре автор словно подражает выкрикам лесных птиц, чириканию воробьев, наигрышам маленьких скрипачей. Тема, порученная детскому хору, диатонична и легка. Песенный характер музыки и строение текста обусловили куплетно-вариационную форму части. Варьирование в основном связано с «расцвечиванием» темы различными оркестровыми тембрами. Музыка камерна по звучанию, ее оркестровка тонка и изящна. Использование скрипки соло усиливает черты камерности, столь типичные для творческого почерка композитора.

¹ Перевод с еврейского М. Светлова.

Идиллическое спокойствие жанровой сценки нарушается появлением темы эпизода из первой части. Тембр трубы и участие малого барабана меняют первоначальный облик темы. Она выполняет здесь роль «вестника» разразившейся катастрофы. Ее тревожное звучание говорит о надвинувшейся опасности, а нахлынувший вслед за ней двутактовый эпизод (*Allegro mollo*) возвещает о вторжении грубой силы.

Именно поэтому третья часть подобна «двуликому Янусу», жанрово-танцевальный материал трактуется композитором в драматическом плане. Посредованно, через образную трансформацию пляса скерцо как бы рисует картину «нашествия» зла. Вайнберг не впервые пользуется жанром скерцо для обрисовки драматической ситуации. Двуликая танцевальность была у него и в Третьей, и в Пятой симфониях. Однако в названных сочинениях скерцо как бы проецировали в новую плоскость конфликт, заложенный в основе предыдущих частей. В Шестой симфонии композитор делает скерцо самым активным разделом всего сочинения.

Идейно-драматургические функции скерцо Шестой симфонии близки знаменитому «эпизоду нашествия» из симфонии Шостаковича. Но для обличения зла Вайнберг избирает приемы гротескных преобразований. Во многом они были найдены Шостаковичем (например, обличение через жанр галопа и т. д.). У Вайнберга и в Шестой симфонии, и в Третьей, и в Пятой плясовой, танцевальный характер распространяется на всю форму скерцо в целом и возникает из первоначально одноголосных наигрышей.

Принципы формообразования подчеркивают замысел скерцо. Вариационность в скерцо совмещается с рондо-сонатой. Вариационность и рондо вытекают из жанровой природы тематизма, а сонатность позволяет более сложно видоизменять тематический материал в процессе развития и полнее выявить двойственную сущ-

ность танцевальности, в которой и кроется драматургический смысл скерцо.

Обратимся теперь к краткому анализу скерцо, проследим на его примере некоторые особенности музыкальной логики в симфонии Вайнберга.

Главная тема (переработанная молдавская народная мелодия) написана в переменном ладу (дорийский d-moll — лидийский F-dur), основана на нескольких повторяющихся попевах с ритмическим смещением сильной доли в конце, что усиливает ее «круговой» характер. Тема проводится одностольно, оркестр лишь подчеркнул сильную долю в первом такте:



Этот народный наигрыш развивается по принципам, довольно типичным для танцевальных тем: основная мелодия неоднократно повторяется, каждый раз в новом варианте; к ней присоединяются другие голоса, подголоски — как в круговом танце, начатом солистом и постепенно обрastaющем все большим количеством участников. Необычное же звучание простому танцевальному эпизоду придает оркестровка. Пронзительный и «хвастливый» тембр труб меняет образный смысл танцевальности и уже с самого начала обостряет в ней черты гротеска. Побочная и заключительная темы связаны с главной интонациями кварты, ритмикой, приемами развития (неоднократные варьированные повторения), но «двуликость» танцевальности проявляется в них по-разному.

Побочная тема по характеру откровенно банальна: захватывающая мелодия галопа в d-moll сопровождается

нарочито тупыми аккордами в es-moll (цифра 4). Характер изложения напоминает галопы из оперы Шостаковича «Нос»:



Заключительная партия объединяет измененные черты обеих тем в «удалом» плясе.

Разработка (цифра 13) усиливает черты гротеска. В ней появляется трансформированная тема вступления и рождаются новые тематические образования, хотя и сходные с основными темами скерцо, но все же имеющие иной облик. Такова, например, карикатурная тема с форшлагами в характерном тембровом звучании кларнета piccolo (цифра 24)¹.

Все скерцо объединяется мотивом, производным от главной темы. Его ритмический «эмбрион» появился в первом оркестровом «толчке-импульсе»  .В дальнейшем ритмический импульс превращается в мелодическую фигуру (чаще всего она поручается литаврам):

¹ В какой-то мере она перекликается с известными темами из «Фантастической симфонии» Берлиоза и скерцо Восьмой симфонии Шостаковича.



Этот мотив зародился в побочной партии экспозиции, а затем неуклонно проводится во всех главных разделах разработки, в репризе и коде.

Драматургическое значение мотива велико, он как бы олицетворяет открыто-агрессивное начало, подчеркивающее «двуликость» танцевальности.

Логическим завершением скерцо служит тревожный набат, с которого начинается четвертая часть «В красной глине вырыт ров». На фоне тремоло всего оркестра у труб звучит тема эпизода из первой части. Она возвещает о свершившейся трагедии. Это один из тех моментов симфонии, когда действие как бы выходит «наружу», приближается к зрителю, вызывая у него сильную эмоциональную реакцию. Четвертую часть симфонии можно было бы назвать «погружением в горе». Детский хор рассказывает о преступлениях фашизма, о самом чудовищном из них — истреблении детей. В мелодии ритмические и мелодические черты колыбельной переплетаются со скорбными интонациями еврейских песен:

47 [Largo]

ppp

В крас _ ной гли _ не вы _ рыт ров; я и _ мел о _

чаг и кров. Здесь вес _ ной са _ ды шу-ме-ли,

а зи-мой ме _ ли ме _ те-ли, чис _ тый снег блес _

_ тел, как соль; ны _ не здесь лишь кровь да боль

Траурный характер музыки подчёркивается «оминус-реным» ладом (понижены II, IV, V ступени). Детский хор придает всему повествованию черты трагической возвышенности и чистоты.

В кульминационный момент развития у оркестра появляется тема вступления из первой части. При помощи текста композитор уточняет смысл темы, который угадывался и ранее в скорбных интонациях мелодии — «Детский плач во мгле ночей». В коде звучит и тема главной партии первой части, связанная с образом детей. Этим, своего рода детским «реквиемом», трагической кульминацией цикла заканчивается развитие образов в первых четырех частях симфонии.

Пятая часть симфонии — финал (стихи Луконина) — своеобразна и логична: она как бы уравнивает предыдущие части и образует второй драматургический «полюс» всей симфонии. Финал воплощает образ тишины (нечто близкое мы встречаем и в начале финала Восьмой симфонии Шостаковича). В этом фоническом эффекте обобщены образы мира и победы. В финале нет маршей, гимнов, ликования. В нем господствуют спокойное умиротворение и просветленность. Как и в предыдущих частях симфонии, в финале выражены скорее настроения, чем события.

Во вступительном разделе финала, вводящем слушателя в круг светлых образов, вновь звучат скрипки. Они отсутствовали в трагической четвертой части, где их молчание как бы подчеркивало гибель маленьких скрипачей. Основная тема финала окрашена в теплые лирические тона и близка светлым колыбельным песням. В середине, интонационно связанной с крайними частями (финал представляет собой трехчастную форму с кодой), композитором найдены тонкие оркестровые краски, которые помогли разнообразить лирику финала: нежные звуки челесты с трелями засурдиненных скрипок, на фоне глубокого баса и покачивающихся

фигур арфы с виолончелями, подобны звездному мерцанию.

Финал завершает симфонию и тематически: в коде возвращаются все лейттемы; они звучат приглушенно, лишь тема из эпизода и постепенно соединяющаяся с мотивом скрипки тема вступления в последний раз напоминают о минувших событиях.

Драматургия симфонии имеет много общего с драматургией театра и кино. Подобная связь типична для мышления многих современных композиторов, что, с одной стороны, связано с активной работой их в кино и для театра, а с другой — с общими тенденциями музыкального искусства XX века, которые все больше приводят к разнообразному синтезу жанров, художественных средств и т. д.

В Шестой симфонии Вайнберг пользуется приемами, которые по своей природе кинематографичны. Разделы частей в ней сменяют друг друга без подготовки, подобно принципу монтажа контрастных кадров в кино. Также почти не подготавливается изложение тем, они возникают сразу, без вступительных построений, появляются, как новые лица на киноэкране.

Но еще более явно на симфонию воздействовали традиции театральной драматургии. Они, прежде всего, проявились в особенностях использования жанрового эпизода из первой части симфонии. Тема эпизода — это наиболее концентрированное изложение линии действия в симфонии, о котором говорилось выше. Появление эпизода в первой части и все дальнейшие проведения темы эпизода в достаточной степени театральны. Роль темы эпизода в ходе развития симфонии уподобляется функции театрального персонажа — вестника, сообщающего о событиях, которые произошли «за кулисами». События эти всякий раз преображают и облик самого повествователя, поэтому и тема эпизода меняется в зависимости от того, о чем она повествует.

В драматургии симфонии велика роль тембров. Особенно важны для композитора тембры скрипки и детских голосов. Скрипка используется автором как инструмент «очеловеченный», тесно связанный с жизнью и творчеством человека. Не случайно в самой трагической четвертой части симфонии («В красной глине вырыт ров») скорбное оцепенение музыки подчеркивается, как уже было сказано, отсутствием первых скрипок, а возвращение к тембру скрипок во вступлении к финалу-эпилугу имеет большое психологическое значение: появление тембра скрипки слушатель воспринимает с облегчением. Тембр скрипки помогает композитору выразить идею победы над злом, утвердить светлое и вечно живое. И тембр челесты Вайнберг применяет в основном лишь в моментах чистых и светлых. В этом смысле челеста для композитора выполняет те же символические функции, что и для Шостаковича. Вспомним еще один пример, ярко подчеркивающий значение тембра в драматургии симфонии. Первую тему третьей части композитор поручает трубе, и безобидный плясовой наигрыш приобретает черты карикатурности. Именно при помощи тембра трубы композитор придает образу определенную направленность.

Шестая симфония по своему типу является «симфонией состояний», симфонией-монологом. Сквозное сюжетное действие в ней выносится как бы за пределы звучания и, словно извне проникая в него, рождает сложную гамму душевных переживаний. Именно отсутствие непосредственного изображения событий и привело к неторопливому, несколько эпическому тону повествования, к преобладанию медленных темпов, к своеобразной трактовке финала.

Военные события композитор передает через осмысление целого ряда человеческих состояний и через лирический аспект воплощения основных моментов, и самых трагических, и самых светлых.

Восьмую симфонию¹, написанную в очень короткий срок, в течение месяца и семи дней (3 июля — 10 августа 1964 года), композитор назвал «Цветы Польши».

Непосредственным толчком к созданию произведения и источником, во многом питающим его, явились стихи Юлиана Тувима, великого польского поэта, высоко ценимого и почитаемого Вайнбергом. Уже с раннего детства Тувим привлек внимание композитора, и его интерес к поэту с годами усиливался.

В судьбе и творчестве обоих художников есть немало общего. Тувим, так же, как и Вайнберг, в 1939—1940-е годы вынужден был бежать из Польши. Находясь в эмиграции (в США), он создал произведения, обличающие войну и фашизм. Яркая публицистическая направленность сочетается в них с тончайшей лирикой. Сочинения поэта свидетельствуют о гуманизме и силе его творческой личности.

С поэмой Тувима «Цветы Польши» Вайнберг познакомился еще в 1955 году, и с этого времени она стала его настольной книгой. Композитор выписывал целые страницы поэмы, отбирал фрагменты поэтического текста, вынашивал драматургическую концепцию симфонии. Ему были близки лирика поэмы, высокая гражданственность ее звучания, интеллектуальное богатство, ритмическое своеобразие. Мысли и образы поэмы тем более волновали Вайнберга, что многое из того, о чем рассказывается в поэме, композитор сам пережил.

«Поэма Тувима чрезвычайно близка мне, — писал Вайнберг, — я родился в Варшаве и прожил там 18 лет. Во время войны вся моя семья погибла от рук гит-

¹ Восьмая симфония, op. 83 (1964). I — Adagio, II — Allegro, III — Andantino, IV — Allegretto, V — de Lento, VI — Allegro, VII — Allegro molto, VIII — Adagio, IX — Moderato, X — Adagio.

леровских палачей. На протяжении многих лет мне хотелось написать сочинение, в котором нашли бы отражение все события, положенные в основу поэмы, — социальные контрасты довоенной Польши, ужасы войны и в то же время глубокая вера поэта в торжество свободы, справедливости, гуманизма»¹.

Восьмая симфония, написанная для смешанного хора, солиста и оркестра, — произведение необычное по замыслу и структуре. Она состоит из десяти частей — десяти стихотворений. Каждая часть носит название стихов Тувима. Первая часть — «Дуновение весны». Вторая часть — «Дети окраины». Третья часть — «Перед старой хатой». Четвертая часть — «Был сад». Пятая часть — «Сирень». Шестая часть — «Урок». Седьмая часть — «Варшавские собаки». Восьмая часть — «Мать». Девятая часть — «Справедливость». Десятая часть — «Воды Вислы».

«Цветы Польши» — вокальная симфония, однако участие хора и солиста, разделение цикла на десять частей не превратили ее в кантату, не уменьшили в ней роли чисто симфонического начала, которое прежде всего сказалось в логике тематического развития.

В сочинениях с большим количеством частей важны моменты «укрупнения» формы, связи между разделами — то есть средства создания целостной музыкальной драматургии. Надо отдать справедливость Вайнбергу — он мастерски справился с этой задачей.

Если в Шестой симфонии лейтмотивы не оказали значительного влияния на ее внутреннее членение, а лишь способствовали созданию единой линии развития, то в Восьмой главными моментами «укрупнения» формы являются проведение лейтмотивов и тематическая общность основных разделов сочинения.

¹ М. Вайнберг. Цветы Польши. «Советская культура» от 13 марта 1965 г.

Различие в структуре двух симфоний определяется и разными принципами использования текста. В Шестой симфонии слово появлялось лишь в трех частях (второй, четвертой и шестой), и это позволило композитору применить более традиционные методы музыкального формообразования и сонатно-симфонической драматургии.

В Восьмой симфонии текст использован во всех частях, что, естественно, не могло не сказаться на структуре произведения. Цельность десятичастной симфонии достигается развитием одной темы, а внутреннее строение цикла основывается на контрасте и сходстве частей, которые образуют три крупных раздела. Они условно могут быть названы экспонирующим, разработочным и репризным. Границы между ними обозначены проведением лейтмотивов.

Первый раздел симфонии включает пять частей. Он представляет собой замкнутую трехчастную форму, крайние части которой («Дуновение весны» и «Сирень») близки друг другу характером тематического материала и темпом. Они тесно связаны между собой в образном отношении. И «Дуновение весны», и «Сирень» посвящены человеку и природе. Но если в «Дуновении весны» передана нежная поэтическая грусть весенних цветов, то в «Сирени» выражены чувства боли и скорби, в тексте этой части говорится о горьком запахе рожденных в неволе цветов. Обе части объединяются тематически. Они построены на двух темах, которые являются главными лейтмотивами симфонии. Одна из них — род лирического речитатива, написанного в лидийском ладу, другая — хорал струнных (более подробный разбор тем см. далее). Благодаря тематическому родству «Сирень» оказывается репризой первой части. Но репризой — динамической. Эта часть становится переломным моментом повествования, в ней впервые возникают образы, связанные с войной (втор-

жение грозных ритмов ударных инструментов, появление траурного монолога тубы).

В средних частях первого раздела симфонии — «Дети окраины», «Перед старой хатой» и «Был сад» — рассказывается о социальных контрастах довоенной Польши. В них предстают образы больных детей, нищих, обездоленных людей, «сожженный, жалкий, поредевший сад», а с другой стороны — щедрые, урожайные нивы и поля, которые могли бы дать хлеб всем. Тематически средние части основаны на интонационных, ритмических и ладовых попевках тем первой части. В драматургическом отношении особенно значительна часть «Дети окраины». В медленном разделе появляются обе темы первой части, а также новый, третий, лейтмотив симфонии, эту мелодию с форшлагами можно назвать «лейтмотивом цветов». В поэтическом тексте партии тенора высказывается одна из важных мыслей симфонии:

На земле, когда стоял я в поле,
А стоял я долго, недвижимый,
Ветром колосья колыхались,
А с ними мысль моя простая,
Что людям хлеба не хватает,
Что на земле так много боли!¹

В первом разделе симфонии в связи с лейтмотивом цветов развиваются образы природы, идея единства природы и человека. Природа в симфонии становится созвучной человеку и его судьбе. Поэтому лейтмотив цветов не остается статичным и претерпевает иногда глубокие трансформации. Особенно значительны они в четвертой части («Был сад») — здесь лейтмотив вплетается в основную, «плачущую», тему — и в «Сирени» (цветы в неволе), где лейтмотив становится изломан-

¹ Перевод М. Павловой.

ным и переходит в интонации, напоминающие мольбу, жалобу.

Ко второму разделу симфонии можно отнести шестую («Урок»), седьмую («Варшавские собаки»), восьмую («Мать») и стоящую несколько особняком девятую («Справедливость») части. Это самые трагические страницы цикла, напоминающие «Песни и пляски смерти». В них раскрываются кровавые зверства фашизма, жестокий мир «злой воли», который принес Варшаве в качестве «букваря» погост и гробы. Композитор вводит слушателя в атмосферу уже свершившейся трагедии.

Драматической кульминацией этого раздела и всей симфонии является шестая часть («Урок»). Несмотря на подготовку трагического перелома в предшествовавшей части («Сирень»), все же именно «Урок» содержит решающий драматургический сдвиг. С этого момента основные темы раздела симфонии вступают в фазу своеобразной разработки, мрачной и суровой по колориту. Нежные лирические интонации темы первой части приобретают здесь зловещий характер. В них нет уже былой ритмической свободы и гибкости, теперь они подчинены четкому, однообразному размеру. Из мелодической линии исчезли речевая импровизационность, фразы мелодии коротки, суховато отрывисты, часто перебиваются ударными инструментами.

Куплетность в построении «Урока» сочетается с трехчастностью, в которой большое значение имеют разработочные моменты. Не применяя традиционной сонатной формы, Вайнберг использует принципы развития, характерные для сонаты. В основе шестой части лежат две темы. В отрывистых коротких фразах первой из них есть черты трехдольного марша, во второй использован ритм мазурки. Обе темы неоднократно повторяются (аналогичное явление наблюдалось и в скерцо Шестой симфонии), варьируются то-

нально и гармонически. Интонационно они тесно связаны с материалом первой части симфонии, особенно тема мазурки, представляющая собой измененный лирический речитатив первой части.

В построении «Урока» есть любопытный конструктивный прием: ракоходное движение музыки и текста после кульминации (*fff*, *glissando*). Приведем отрывок из середины текста в пояснение сказанного:

...Ночью громко ты рыдаешь,
В небе страшных птиц считаешь,
По утрам на свежей пашне
Ищешь кости жертв вчерашних.
Разучи разрухи строки,
С упырем зубри уроки.
В мир могучий, в мир злой воли
Песнь детей варшавских взвойте!
Взвойте! Взвойте!
С упырем зубри уроки,
Разучи разрухи строки.
Ищешь кости жертв вчерашних
По утрам на свежей пашне,
В небе страшных птиц считаешь,
Ночью громко ты рыдаешь...

Ракоходное движение текста выдержано очень точно. В музыкальном построении складываются и иные закономерности. Главные из них — значительный по характеру средний раздел и развернутый оркестровый эпизод.

Средний раздел — это реквием памяти павших. Он начинается с монолога тубы (который ранее прозвучал в «Сирени») и продолжается у хора в форме, близкой к канону. Интонационно раздел связан с темой первой части, но не с начальными ее мотивами, а с интонациями мольбы, жалобы. Особенно велико в них значение интервала нисходящей большой септимы, придающей музыке щемящую остроту.

В довольно обширном оркестровом эпизоде разрабочного характера появляются гаммообразные («га-

нонообразные») мелодические отрезки лидийского звукоряда — звукоряда основного тематического зерна симфонии. Небольшая реприза¹ значительно динамизирована: тема проводится не полностью, в ритмическом увеличении, на ганонообразном фоне, перешедшем из разработки. Для драматических целей Вайнберг пользуется и такими специфическими приемами, как, например, глиссандо хора. Кода этой суровой части подобна траурному песнопению. В конце его звучит цитата из похоронного марша Шопена. Таким образом, в самой значительной кульминации симфонии полнее всего выявилось польское начало произведения. Органично и самобытно развивает композитор в симфонии польскую по своей интонационной сущности тему и драматургически ярко усиливает в ней черты национального колорита, применив ритмы мазурки и цитируя Шопена.

К проникновеннейшим лирическим страницам музыки Вайнберга относится другая кульминация второго раздела симфонии — восьмая часть («Мать»). Средства, которыми пользуется композитор в ней, чрезвычайно просты, но музыка производит большое впечатление. Словно на какой-то миг приоткрылись самые сокровенные тайники сердца художника. Строгие, хорального типа аккорды (хор с закрытым ртом и орган) служат фоном для печального и бесхитростного речитатива тенора, напоминающего народные мелодии-плачи. Для передачи скорбного оцепенения Вайнберг использует форму, отдаленно напоминающую пассакалью (неоднократное возвращение к исходным аккордам). Аналогичный прием будет и в следующей симфонии композитора.

¹ В ней используется строфа «В мир могучий, в мир злой воли песнь детей варшавских взвойте!».

Особое место во втором разделе симфонии занимает и девятая часть («Справедливость»). Ее можно назвать молитвой-заклинанием, которое как бы знаменует силу сопротивления и гнева польского народа, его мужество. Повторяющиеся у хора а саррелла мелодические отрезки, напоминающие средневековые речитации, подхватываются аккордами органа. Один из важных эпизодов «Справедливости» — это хоровое фугированное построение на теме первой части.

Финал симфонии — «Воды Вислы» — образует третий раздел (типа эпилога) произведения и представляет собой своеобразную репризу первой части («Дуновение весны»). Возвращение к поэтическим образам природы сопровождается и тематической репризой. Музыкальное развитие в симфонии как бы вернулось к своему истоку — к начальным, основополагающим интонациям, из которых рукой мастера была соткана ткань всего произведения. Логика музыкально-образного развития симфонии находится в полной гармонии с развитием поэтической идеи, лаконично выраженной в следующих строках поэмы Тувима, которые могли бы стать эпиграфом к симфонии Вайнберга:

О стих мой, выросший из боли,
Ты из цветов родился польских,
В цветы же обратишься снова...

Восьмая симфония, пожалуй, более всего интересна своим мелодическим стилем и особенностями интонационного развития. Симфония монотематична, она «выросла» из темы первой части, интонации или лада которой сохраняются повсюду.

Первое проведение темы поручено хору. Для партии хора и, особенно, солиста характерен лирический речитатив. Композитор стремился к максимальной согласованности музыкальных интонаций со смысловыми

нюансами текста. Создавая «омузыкаленную речь», усиливая в мелодии речитативно-декламационное начало, Вайнберг сохраняет в ней и песенные лирические черты. В этом смысле речитатив Вайнберга стоит ближе всего к оперному речитативу Прокофьева. Остановимся коротко на характерных особенностях лирического речитатива, которые проявились уже в первой теме — интонационном зерне всей симфонии:



Без вступления (как это обычно бывает у Вайнберга) появляется свободно льющаяся мелодия у хора, подчиненная интонационному и ритмическому строю стиха. Она звучит на фоне низкого органного пункта, сохраняемого на протяжении всей части. Поэтическая повторность вызывает музыкальную. Контрастные интонации мелодии нередко связаны с аналогичным эмоциональным контрастом в тексте. Вот один из примеров: двум противоположным образам текста — «слез гневных, песен напевных» — в музыке соответствует смена минорной и мажорной терции лада:



В то же время мелодическая линия развивается по своим внутренним законам, не зависящим от текста, стиха. Так, в первой части отчетливо выявлены четыре периода. В каждом из четырех периодов-куп-

летов образуется продвижение к новой и новой кульминационной точке. Куплеты начинаются со сходных интонационных попевок, но кульминационные вершины в них различны. В первом куплете — *ре*², во втором сначала *ми*², потом *фа*², в третьем — *соль*². Линия постепенного подъема затруднена возвращениями, спусками, что придает всему построению внутреннюю напряженность звучания и в то же время вносит в повторность разнообразие. Песенный речитатив Вайнберг укладывает в рамки периода повторного строения, а общую кульминацию помещает в наиболее «классическом» для нее месте — третьей четверти формы (третий куплет), то есть в точке «золотого сечения».

Но при наличии этих чисто музыкальных закономерностей гармонические и мелодические средства в очень большой степени связаны с текстом, с его образно-эмоциональным строем. Например, один из мотивов первой части, получающий большое развитие в последующих частях, представляет собой мелодические ходы с интонациями «восклицания», «вздоха». Они соответствуют словам «молящий» и «прощальный»:



Нисходящие романтические «секундовые вздохи» заменены здесь восходящими интервалами большой септимы, увеличенной кварты — более типичными для современного композиторского мышления. Этот мотив — его можно условно назвать «мотивом мольбы» — появляется в наиболее скорбных местах симфонии. Он передает одно из основных настроений симфонии, поэтому на его интонационном материале возникают темы многих частей (например, второй, третьей).

Из интонации лирического речитатива хора родилась и другая группа тем симфонии, появляющаяся в таких трагических частях, как «Варшавские собаки», «Урок». Эта группа тем связана с квартовыми ходами и с повторностью звуков первой фразы речитатива.

В трагических частях гибкость и разнообразие речитативов исчезают, они превращаются в сухие отрывистые фразы, преимущественно исполняемые в быстром темпе.

Несмотря на то, что тематический материал симфонии развился из одного интонационного зерна и из единой ладовой ячейки (лидийский лад), Вайнберг добивается разнообразия и выразительности его звучания. Уже первая тема, одна из важнейших в симфонии, в первой части преобразуется в новую тему типа хорала. Значение этой темы подчеркивается неоднократным проведением ее в неизменном виде. Она — типично «вайнберговская» по интонациям (квартовый скачок с повторением обоих звуков) и способу произнесения (мощь аккордов приглушена динамикой и оркестровкой, суровость снимается теплотой звучания струнных).



Характер интонационного материала повлиял и на ритмику тем. В партии солиста более, чем в партии хора, развиты мелодико-речитативная гибкость и импровизационное начало, поэтому ритмический рисунок в партии солиста отличается большей свободой и разнообразием.

Таким образом, положив в основу развития симфонии одну тему, Вайнберг мастерски ее разрабатывает на протяжении всех десяти частей симфонии. Он создает цельную драматургию путем применения лейтмотивов, укрупнения частей симфонии, использования образных арок, при помощи темповой логики развития.

Восьмая симфония — это страницы жизни польского народа и самого Вайнберга. Глубокие и обобщенные мысли симфонии приобретают широкое философское и гуманистическое звучание.

Девятая симфония «Уцелевшие строки»¹ завершает дилогию из двух «польских» симфоний. Это сочинение было вдохновлено мыслью о подвиге советского народа. Вот как пишет об этом композитор в авторской аннотации: «Девятая симфония «Уцелевшие строки» написана в знак любви и преклонения перед советскими воинами, спасшими не только человеческие жизни от гибели, но и отстоявшими многовековую культуру дружественных стран от уничтожения фашистскими варварами».

Толчком к созданию симфонии послужил факт из биографии Ю. Тувима: поэт, уходя из Варшавы, закопал неизданные стихи, и «уцелевшие строки» смогли быть прочитаны только благодаря советскому народу, освободившему Польшу.

Созданию Девятой симфонии, так же как и Восьмой, предшествовал тщательный отбор стихов. Для Прелюдии, Интерлюдии и Постлюдии композитор взял строки В. Броневского, для десяти основных частей — стихи из разных тувимовских сборников. Стихи Бро-

¹ Девятая симфония, ор. 93 (1966—1967). Прелюдия — Largo, I — Allegro, II — Moderato, III — Lento, IV — Allegro, Интерлюдия — Adagio, V — Allegro, VI — Allegro molto, VII — Allegro, VIII — Lento, IX — Andantino, X — Allegro, Постлюдия — Largo.

невского воплощаются композитором в ритмозвуку. Во всех трех случаях (Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия) Вайнберг включает чтеца, который произносит стихи в определенном, выписанном композитором ритме. Оркестровое сопровождение скупое создает лишь фон для чтеца. Медленное тихое произнесение всех слов без выписанной интонационности способствует точному донесению смысла текста, полному сосредоточению только на нем. В такой передаче каждое слово кажется прочувствованным и оберегается от ложного пафоса:

Удивительный день!
Польша, Россия! Это удивительная вежа!
Удивительный день!
Не будь его — они бы не уцелели — эти строки.
Припасть и целовать уцелевшие камни Варшавы!
Целовать уцелевшие строки Варшавы!
Неповторимый день! День освобождения!
И я вспоминаю...¹

Чтец в Девятой симфонии — это голос автора, подобно лирическому герою в Восьмой. Но в отличие от «Цветов Польши» лирический герой Девятой симфонии не принимает участия в повествовании, он появляется лишь в узловые моменты, напоминая о тех событиях, без которых не была бы возможна жизнь во всех ее проявлениях, погибла бы культура целого народа. Композитор подчеркивает эти мысли скупое, но тем не менее они значительны:

Эти книги уцелели на войне,
Миновали их пожары и бомбежки.
И тому на войне повезло вдвойне,
Кто вернулся и открыл их обложки.

Эти слова сказаны в Интерлюдии. В Постлюдии — наиболее развернутом выступлении лирического ге-

¹ Перевод А. Эппеля.

роя — мысли о дне освобождения, «уцелевших строках» соединяются с одой в честь планеты и созидания. Но музыка, в основном повторяющая принципы Прелюдии и Интерлюдия с добавлением хора, удивительно скромна, лишена внешних эффектов. Так говорят лишь о большом и сокровенном.

Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия воплощают одну из мыслей симфонии и способствуют единству и организованности всей композиции (выполняют роль образных арók). В Прелюдии возникает и основной звукоряд симфонии. Композитор раскрывает его в последовании аккордовых комплексов:



Образуется фригийский *fis* с тремя вариантами IV ступени и раздвоенной III ступенью:



Субдоминантовая гармония лада подчеркивает характерные для всей симфонии интервалы увеличенной и уменьшенной октавы и тритон:



Прелюдия — это эпиграф ко всей симфонии, который обрисовывает лад сочинения. Отсутствие во вступлении темы в привычном смысле, замена мелодического элемента гармоническим хорошо оттеняет все последующее развитие, в котором преобладает мелодический речитатив. Композитор словно показывает почву (лад), а потом все побеги, которые на ней выросли.

В основу десяти частей симфонии, следующих после Прелюдии, Вайнберг положил стихи Тувима. Композитор выбрал их из разных сборников по принципу отражения важных сторон человеческого бытия и дал стихотворениям собственные названия: «Бессмертие», «Старость», «Любовь», «Молитва», «Надежда», «Гнев», «Страсть», «Одиночество», «Сон», «Мечта». По замыслу композитора части симфонии являются как бы «веером человеческой жизни».

Уже из одного простого перечисления названий частей симфонии видны объемность мысли и интерес композитора к философским, психологическим проблемам. Но и текст Тувима, и музыка Вайнберга оказываются гораздо богаче однозначных определений и раскрывают понятия, заложенные в названиях частей, в определенных конкретных ситуациях, которые помогают отразить социальные противоречия («Надежда», «Гнев»), протест против несправедливости («Страсть») или воспевают созидательный, дерзко мечтающий труд («Мечта»).

Композиция симфонии стройна. «Бессмертие», «Страсть», «Любовь», «Молитва» — первый раздел, за ним следуют Интерлюдия и второй раздел — «Надежда», «Гнев», «Страсть», «Одиночество», «Сон», «Мечта».

Второй раздел более значителен. В нем возникает центральная кульминация всего сочинения.

Все тринадцать частей следуют аттасса и связаны тесным интонационным родством, в основе которого

лежит общность кратких мелодических, гармонических и ритмических оборотов.

Своеобразие интонационности «Бессмертия» — первой части Девятой симфонии — выявляется во взаимоотношении хоровой мелодии и оркестрового фона:

55 [Allegro]

Де-ре-во, ты ли? Ты веко-во-е,

[f]

с кро-ной зе-ле-ной, шумной ли-ствою. На-креп-ко проч-но

У хора преобладает последовательность диатонических интервалов: малой терции и ее обращения большой сексты. Это как бы главная интонационная заставка темы, повторяемая почти во всех куплетах. Ее продолжает секундовое движение, которое в каждом куплете получает свою интонационную концовку. В первом — это мелодический ход на кварту вверх и терцию вниз и гармоническое созвучие из увеличенной кварты и увеличенной октавы, во втором — просто октавный ход и т. д.

В развитии попевок складывается закономерность: от простого, единого к относительно более сложному и различному.

Оркестровый фон в сочетании с хоровой партией создает довольно терпкую фониду, возникшую из-за секундовых сочетаний. В оркестровых отыгрышах и мелодия ведет себя более «свободно»: там, где у хора была точная последовательность терции и сексты, в оркестре секста заменяется большой септимой и т. д.:



Куплетность в первой части сочетается с трехчастностью. В середине появляется материал, по-новому оформленный интонационно, хотя и использующий характерные элементы первой темы.

Новое в теме — форшлаг, раскачивающиеся секунды, трионовость:



Сходными приемами композитор пользовался и ранее в темах скорбных, печальных. Вспомним вступление к Шестой симфонии, интонации мольбы и жалоб из Восьмой симфонии, Вторую симфонию. В Девятой симфонии аналогичный интонационный комплекс появляется также в момент образного поворота, в котором известное место занимают и скорбные мысли:

Я поделюсь с тобой¹ маятою,
Я умоляю слезой пролитою,
Чтобы, разземля черную землю,
Ты над могильною встало плитою.

Характерно, что все составные элементы темы заимствованы из предыдущего: между голосами образуется интервал увеличенной октавы, первая форшлаговая вспомогательная составляет с мелодическим звуком интервал сексты, в партии хора также ходы на сексту и т. д.

Все эти компоненты встречались в первой теме. Здесь же они поданы в более лирическом плане.

Реприза всей части небольшая, носит явно кодовый характер. Здесь используются отрывки обеих тем, звучание рассеивается и застывает.

Интересно проследить взаимоотношение текста и музыки. О структурном уже говорилось: куплетность стихов вызывает поначалу точное куплетное строение музыкальной формы, но последующее развитие приводит к трехчастности.

В стихотворении Тувима есть два сквозных «мотива»: скитания, поисков («В чашах скиталось ночью и днем», «тайна лесная бедного гложет, друга он в чаще встретить не может») и общности, единства, а потому и бессмертия всего живого («Чтобы, вздохнувши вздохом могучим, нас возвратило птицам и тучам дважды родное сердце земное»).

У Вайнберга первый образ воплощен при помощи своего рода музыкальных символов. Так, например, моторное сопровождение (фон в первой части), бодрый характер невольно вызывают в памяти песни Шуберта — «В путь», «Почта», — те же характеры, но на новой интонационной основе.

¹ Речь идет о дереве.

Мысль о бессмертии и вечном обновлении раскрывается в процессе развития всей симфонии.

Две следующие части («Старость» и «Любовь») выполняют в первом разделе симфонии роль лирических интермеццо.

После бурного, стремительного движения «Бессмертия» в них устанавливается созерцательное настроение.

Вторая часть («Старость») почти целиком исполняется а саррелла, оркестр участвует лишь в самых первых тактах (органный пункт) и в последних тактах (тема челесты, затем флейты). Повсюду выдерживается нюанс *ppp*. Мелодическая линия незатейлива, основана на повторяющихся интонациях в характере неторопливого бормотания. Музыка воплощает портретную характеристику, данную в стихах, усиливая в них черты беспомощности:

Глядим на улицу, на солнце,
В полуоткрытое оконце.
Живем себе да поживаем,
С календаря листки срываем.

В мелодии интересны черты постепенного внутреннего накопления энергии и расширения диапазона: в начале происходит окружение ноты *си* сверху и снизу, затем — скачок на квинту и включение интервалов увеличенной кварты и увеличенной квинты. Этим приемом композитор будет пользоваться и далее:



Третья часть («Любовь») близка предшествующей по интонационному строю, но в ней больше кантиленного, распевного звучания. Музыка прозрачна, чиста

и почти невесома. В оркестре великолепно передана пространственная перспектива: глубокий бас и звенящие аккорды неразрывно сливаются с текстом: «сумрак хрустально-синий». Изыскан лад темы: мажорно-минорная терция, пониженная II, повышенная IV ступени.

Как было в Восьмой симфонии, музыка, в большинстве своем обобщенно передающая образы текста, иногда конкретно детализирует его, чаще всего при помощи ладовой смены:



Эта часть также развивает интонации основной темы, но и в ней они приобретают свой колорит. Специфическим для этой части становится нисходящий ход по измененному тетраходу, скачок на квинту и остановка на лидийской IV ступени:



В конце части напоминаются интонации основной темы. Они звучат неопределенно, вопросительно, секста заменена септимой:



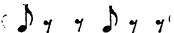
Лирика Вайнберга, всегда целомудренная и сдержанная, в этой части приобретает еще большую тон-

кость, трепетность, созвучную великолепнейшим стихам Тувима:

Запах акации сеет смятение
В сумрак хрустально-синий,
Словно нигде иного цветенья
И не сыскать поныне.
В темной листве белея, соцветья
Шепчутся еле-еле,
Словно бы прочих звуков на свете
Сад не слышал доселе...¹

Музыка третьей части близка поэтическим образам природы в Восьмой симфонии.

Четвертой частью («Молитвой») завершается первый раздел симфонии. «Молитва» состоит из двух контрастных тематических образований. Первое основано на скороговорке, в которой есть прямая связь с песней «На сон грядущий» из «Детской» Мусоргского. Второе, распевное, начинается с секстового хода, характерного для главной темы, здесь же и интервал уменьшенной октавы, образующийся между мелодией и гармоническим голосом. Почти во всей первой половине «Молитвы» и в самом конце ее в оркестре звучит ритмизированный органнй пункт в верхнем голо-

се на ноте *ми*: 

«Молитва» соответствует первой части («Бессмертие») по темпу, динамике, форме. В ней больше оркестровых эпизодов, чем в предшествующих разделах. Логика развития в музыке иная, чем в стихах. Стихи все произносятся как бы на одном дыхании. Вайнберг же расчленяет их, передает различным группам хора, прославляет оркестровыми отыгрышами, в самом важном месте меняет темп.

«Молитва» представляет собой трехчастную композицию с медленным вступлением. В первом разделе

¹ Перевод А. Эппеля.

используются преимущественно интонации второй части («Старость»). Кульминация его приходится на оркестровую партию (цифры 5—10), которая расширяет и дополняет образность предшествующего текста — «За их заботы, тревоги, волнения, хлопоты, боли, беды, за их обиды»...

Средний эпизод — *Adagio*. В нем большое значение приобретает интонационность первой части («Бессмертие») и возвращается материал вступления. В *Adagio* важен самый смысл текста: «Пусть людям радость светит вечно». Кульминация этого раздела также приходится на оркестровый эпизод в характере размышления (на материале первой части и вступления к четвертой). Реприза сокращена, носит кодовый характер (аналогично тому, как было в репризе первой части).

Между первым и вторым разделами симфонии нет резкой образной грани, как было, скажем, в Восьмой.

«Молитва» и Интерлюдия даже соединены повторяющимся звуком (*ми*). Но все же во второй половине симфонии наступает заметное омрачение колорита. Оно связано и с текстом.

«Надежда» и «Гнев» — это песни о нужде, о социальных контрастах довоенной Польши. Подобные образы были в Восьмой симфонии. Отсюда и сходный круг средств выразительности, вплоть до цитатных совпадений. Например, унылое и безысходное настроение пятой части («Надежда») создается при помощи фигурированного органного пункта (*ре—ми*). Точно такой же органнй пункт (из тех же нот) в сходном образном плане звучит в четвертой части Восьмой симфонии — «Был сад».

Тематически и образно «Надежда» развивает материал второй части симфонии. В музыкальном языке, кроме расщепленной октавы и других жестко звучащих гармоний, большое место занимают параллелизмы:

параллельные чистые квинты, уменьшенные кварты, септимы.

Развитие построено на постепенном динамическом нагнетании, усилении интонационного напряжения при подходе к кульминации (в районе кульминации больше всего параллелизмов). В кульминационный момент композитор вводит мелодию из второй части («Старость»), которая здесь звучит властно:

62 Allegro



Этот драматургический прием выделяет наивысшую точку развития и очень естественно объединяет две части, осуществив развитие на расстоянии. То, что во второй части было статично и овеяно беззаботностью («живем себе да поживаем»), в пятой — показано в трагической ситуации (жалкий посыльный терпеливо и безуспешно ждет работы).

«Гнев» — шестая часть симфонии — носит характер страстного протеста против бедности и нищеты. Развивая материал середины первой части, композитор придает ему облик, знакомый нам по предыдущим симфониям. Здесь и раскачивающиеся триоли секунд, как во вступлении к Шестой симфонии, и интонации «мольбы, жалобы» из Восьмой, но как они преобразованы! В них есть волевая сила, та, что ощущалась в первой части. Музыка усиливает обличительную силу текста. Особенно гневно-протестующе звучит оркестровый раздел, продолжающий кульминацию. Она обрывается на резких, диссонирующих аккордах, «недосказанная» до конца. И это не случайно, ибо вся следующая часть — «Страсть» — подход к центральной кульминации всей симфонии, которая доводит до высшей точки то, что не было завершено в предыдущей части.

Вайнберг объединяет «Гнев» и «Страсть» триольной мелодической фигурой (последовательность секунды и чистой квинты). Композитор стремится подчеркнуть смысловое единство двух частей (протест против всякого рода несправедливости).

Уже с самого начала эта часть отличается бодрым характером и прямолинейной силой. Мелодическая линия нарочито проста, лапидарна. Гармоническая триольная фигурация вносит в образ черты возбуждения, а переченья, образующиеся с мелодией, быстрый темп, оstinatность придают напряженный характер.

Постепенное нагнетание приводит к высшей точке, музыка на миг обрывается и возникает с новой силой, звучит самый конец кульминации предыдущей части, которая, как мы помним, не была завершена. Начинается кульминация с напряженных, повторяемых с подчеркнутой силой аккордов. К ним затем присоединяются пронзительные оstinatные октавы (на материале седьмой части), и развитие приходит к теме первой части. Она звучит угрожающе у литавр:



Кульминационная зона поднимает музыку до высокого накала и значительно расширяет смысл текста.

В ней не только звучит протест против социальной несправедливости (эта мысль заложена и в стихах Тувима), но и обличается зло, которое приводит к разрушениям, насилию, смерти. Не случайно кульминационный раздел оказывается сходным по образности и приемам с кульминационными частями Восьмой симфонии («Урок», «Варшавские собаки»).

Восьмая часть («Одиночество») передает состояние оцепенения. Это неизбежная реакция, сопутствующая сильному подъему напряжения. Данный прием особенно типичен для оперной драматургии, но встречается и в симфонической литературе (Восьмая Шостаковича).

Вайнберг пользуется им во всех трех программных симфониях, но в каждой из них есть свое, новое качество. В Шестой симфонии смена набата трагической колыбельной («В красной глине вырыт ров») близка к оперно-театральным традициям.

В лирической реакции на кульминацию между Восьмой и Девятой симфониями много общего: динамический спад в обоих произведениях подготовлен; основную мелодию сопровождают аккорды оркестра и хора (с закрытым ртом).

В отличие от Восьмой в Девятой симфонии перед медленной частью есть небольшое вступление — соло флейты¹:



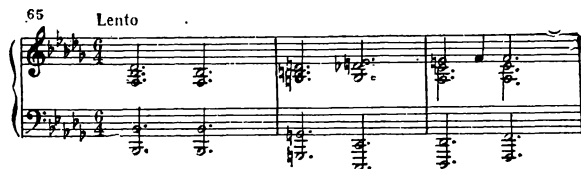
Оно, по всей вероятности, связано с названием — «Одиночество». В нем появляются форшлагги (они были

¹ Соло заимствовано из четвертой части Симфонии № 2.

й в кульминации), которые напоминают о производной теме из первой части. Музыка вступления блуждающая и загадочная. Казалось бы, она может предвещать что-то светлое, а на самом деле — начинается трагический по характеру раздел. Форма пассакальи (четырёхтактовая аккордовая последовательность повторяется 11 раз) создает характер внутренней обреченности:

...У витрины девчонка
В рваной юбке холщовой:
Засмотрелась в окошко
На парчу гробовую,
На свое отражение,
Жизнь свою неживую...¹

В общем контексте симфонии своеобразна и неожиданна последовательность распространенной цепочки аккордов — S—DD—D₉—VI₇—T:



Композитор делает обобщение через гармоническую последовательность.

Девятая часть («Сон») начинается с того же вступления, что и «Одиночество». Но теперь его «блуждающие, скользящие» ходы приводят к лирическому вальсу, воплощающему грустные и светлые мечты. Весь музыкальный материал этой части взят Вайнбергом из романса (ор. 62), внесенного и в Симфониетту № 2.

В мелодии девятой части слышатся интонации бытовых лирических песен, соединенные с оборотами еврейскими и типично вайнберговскими: обыгрывание

¹ Перевод М. Павловой.

лидийской IV ступени, сопоставление мажорной и минорной терции.



Партии хора, так же как в предыдущей части, разделяются на солирующую, ведущую основную мелодию, и аккомпанирующую.

Своеобразный «второй план» темы — мелодические попевки вступления. Они прославляют почти все построение в виде коротких форшлаговых вспомогательных звуков, а в конце появляется и целая фраза вступления, после которой оркестр застывает на тоническом аккорде (тоника с секстовым звуком и без терции)¹.

Текст этой части образует арку с финалом — «Мечта». И здесь и там фигурирует «белый дом». «Мечта» — это гимн созиданию, воплощенный в символическом образе многоэтажного дома. Так сны и мечты становятся явью:

Дом огромный возводили,
Солнцем крыши золотили,
Даже улицы сияли...²

Финал Девятой симфонии отличается от финалов других программных симфоний Вайнберга. Музыка в нем бодрая, энергичная, лишенная созерцательности. Такая трактовка финала закономерно вытекает из всей драматургии симфонии. В ее основе не было того кон-

¹ Такого окончания в Симфонии не было.

² Перевод Д. Самойлова.

фликтного столкновения сил, которые требовали особого логического вывода именно в финале (так, в Шестой и Восьмой симфониях в финале подводился итог борьбы).

В драматургии Девятой симфонии главное место отводится показу контрастных явлений, из которых складывается жизнь, поэтому финал не подводит итог какой-нибудь одной, пусть важной линии, а показывает то самое главное, без чего жизнь человека не может быть настоящей: труд, созидание во имя будущего.

В крайних частях финала (форма — сложная трехчастная) преобладают симметричные построения, четкая ритмическая пульсация, они имитируют слаженность и размеренность хорошо организованной и радостной работы:



Среднюю часть финала композитор выделяет, поручая мелодию тенору. Это единственный сольный момент в сочинении, поэтому его драматургические функции очень велики. Тенор solo говорит от имени дерзновенной юности:

Выше, выше мы пойдем,
Выше шпилей, выше дома,
Выше неба, выше грома,
Чтобы мог увидеть каждый
Дом стотысячаэтажный...¹

¹ Перевод Д. Самойлова.

Вайнберг выделяет средний раздел ритмически и жанрово. Четырехдольный размер сменяется трехдольным, и звучит удалая по характеру мазурка.

В конце среднего раздела находится первая кульминация финала. В ней появилась преображенная тема из предыдущих разделов симфонии («Страсть», «Надежда»):

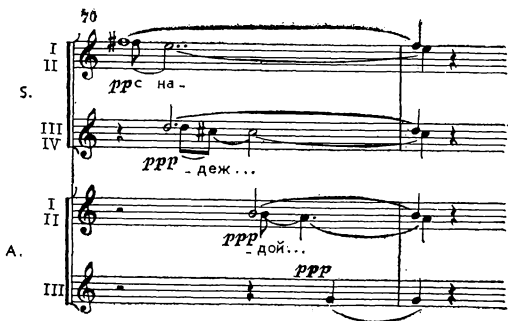


Во второй репризной кульминации финала звучит главная тема симфонии (ее интонационная «заставка») в контрапункте с интонациями финальной темы. Третья кульминация финала приходится на коду. В конце коды появляется материал первой части, усиленный динамически:



Постлюдия возвращает к образам Прелюдии, но в преображенном виде. К чету присоединяется хор. Он подхватывает последние слова и выстраивает основной звукоряд симфонии:

70



S. *pp* с на -

A. *ppp* - деж...

T. *ppp* - дой...

Показательна бережность, с которой композитор обращается со словами, и отсутствие всякой помпезности. Композитор прославляет нашу планету не языком од и гимнов, а тихо, сокровенно. Звучание Постлюдии угасает, и, как последнее воспоминание, «выплывает» тема из Первой симфонии композитора. Так мудрая зрелость встречается со своей юностью.

Драматургия Девятой симфонии развивает принципы, сложившиеся в предшествующих ей сочинениях, и имеет ряд специфических свойств.

Подобно Восьмой симфонии, основанной на лидийском звукоряде, Девятая также выросла из одного звукоряда. Он дан композитором не в горизонтальном виде, как в Восьмой симфонии, а в вертикальных созвучиях. Мелодически композитор показал субдоминантовую часть звукоряда, которая наиболее важна для интонационности симфонии. Так же, как и в Восьмой симфонии, IV ступень лада здесь является центром интонационных изменений во многих частях, а интервал уменьшенной октавы, образующийся между IV основной и IV пониженной ступенями, обуславливает характерный гармонический колорит симфонии. Этот прием имеет много параллелей в творчестве современных композиторов (укажем, например, на начало чет-

вертого акта «Игрока» Прокофьева, на тему фуги Полифонической симфонии Пярта).

Из лада вступления вырастает тематизм первой части симфонии, и на его основе строится все сочинение. Для тематизма симфонии характерен попевочный принцип. В каждой части есть своя попевка, которая подается «крупным планом» при помощи неоднократных повторений.

С этим в симфонии связано распространение лейт-интонационности. Например, в кульминационных разделах («Страсть», «Мечта») появляется не вся тема первой части целиком, а ее наиболее характерное интонационное зерно. Вероятно, из попевочной драматургии вытекает и распространенный в симфонии принцип интонационных связей преимущественно из одного звука между частями: *ми* — между первой и второй, *фа* и *си* — между второй и третьей, *фа* — между третьей и четвертой и т. д. Подобные звуковые «предвестники» отсутствуют лишь перед седьмой частью (в ней подчеркивалось наступление новой фазы развития) и перед девятой, связанной с предшествующей частью более тесными интонационными узами, но контрастной ей в образном отношении. В результате несколько выделенными из общего движения оказались центральные кульминационные части произведения, что наряду с другими средствами усилило их драматургическую роль. В прозрачной партитуре симфонии преобладает гомофонный стиль изложения. В отличие от других симфоний, Вайнберг мало пользуется здесь имитационной полифонией, но линейные сочетания партий хора и оркестра образуются неоднократно.

Так же, как и в Восьмой симфонии, в Девятой — ведущая роль принадлежит хору, он излагает главный тематический материал всех частей, выступая в качестве первостепенной «оркестровой» группы. Поскольку хоровая фактура не насыщена, нередко группы звучат

в унисон, то создается равноправное взаимодействие между хором и прозрачной оркестровой тканью.

Показательно, что, хотя вокальное начало пронизывает все сочинение, сам тип симфонии не столь близок монологическому симфонизму, как Шестая, и еще дальше отходит от него, чем Восьмая симфония. Этот факт наряду с другими средствами выразительности подчеркивается темповой драматургией сочинения: все узловые части в нем быстрые (первая, четвертая, пятая, шестая, седьмая, десятая).

Симфония основана на контрастных образных сопоставлениях, по принципу небольших «кадров»-портретов. «Кадровость» частично ощущалась и в строении Седьмой и Восьмой симфонии, но в Девятой она получила более точную и законченную форму выражения.

Каковы же общие черты драматургии трех программных симфоний? Все три симфонии представляют собой лирическую линию современного симфонизма. Лирическое начало проникает в них повсюду, начиная с общего замысла, общей конструкции и кончая отдельными средствами (пожалуй, в меньшей степени это касается Девятой симфонии).

Во всех трех сочинениях сюжетное развитие отходит на второй план, а главным становится логика смены состояний, не всегда мотивированная событиями.

Большое место в симфониях, особенно в Восьмой, занимает образ лирического героя. И хотя часто он не лишен черт автобиографичности, общий характер симфоний Вайнберга, как правило, объективен и в некотором роде эпически повествователен.

Развитие циклов подчинено драматургии лирического целого. Напомним, что первые части, имеющие важное драматургическое значение, носят явно лирический характер (в Девятой — таково вступление), что кульминации возникают нередко именно в лирических частях цикла (Шестая симфония — «В красной глине

вырыт ров», Восьмая симфония — «Мать»; Девятая симфония в этом смысле стоит особняком). С точки зрения, интересующей нас, важно также отметить, что драматические коллизии рождаются обычно из лирической сферы. Например, своеобразную картину вражеского «нашествия» в третьей части Шестой симфонии композитор раскрывает при помощи примечательного образного переосмысления жанровых тем, драматическая кульминация Девятой симфонии («Страсть») вырастает на почве субъективного поначалу образа.

Характерно и то, что в финалах симфоний Вайнберга преобладает атмосфера лирического успокоения (кроме финала Девятой симфонии, но и после него есть лирическое заключение), по которой слушатель узнает об итоге борьбы.

Каждой симфонии свойственно единство повествования, «общий запах, общий тон». В Шестой — общность в большей степени касается колорита, неторопливого развертывания впечатлений, в Восьмой и Девятой господствуют интонационное и ладовое родство.

Лирическая направленность действия, принципы симфонии-монолога диктуют и особенную трактовку цикла — многочастность, соединяющуюся в едином целом. Все разделы симфоний следуют друг за другом без перерыва и объединяются «изнутри» по образным и тематическим конструктивным признакам, по внутренней логике.

Большинство тем симфоний сохраняет напевность, но она значительно отличается от кантилены XIX века. Вайнберг, подобно многим современным композиторам, в построении мелодий исходит из особенностей человеческой речи. На характер современной мелодики повлияли также ритмика движений, жестов, инструментальный тематизм. В связи с этим расширяется диапазон, появляются скачки на широкие интервалы, становится характерной и ритмика. Изменение мелодиче-

ского языка тесно связано с расширением ладовой организации музыки. Композиторы делают ладовую систему все более гибкой и широкой.

Эти закономерности современного музыкального искусства находят конкретное преломление в произведении Вайнберга. Например, Шестой симфонии свойственно преобладание минорного наклона, но минорный лад композитор использует в самых разнообразных видах: фригийский (побочная партия второй части), дорийский (тема третьей части); с элементами полиладовости (главная партия первой части, заключительная партия третьей) и т. д. Из этого видно, что Вайнберг проявляет интерес к старинным ладам и ладам с измененными ступенями, что также типично и для других композиторов нашего времени. Ладовая организация Восьмой и Девятой симфоний значительно сложнее Шестой. Пользуясь полным хроматическим звукорядом, Вайнберг делает в Восьмой опорой лидийский звукоряд, насыщая музыкальную ткань разнообразными модуляциями.

Программные произведения Вайнберга показательны и как отражение общих тенденций современного симфонизма. Прежде всего — это поиски особого мира симфонии, неповторимости замыслов, решений. Как и других советских композиторов, Вайнберга этот путь привел к тесному слиянию с вокальным началом и текстом. Это помогло наполнить симфонии социально-общественным смыслом.

Программные симфонии Вайнберга, так же как и его Реквием для хора и оркестра и опера «Пассажирка», посвящены теме войны и мира. Эта тема — одна из главных в творчестве Вайнберга. В своих сочинениях композитор стремится оживить память о погибших для того, чтобы утвердить жизнь и мир на земле.

Глава четвертая

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ

Симфонии Вайнберга представляют лирическую линию в советском искусстве. В ней взаимодействуют основные типы современного симфонического мышления — монологический, оркестрово-концертный и эпический. Преобладание одного из названных типов разделяет симфонии на группы. Монологический тип господствует в Пятой, Шестой, Восьмой симфониях. Кульминацией его у Вайнберга, пожалуй, следует считать Шестую симфонию, в которой характер монологического повествования распространяется почти на весь цикл, основанный на широком дыхании, длительном развертывании.

Четвертая и, особенно, Седьмая, Десятая симфонии — ближе, чем другие сочинения, подходят к оркестрово-концертному типу, в них преобладает быстрая смена контрастных образов, инструменты используются подчас в виртуозном плане (труба — в Четвертой, кларесин — в Седьмой, четыре солирующих инструмента — в Десятой).

Черты эпического мышления, не лежащие в основе какого-либо одного сочинения, органично вплетаются в драматургическую канву в качестве составного элемента. Они проявились в многоплановости образов, в повествовательном тоне. По отношению к симфониям Вайнберга можно говорить об особом виде лирического

эпоса. Обычно понятие «эпос» связано с грандиозными, национально-героическими образами. Таков музыкальный эпос Мусоргского, Бородина, Прокофьева. В силу особой лирической направленности творчества Вайнберга его эпические образы преломляются через лирику.

Основные типы симфонизма, выраженные более отчетливо в отдельных сочинениях, существуют в симфониях также во взаимодействии, взаимопроникновении. Так, в третьей части «немонологической» Четвертой симфонии появляется очень важный для драматургии монолог валторны, в Восьмой симфонии монологические и концертные черты распределены почти равномерно и т. д.

Говоря о симфонизме Вайнберга, мы все время подчеркиваем его лирическую основу, которая в наибольшей степени определила характерность вайнберговского симфонизма. Остановимся несколько подробнее на специфике образности лирики Вайнберга. Подчиняясь общей закономерности искусства XX века, лирика во многих произведениях искусства XX века более отражает мысль, чем эмоцию. Данное свойство получило у Вайнберга своеобразное претворение: интеллектуальная наполненность его лирических тем сочетается с внезапными эмоционально-взволнованными «наплывами». Такое качество лирики проявляется как в масштабах одной темы или даже ее части, так и в построении целого (в частности, это привело к нервно-взвинченным, почти экспрессионистским кульминациям Пятой, Восьмой и Девятой симфоний).

Своеобразие симфонических концепций Вайнберга вызвано не только особым характером лирики, но и тем, что лирической направленностью отличаются сочинения с трагической тематикой, для которых лирика, казалось бы, не является главным свойством. Речь идет о программных сочинениях, развивающих тему войны и мира. Некоторое противоречие, возникающее

между тематикой и привычными для нее средствами воплощения, вызвано реальным жизненным противоречием, заставившим композитора избрать именно такой, а не иной путь. Мягкий, застенчивый по натуре человек со светлым мироощущением был втянут в грозные события, решительные действия, пережил неожиданные повороты судьбы, большие нервные потрясения. Они направили творчество композитора по драматическому руслу, которое, благодаря лирической натуре Вайнберга, получило своеобразный оттенок. Общая лирическая направленность драматургии выявилась уже в ранних сочинениях, таких, как Квintет, Вторая и Третья симфонии.

Отличительные черты драматургии Вайнберга раскрываются в соотношении объективного и субъективного начал. Уже в ранних сочинениях композитора намечилось взаимопроникновение разных образных планов. Так, в объективной лирике Второй симфонии возникают субъективные, «частные» лирические отступления, еще небольшие, не влияющие на общее целое, скорее разряжающие фактуру, например тема скрипок (*Doppio movimento ma sostenuto*) из второй части и тема альтов в начале третьей части. В Третьей симфонии проникновение субъективной лирики в финал связано с определенной драматизацией всего сочинения. В этой симфонии субъективное и объективное начала вступают в конфликт.

В Четвертой симфонии во взаимодействии объективного и субъективного есть принципы кинодраматургии — соотношение целостного образа и как бы «выхваченной» из него детали (см. соотношение главной и побочной партии первой части).

В Пятой симфонии преобладает субъективное начало, а объективность лирической интонационности произведения создается при помощи включения жанровых эпизодов, обобщающих важные образы. Так, суровое

противосложение побочной партии первой части носит характер сдержанной скорби и близко траурному хоралу. Шестая симфония еще больше приближается к типу монолога, поэтому даже жанрово-изобразительные разделы (например, вторая часть — «Скрипочка») несут в себе определенную интонацию рассказчика. Черта эта приближает симфонию к эпическим формам, в которых ощущается своеобразный интонационный строй сказителя. Жанровая обобщенность Пятой и повествовательность Шестой симфоний нашли новое преломление и развитие в Восьмой и Девятой.

Соотношение объективного и субъективного в Седьмой симфонии дано композитором в обобщенном, несколько символическом плане: неизменная «вечность» объективного и трансформации субъективного. В различных соотношениях и сочетаниях этих двух аспектов заключается одна из причин своеобразия драматургии каждой симфонии. Объективное и субъективное у Вайнберга тесно связано с отмеченной нами характерной особенностью симфонического мышления композитора, в котором органично переплетены черты эпического и лирического. В частности, эпическое начало обусловило многосоставность лирических частей, столь типичную для ряда симфоний Вайнберга.

Одним из характерных свойств драматургии Вайнберга является наличие лирического героя. Начиная с Пятой симфонии лирический герой становится основой драматургии и определяет всю общую концепцию произведений.

При изучении образа лирического героя и особенностей драматургии возникают, как указывалось, аналогии, параллели с литературными и художественными явлениями, которым Вайнберг оказался чрезвычайно близким. В эмоциональном строе музыки Вайнберга много общего с миром простых и трогательных персонажей Шолом-Алейхема. Это мир душевной добро-

ты, восторженности, внимания к печали гонимых, мудрая любовь к человеку. Произведения Вайнберга, так же как и сочинения Шолом-Алейхема, поэтичны, с неторопливым и плавным повествованием. В произведениях Шолом-Алейхема есть два значительных круга образов, оказавшихся близкими Вайнбергу. Это образы детей (им посвящены многочисленные детские рассказы писателя, повесть «Мальчик Мотл» и другие) и музыкантов, бродячих актеров, комедиантов (например, романы «Стемпеню», «Иоселе-Соловей», «Блуждающие звезды»). У Вайнберга образы детей воплощаются в Шестой и Восьмой симфониях, Четвертом квартете, образы музыкантов — в Шестой симфонии, в опере «Пассажирка».

Связь Вайнберга с сочинениями Шолом-Алейхема проявляется и в определенной композиционно-структурной общности. Яснее всего она ощущается в преобладании формы монолога в сочинениях обоих художников. У Шолом-Алейхема много произведений написано от первого лица (повесть в письмах «Менахем-Мендель», «Тевье-молочник», «Мальчик Мотл» и другие). Монологическое повествование свойственно и программным симфониям Вайнберга.

На творческий облик композитора и лирического героя его ранних симфоний, возможно, оказала влияние и личность Михоэлса, и созданные им многочисленные образы, в которых актер раскрыл богатый внутренний мир «маленького» человека. Найти большое, великое в малом. Разве не этим задачам подчиняется и лирика Вайнберга? Некоторые принципы творчества Михоэлса кажутся нам также близкими особенностям искусства Вайнберга. Так, Михоэлс считал источником своей работы «скорее размышление, чем наблюдение»¹.

¹ «Воспоминания о Михоэлсе. Статьи. Беседы. Речи», М., 1965, с. 73.

И в произведениях Вайнберга, даже в тех, которые отображают конкретные события, всегда чувствуется преобладание процесса размышления.

В лирике Вайнберга есть много общего и с прозой Чехова, с поэзией Тувима. Чехов, которого во многом считают предшественником современной лирической прозы, близок Вайнбергу интересом к внутреннему миру человека. В некоторых произведениях Чехова, например, в повести «Степь», на протяжении всего целого сохраняется единый эмоциональный тон. Эта черта — одна из самых характерных в лирическом направлении современной литературы и имеет аналогии в области музыки. В частности, симфонии Вайнберга, в особенности программные, сохраняют «общий запах, общий тон» (Чехов), колорит на протяжении всего сочинения.

Польский поэт Тувим — современник Вайнберга. Его поэзия, по всей вероятности, более всего созвучна индивидуальности композитора. Художников роднит общность судьбы, их поэтические образы имеют некоторые черты автобиографичности и тесно связаны с Польшей. Как правило, сходные образные соотношения приводят и к параллельным структурным явлениям. В поэзии Тувима существуют различные интонационные строи. Некоторые стихи его циклов объединяются интонацией, очень близкой музыкальной: героической, лирической, характерной и т. д. Интонационное единство стихов Тувима достигается приемами лексики, синтаксиса, поэтических сравнений, ритмики. В музыкальном языке Вайнберга наблюдаются параллельные явления. Композитор также стремится к интонационному единству своих сочинений. В его симфониях присутствует единая интонационная сфера, наиболее характерная для данной симфонии. Интонационная сфера определяется прежде всего интервальным составом (хотя ее значение и не сводится только к нему). Так,

в Пятой и Шестой симфониях преобладает секундовость и квартовость, в Седьмой — терцовость, в Восьмой — лидийская фоника, в Девятой — лад с уменьшенной октавой и тритоном. Конечно, говоря о каких-либо сходных явлениях в стихах Тувима и симфониях Вайнберга, не следует забывать, что каждое понятие означает лишь самое главное в закономерностях и не раскрывает всей полноты внутреннего разнообразия. Тувим — спутник Вайнберга на протяжении почти всего творчества, на его стихи написаны циклы романсов: «Акации» (ор. 4), «Цыганская библия» (ор. 57), «Воспоминания» (ор. 62), «Старые письма» (ор. 77), «Слова в крови» (ор. 90), поэма для альты, тенора и оркестра «Петр Плаксин» (ор. 91). Поэзия Тувима питает не только вокальное творчество композитора, она повлияла также и на концепции его двух симфоний — «Цветы Польши» и «Уцелевшие строки».

Огромное значение имеют для творчества Вайнберга и его связи с советским поэтическим искусством. Они сказываются не столько во внешнем обращении к стихам советских поэтов (хотя и этот факт сам по себе немаловажен), сколько в том особо светлом колорите, вызванном жизнеутверждающим характером. Прежде всего традициями советского искусства объясняется большая роль в драматургии симфоний позитивного начала, хотя оно обычно не выражено прямолинейно. Например, финал Шестой симфонии, воплотивший достигнутую победу через образы спокойного, мирного сна отдыхающей страны и столицы:

Все поля теперь уснули под Москвою.

Спит столица, спит с ладонью под щекой.

И волнует красотой и добротой нашей жизни,

И хранит ее покой.

Основные вехи творческого пути Вайнберга связаны с поисками своих образных концепций, методов развития и формы. В ранних симфониях композитора пре-

обладало жанровое начало, круг охватываемых явлений касался, прежде всего, песенно-танцевальной сферы. Но и здесь были более сложные драматургические решения, например в Третьей симфонии, которая приблизилась к теме «человек и современный мир», более широко и полно раскрытой композитором в последующих сочинениях. Сходство и различие образного мира симфоний вызвало в них определенные интонационные и структурные закономерности. Легче всего их выявить в программных произведениях. Например, Шестая, Восьмая и Девятая симфонии связаны с событиями второй мировой войны. Но в трактовке темы есть существенные образные различия, которые, в свою очередь, вызывают структурные изменения.

Шестая симфония — это размышление о минувших событиях. Цикл ее состоит из нескольких контрастных эпизодов. Напомним их: раздумье (первая часть), жанровая сценка (вторая часть), «двуликий пляс» (третья часть), горестное оцепенение (четвертая часть), спокойный отдых (пятая часть). В чередовании этих различных состояний используется логика, характерная для большого симфонического цикла, напоминающего, в частности, цикл Восьмой симфонии Шостаковича. Таким образом, в Шестой симфонии Вайнберг продолжает структурное и образное развитие той линии симфонизма, которая определилась в сочинениях советских композиторов в годы войны.

Восьмая симфония раскрывает военную тему в новом аспекте. В этом сочинении обобщены конкретные факты из жизни Польши и самого композитора. Драматургия симфонии не подчиняется законам традиционного цикла и создана Вайнбергом на основе стихов Тувима. Композитор выбрал из сборников Тувима десять стихотворений и объединил их по смыслу в трехчастную композицию. Музыкальные средства (образные арки, лейтмотивы, темп и другие) создали струк-

турную цельность. Моноинтонационность и элементы моноладовости обусловили особый принцип развития — из единого ядра.

Девятая симфония также раскрывает тему войны и мира, но военные события в ней показаны лишь косвенно, через троекратное отступление от основного повествования. Для выделения, подчеркивания отступлений Вайнберг включает в симфонию чтеца (Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия). При помощи такого драматургического приема композитор выводит военную тему за рамки действия в симфонии. Отсюда несколько иное по сравнению с Восьмой симфонией строение цикла: рубежными моментами в нем служат Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия, которые придают всей форме в целом черты фондообразности.

При структурном различии Восьмой и Девятой симфоний тип развития в них сходен и основан на интонационном единстве внутри сочинения. К такому виду цикл в симфониях Вайнберга пришел в процессе эволюции.

Общая линия эволюции симфоний Вайнберга идет от раздельно-многочастного непрограммного цикла к слитно-многочастному программному. Первые симфонии композитора представляют в основном четырехчастные (за исключением трехчастной Второй симфонии) композиции, близкие к традиционным, но с некоторыми отклонениями: в Четвертой симфонии скерцо заменено *Allegretto* в характере интермеццо.

В симфониях раннего периода (за исключением Третьей), в Симфониетте № 1 тип симфонической драматургии близок к «контрастно-составному»¹, основанному на сопоставлении различных образов. Наиболее отчетливо такой принцип развития выявлен в Четвертой симфонии.

¹ См: Г. Орлов. Русский советский симфонизм.

Пятая симфония и Симфониетта № 2 — во многом «переломные» сочинения. После этих произведений Вайнберг не пишет симфоний для большого оркестра в «чистом виде» (в Шестой — детский хор; в Восьмой — солист и смешанный хор; в Девятой — чтец и хор и т. д.), не возвращается к четырехчастному циклу (в Шестой, Седьмой и Десятой симфониях — пять частей, в Восьмой — десять, в Девятой — тринадцать), использует слитный цикл.

Пятая симфония и Симфониетта № 2 более отчетливо, чем ранние сочинения, выявили также закономерности развития тематического материала. Например, вступление в Пятой симфонии служит как бы интонационным тезисом произведения: отдельные части интонационного комплекса вступления положены в основу тематизма всех частей.

В Седьмой, Восьмой, Девятой, Десятой симфониях еще более отчетливо выражен момент слияния цикличности и нарастание интонационного единства внутри сочинений. В структуре Седьмой симфонии преобладают небольшие размеры частей, первые четыре из них носят характер излагающий, в финале сосредоточены все нити развития. Почти вся симфония основана на материале первой части.

Восьмая и Девятая симфонии полностью отошли от традиционных форм циклической симфонии. Они состоят из десяти и тринадцати частей, основанных на развитии тем первых частей. Как уже указывалось, именно в этих симфониях полно выявился тот принцип, который мы назвали ядро и развертывание. Таким образом, тип развития, свойственный малым полифоническим формам, в переосмысленном, преобразованном виде возникает в крупной симфонической форме.

Наряду с этим Вайнберг применяет и другие приемы развития. Так, начиная с Шестой симфонии

композитор использует систему лейтмотивов. Каждое сочинение вносит новые штрихи в их функции. В Шестой симфонии, более традиционной, чем последующие симфонии, лейтмотивная система близка к оперно-театральной. В Седьмой, Восьмой и Девятой симфониях лейттемы служат двум целям: придают конструктивную ясность и подчеркивают философский подтекст сочинения.

Приемы внутренних связей способствуют укрупнению частей в цикле, что компенсирует кажущуюся дробность многочастного цикла. Поэтому он не превращается ни в сюитно-кантатный, ни, с другой стороны, в одночастную поэму, а образует новый синтезирующий вид. В этих поисках отражаются общие закономерности развития жанра симфонии в советском искусстве последних лет. Примером могут служить Одиннадцатая, Двенадцатая и Тринадцатая симфонии Шостаковича, Вторая симфония Щедрина и другие.

Эволюция цикла в таких сочинениях, как Восьмая и Девятая симфонии Вайнберга или Вторая Щедрина, отдаленно напоминает также процесс, происходивший в опере 20-х годов («Воццек» Берга, «Прыжок через тень» Кшенека, «Нос» Шостаковича), когда принцип развернутых оперных действий сменился цепью картин-кадров.

В строении, характере циклов значительную функцию выполняет у Вайнберга также темповая логика развития. В симфониях Вайнберга, как и во многих симфониях современных композиторов, преобладает медленное движение. Оно чаще всего встречается в сочинениях монологического типа. Темповая драматургия произведений Вайнберга в целом близка темповой драматургии Шостаковича.

Более традиционно соотношение темпов в ранних симфониях Вайнберга, но уже во Второй симфонии

ощущается тенденция к замедлению. Так, темп первой части — *Allegro moderato*, однако движение преимущественно четвертными длительностями делает темп более спокойным, в нем чувствуется скорее «*moderato*», чем «*Allegro*». Аналогичное «*Allegro moderato*» и в Пятой симфонии¹.

В симфониях 60-х годов все первые части написаны в медленном темпе, который преобладает и во всем цикле. Например, в Шестой симфонии, где монологический характер ярко выражен, быстрый темп появляется лишь при передаче образа внешней силы, враждебной внутреннему миру героя. В Восьмой симфонии, так же, как и в Шестой, быстрый темп появляется в среднем, разработочном разделе («Урок», «Варшавские собаки»). В Седьмой симфонии соотношение медленных и быстрых темпов углубляет контраст между размышлением и активным действием (финал).

Замедленное по сравнению с традиционным движение в симфониях компенсируется большим темповым разнообразием внутри частей. Темп в симфониях Вайнберга меняется в тех разделах, которые важны для драматургии всего цикла, например в финале Третьей симфонии, первой части Шестой (перед эпизодом).

В темповой логике чередования разделов в Девятой и Десятой симфониях достигнуто равновесие, которое в двух предыдущих симфониях было нарушено преобладанием медленных темпов.



Мелодический стиль Вайнберга вырос из песенно-жанровой основы, которая в его ранних сочинениях была тесно связана с фольклором. Композитор интронизировался интонационным словарем славянских наро-

¹ То же в первой части Фортепианного квинтета.

дов и во многих произведениях использовал подлинные и близкие к народным темы. Это — «Польские напевы», «Рапсодия на молдавские темы», «Рапсодия на славянские темы», Третья симфония и другие. В ранних сочинениях композитор обращается к фольклору более прямолинейно, чем в поздних: он иногда цитирует народные темы, сохраняет их образную и конструктивную выразительность, умеренно преобразовывает в процессе развития. Хотя, конечно, и здесь встречаются случаи более свободного обращения с фольклором (например, драматизация песенной народной темы «Что за месяц?» в разработке первой части Третьей симфонии). В поздних произведениях Вайнберга уже нет цитирования народных тем, однако изучение народного материала в раннем периоде повлияло на характерные черты тематизма в большинстве последующих сочинений композитора.

Многие темы композитора жанрово определены: песенные, песенно-речевые, танцевальные, маршеобразные, токкатные, звукоизобразительные.

Так, большинство тем Второй, Третьей, Четвертой симфоний имеют песенно-танцевальный облик.

В основной теме третьей части Четвертой симфонии есть черты городской романской лирики — певучая мелодия виолончелей с пиццикатным аккомпанементом. Тип мелодии с аккордовым, часто пиццикатным, сопровождением, распространенный в ранних сочинениях Вайнберга, в более поздних будет использован лишь в специфически жанровом, порой несколько стилизованном или символическом значении, например в простодушной детской песенке второй части или в теме финала Шестой симфонии, в которой песенная тема олицетворяет спокойствие наступившего мира.

В зрелых сочинениях Вайнберга на первый план выступает песенно-речевая мелодика, в характере монологов. Для нее типичны неожиданные ладовые и

ритмические повороты, синкопированность, альтерации. Такова тема второй части Пятой симфонии:

71 Adagio sostenuto



Танцевальность в произведениях Вайнберга представлена двумя типами: наигрыш, часто пасторальный, и собственно танец (мазурка, вальс). Наигрыши, как правило, поручены сольным инструментам, среди которых преобладают деревянно-духовые: гобой во второй части Третьей симфонии, флейта в первой части Шестой симфонии. Наигрыши Вайнберг обычно пишет в характере народного музицирования, нередко с чертами виртуозной импровизационности:

72 Pochissimo più mosso

Шестая симфония



При общем пасторальном характере наигрыша в приведенном примере его интонационность отличается от пасторальных мотивов прошлых веков. Это проявляется в значительной ладовой напряженности: пониженные (II) и повышенные (IV в миноре) ступени, сопоставление на коротком отрезке измененных и натуральных ступеней (IV—IV_в, VII—VII_н). Интерваль-

ная структура темы, наряду с типичными для пасторальных наигрышей ходами на кварту, терцию, использует характерные для современной музыки ходы на септиму, увеличенную октаву, нону.

Иное, по сравнению с XVIII, XIX веками, и драматургическое использование пасторальности. Эпизоды подобного типа применяются композиторами и в качестве отстраняющего момента, подчеркивающего драматическую идею, но чаще в виде обобщающего символа.

Пасторальные разделы редко бывают статичными и значительно видоизменяются (так произошло с темой наигрыша из Шестой симфонии в процессе развития всего сочинения). Иногда Вайнберг первое звучание беззаботного наигрыша «подкрашивает» иной образностью при помощи оркестровых средств. Так, флейта *piccolo* в скерцо Пятой и труба в Шестой симфониях делают звучание жанровых наигрышей неожиданно напряженным, предвосхищают важные образные трансформации, происходящие в дальнейшем.

Жанр мазурки у Вайнберга часто воплощает и символизирует польское начало.

Мазурка тесно связана с польской тематикой в сочинениях композитора и, например, используется им в качестве важного драматургического приема в кульминации симфонии «Цветы Польши» или в финале Девятой симфонии.

Обобщение через жанр Вайнберг вводит не только в симфониях. В опере «Пассажирка», которая по образам, стилю и тематике продолжает линию развития Восьмой и Девятой симфоний, композитор использует жанр вальса для обличения тупого и жестокого коменданта в немецком концлагере.

Жанровыми чертами обладает и очень распространенный в произведениях Вайнберга особый тип канцоны, с чертами мягкой лирической колыбельной. Та-

ковы темы во второй части Пятой симфонии, в третьей части Седьмой:



Подобные «лирические интермеццо» Вайнберга обычно носят меланхолический характер. Им свойственны грациозная ритмика и изысканно-утонченные, хрупкие тембровые звучания.

В жанрово-обобщенном плане Вайнберг нередко применяет и токкатность. Она имеет динамическое значение для передачи движения (например, главная тема Четвертой симфонии), но чаще используется композитором для характеристики отрицательных образов. Так, через механистичность, автоматизм «ганообразных» пассажей в симфонии «Цветы Польши» передается атмосфера мертвой оцепенелости и обличается немецкое варварство. Аналогичны приемы и в опере «Пассажирка».

Трансформация жанров или характерных движений, как уже отмечалось, не является монополией Вайнберга. Она встречалась еще у Берлиоза, Листа, затем

этот прием был обогащен Малером и занял большое место в творчестве Шостаковича. Через Шостаковича он был воспринят Вайнбергом и составил важное звено в его тематизме и драматургии. Вайнберг использует трансформированные жанровые темы не только для прямого обличения, но и для передачи напряженной драматической ситуации («Цветы Польши»). Способ претворения жанровых моментов в тематизме Вайнберга находится в тесной связи с драматургическим использованием жанра. В жанровых эпизодах обобщающего плана — типичные признаки жанра становятся главенствующими и нередко утрируются при помощи разных видов остинатности. В темах, где нет обобщения через трансформированный жанр, композитор, как правило, соединяет некоторые признаки, характерные для данного жанра, с новыми.

Тематизм Вайнберга тяготеет к закономерностям, типичным для музыки нашего времени. В развитии кантилены некоторых современных композиторов особо выделяются два направления. С одной стороны, мелодическая линия в отдельных произведениях отличается расширенным диапазоном на кратком временном отрезке (широкие ходы, скачки в одном направлении), с другой — суженным до секунды — терции. И, таким образом, «развитие выразительных средств мелодической интервалки «вширь» сочетается с их необычайно интенсивным развитием «вглубь»¹. Таковы, в частности, особенности интервальной структуры тем Шостаковича. В мелодической кантилене Вайнберга также нередки ходы на широкие, гармонически острые интервалы (септимы, ноны), но несколько скачков в одном направлении встречаются сравнительно редко и обычно совпадают с важными драматургическими поворо-

¹ Л. Мазель. Заметки о музыкальном языке Шостаковича. В сб.: «Дмитрий Шостакович», стр. 314.

тами. Например, динамизация репризы *Adagio sostenuto* в Пятой симфонии вызывает значительное расширение диапазона мелодии:



Темы с большими скачками типичны для финала Седьмой симфонии. Это вызвано особенностью замысла: использование современных музыкальных средств подчеркивает здесь философскую идею сочинения.



Следует отметить, что соединение нескольких скачков в одном направлении чаще встречается в поздних сочинениях Вайнберга, в темах моторного плана. Для лирического тематизма не характерно наличие многих широких ходов подряд. В этом одно из структурных отличий тем Вайнберга от тем Шостаковича.

В интонационно-интервальной структуре тематизма Вайнберга большое место отводится квартовым комплексам. Вайнберг значительно обогащает выразительность квартовых мотивов, подобно тому как Шостакович «усиливает выразительность простейших и «общезначимых» мотивов, основанных преимущест-

венно на секундовых интонациях»¹. Интервал квинты становится строительным материалом для огромного количества тем композитора, различных и по характеру, и по развитию.

Для того чтобы выявить некоторые специфические черты, рассмотрим квинтовые комплексы в нескольких сочинениях:



В приведенных примерах и во многих других темах Вайнберга квинтовый комплекс связан с мелодической повторностью интервала при ритмическом варьировании.

Квинтовость нередко подчеркивает также тетра-хордное деление мелодики Вайнберга, темы часто строятся симметрично из двух квинтовых отрезков:



¹ Л. Мазель. Заметки о музыкальном языке Шостаковича. Цит. изд., с. 314.



Квартовые комплексы в сочинениях композитора иногда сочетаются с терцовостью и основаны на попеременной опоре на устой, которым чаще всего бывает первая или пятая ступени:



Подобная интервальная структура встречается в темах с чертами раздумья, размышления. По своему принципу данный прием напоминает распространенный в произведениях Шостаковича простейший комплекс, связанный с интервалами секунды и терции. У Шостаковича также есть примеры кварто-терцового комплекса, однако Вайнбергу он свойствен гораздо более.



Другой распространенный у Вайнберга интонационный комплекс — секундовый. Наиболее часто Вайнберг использует простейшие секундовые мотивы для усиления выразительности горестных и печальных мелодий. В этом плане секундовость имеет отчетливо

выраженную жанровую основу (плач, причет). Таковы нисходящие малые секунды побочной темы первой части Пятой симфонии, горестные стенания вступительной темы Шестой симфонии или Adagio Восьмого квартета.

И секундовость, и квартовость участвуют в создании интонационного пласта одного образа, а иногда и целой части (см. разбор Пятой симфонии). На их основе композитор нередко создает фонические эффекты — например, «повисшее» секундовое оstinato во вступлении к Пятой симфонии, квартовое оstinato во второй части Седьмой симфонии.

Третий, также распространенный в музыке, интонационный комплекс связан с интервалом тритона. В произведениях Вайнберга он наиболее типичен для мелодий речевого склада и часто носит вопросительный характер. Тритоновость может вносить интонационную конфликтность в диатоническую тему (вторая часть Пятой симфонии), появляться в напряженных кульминационных разделах (динамическое вступление репризы в первой части Пятой симфонии) и т. д. Нередко тритоновость носит жанрово-изобразительный характер. Например, во вступлении ко второй части Шестой симфонии ход на увеличенную кварту создает оттенок удивления, который свойствен наивному детскому взору, необыкновенному, познающему мир детства¹. Такое же удивление сквозит в окончании жанровой (род наигрыша) темы из Седьмого квартета:



¹ Аналогичное было у Мусоргского в «Детской».

Тритоновые интонации в симфониях Вайнберга иногда звучат и с философским подтекстом — как размышление о дальнейшем, взгляд в будущее. Таковы финальные интонации челесты в Пятой симфонии, окончание скрипичного монолога в конце Седьмой симфонии.

В Восьмой и Девятой симфониях тритоновость входит в основу лада всего сочинения. В Восьмой — лидийский соль, в Девятой — фригийский фа-диез с измененной субдоминантовой гармонией. Тритоновые гармонии, включаясь в общий ладовый звукоряд, способствуют образованию уменьшенных и увеличенных октав.

Ладовое построение тем Вайнберга тесно связано с принципами народной музыки. Из народного фольклора композитор почерпнул ладовую гибкость, которая стала характерной для его стиля. Именно с народной музыкой связано появление у Вайнберга разнообразных старинных ладов с альтерированными ступенями, как известно, широко распространенных в XX веке.

У Вайнберга есть темы, написанные в различных ладах, — в миксолидийском (первая побочная тема в первой части и основная тема третьей части в Третьей симфонии), дорийском (тема третьей части в Пятой симфонии, второй — в Седьмом квартете), но особое предпочтение композитор отдает лидийскому ладу. Видимо, в этом проявились польские корни стиля композитора.

Лидийский лад лежит в основе второй побочной темы первой части Третьей симфонии, третьей и четвертой частей Скрипичного концерта, третьей части Шестой симфонии, в ладовой основе всей Восьмой симфонии, в некоторых частях Девятой. Лидийский (или, как его иногда называют, «польский») лад широко распространен в польских горских песнях (в

Карпатах, в Татрах), откуда он и был позаимствован композитором, например, для Восьмой симфонии.

Кроме ладовых особенностей, характерных для польского народного мелоса, некоторым темам Вайнберга присущ также специфически еврейский колорит. Как известно, в еврейской музыке чрезвычайно распространено минорное наклонение, мажорное — занимает незначительное место. Влияние этой особенности еврейского фольклора, подкрепленное трагедийными концепциями сочинений композитора, привело к преобладанию в его симфониях минорного наклонения.

Минорный лад в еврейской музыке включает разнообразные альтерированные ступени, малотерцовые и секундовые соотношения. Они идут от содержания еврейских песен, преимущественно горестного, от моментов жалобной, «щемящей» речитации. Как известно, приемы уснащения минора пониженными ступенями нашли разнообразное применение в монологическом симфонизме нашего времени. В частности, они есть в сочинениях Шостаковича. Вайнберг также пишет немало тем в миноре с измененными ступенями. Например, в Шестой симфонии — «В красной глине вырыт ров» — до минор с пониженными второй, пятой ступенями усиливает суровость колорита. В сочинениях Вайнберга откристаллизовался новый, чрезвычайно для него характерный лад, который можно назвать лидийским минором. Минор с повышенной четвертой ступенью соединил в себе два стилистических истока интонационности произведений композитора — польской и еврейской.





В Восьмой и Девятой симфониях ладотональная система Вайнберга становится более сложной, хотя ладовый центр остается ясным. Он определяется в них чаще всего одним звуком. И в той, и в другой симфонии основной звукоряд лада композитор показывает в начальных частях.

В Восьмой симфонии первая часть — это утверждение многосоставного лада соль — главного в произведении. Используя органиный пункт от начала до конца, композитор подчеркивает тоникальность всего отрывка. Модуляционная свобода мелодии, общий звукоряд, который включает двенадцать тонов, компенсируется длительным выдерживанием тонического звука. Создается особый вид «единовременного контраста»¹, который лежит в основе многих музыкальных явлений и служит задаче общего художественного равновесия². Излагая тему (а первая часть симфонии — это в основном изложение тематического материала), Вайнберг усложняет ее звукоряд постепенно, в процессе развертывания. Вначале он показывает наиболее важный для симфонии лидийский отрезок звукоряда, и только во втором проведении звуковой состав расширяется (появляются пониженные ступени). В сочетании органного пункта и модулирующей

¹ Термин Т. Ливановой.

² Можно привести различные по характеру примеры, подтверждающие действие принципа одновременного контраста: сдержанные басы при экспрессивной мелодической линии у Баха; общая замедленность сонатных аллегро при большом импульсивном разнообразии внутри части у Шостаковича и т. д.

мелодии иногда возникают разнотональные пласты (при появлении аккордовой, хоральной темы — цифра 3), но все же они звучат как единый сложный тональный комплекс. Точно такое же явление, но в еще более явном виде присутствует в Прелюдии Девятой симфонии. В ней композитор показывает весь ладовый звукоряд не в процессе развертывания, как в Восьмой, а в вертикали (см. анализ Девятой симфонии).

В сочинениях Вайнберга, так же, как в произведениях других композиторов, получают дальнейшее развитие два способа образования гармонии — гомофонный и полифонический. Для первого типично возникновение нетерцовых созвучий, чаще диссонирующих. Они произошли от нарушения привычной терцовой структуры (добавление секунды к какому-либо тону трезвучия или септаккорда) и привели к интервально-составному строению аккордов:



Гомофонное образование аккордовых созвучий характерно для Мусоргского, Прокофьева, раннего Стравинского. Полифоническое образование гармонии, как известно, связано с одновременным сочетанием различных мелодических линий. Этот способ широко представлен в музыке Рахманинова, Малера, Шостаковича.

В общей эволюции стиля Вайнберга оба способа гармонических образований находятся в относительном равнодействии, но в разные периоды творчества и в различных сочинениях есть преобладание того или

другого. Полифоническое образование гармонии яснее всего проступает в тех произведениях, в которых наиболее ощутимо влияние Шостаковича, в творчестве среднего периода, например, в Пятой симфонии. В ранних и поздних произведениях композитора преобладает нетерцово-гомофонный принцип образования¹.

Гармонии Вайнберга чаще всего состоят из трех звуков: диатонический интервал с добавленной секундой. Таковы интервально-аккордовые комплексы главной темы Шестой симфонии:



Интервально-аккордовые комплексы имеют и соответственные обращения. Вот несколько примеров обращенных интервалоаккордов из той же Шестой симфонии:



Употребление подобных аккордов стало нормой композиторского мышления, а терцовые гармонии — исключением². Композитор нередко прибегает их

¹ Речь идет о преобладании, но не о полном господстве.

² Аналогичное переосмысление правил и исключений вообще типично для современного мышления. Так, частое употребление диссонансов привело к изменению их фонической сущности, значительно нейтрализовало их остроту и, следовательно, изменило драматические функции. Другой пример такого же типа из области метро-ритма: метрическая свобода стала нормой, а метрическая равномерность — исключением, применяемым в качестве особых драматургических приемов.

как важное средство драматургии. Например, кульминационное Adagio Девятой симфонии («Одиночество») имеет в своей основе традиционную последовательность терцовых аккордов (даже с разрешением доминантового нонаккорда в VI₇). В аналогичном Adagio Восьмой симфонии («Мать») терцовые аккорды сочетаются с нетерцовыми, которые в данном случае воспринимаются как созвучия, образованные при помощи неразрешенных задержаний, то есть терцовые по сути:



Ладо-гармоническая сторона жанрово-изобразительных моментов приближена к специфике народного музицирования. Композитор пользуется кварто-квинтовыми созвучиями, гармоническими органами пунктами. Например, в финале Четвертой симфонии есть черты молдавского песенного жанра (дойна) с характерной гармонической квинтовостью.

Стиль Вайнберга основан на почти равном сочетании гомофонии и полифонии. Гомофонные разделы в преобладающем большинстве связаны с жанровым началом, с внесением в музыку черт песни или танца.

Более разнообразны и интересны драматургические функции полифонических приемов. Вайнберг хорошо владеет мастерством контрапункта и подголосочной полифонии. Ведение подголосков близко традициям народных песен. Нередко подголосок вырастает в отдельный важный тематический элемент. Например, дуэт виолончелей и скрипок в первой части Второй симфонии, контрапункт валторны в побочной партии Четвертой, многочисленные контрапункты духовых в

Восьмой и другие. В этих примерах подголосочная полифония смыкается с контрапунктом.

В произведениях Вайнберга встречаются контрапункты двух видов: разных тем и канонические. Например, в Пятой симфонии — самой полифоничной — композитор включает в главную партию первой части канонические проведения, как бы «укрупняя» интонационный строй темы: два небольших канона в октаву основаны на квартowych интонациях темы. Увеличение объемности звучания интонационного комплекса, важного в образном отношении, — суть всех канонов в симфониях Вайнберга. Таков канон на теме побочной партии в увеличении из разработки первой части Пятой симфонии; канон на главной теме с расстоянием в одну восьмую в разработочном эпизоде первой части Шестой симфонии; канон на интонациях основной темы в седьмой части Восьмой симфонии и другие. Различные интервальные и метрические вступления голосов, а иногда и особые фонические эффекты делают каноны еще более выпуклыми и усиливают важные драматургические функции этих полифонических построений. Так, в каноне альтов и первых скрипок из первой части *Adagio* Пятой симфонии альты звучат выше скрипок, поэтому музыка носит напряженный, но сдержанно-эмоциональный характер и превосходно подготавливает последующую кульминацию. Канон на теме вступления в конце разработки первой части Пятой симфонии необычен и хорошо передает характер взволнованного «метания.» Верхний голос этого канона (две трубы) неизменен, а нижний (два тромбона) меняет интервал вступления — уменьшенная квинта, уменьшенная септима, снова уменьшенная квинта.

Для большинства канонических построений Вайнберга характерны небольшие размеры. Так, каноны в первых частях Пятой и Шестой симфоний занимают

один-два такта. Самое значительное полифоническое построение типа канона находится в кульминационных шестой и девятой частях Восьмой симфонии. В двух разделах канона шестой части, обобщающего трагические траурные образы симфонии, использованы интонации первой части. Они свободно перебрасываются по голосам хора, варьируются мелодически и ритмически, в оркестре — одинокие неизменные реплики трубы и зловещий «стук» ударных. Общее звучание канонического эпизода передает характер оцепенения, скованности. Подобное использование канонической формы близко русской оперной классике (вспомним знаменитую сцену похищения из «Руслана и Людмилы»).

Канон из девятой части — самое обширное каноническое построение и в Восьмой симфонии, и вообще в произведениях Вайнберга. В каноне четыре голоса, их вступления напоминают фугато. Канон выдержан точно, построен по классическим принципам. Музыка углубляет и расширяет смысл слова «справедливость». Неизменность проведения темы во всех четырех голосах способствует единству этого раздела с предыдущим, в котором преобладали однотипные построения в характере заклинания, молитвы.

В финале Пятой симфонии Вайнберг использует форму фугато. Оно основано на теме, имеющей характер массовых песен. Форма фугато усиливает концентрацию тематизма, укрупняет образ, терпкое звучание противосложений вносит остроту в диатоническую тему, изменение динамики и оркестровки по мере вступления голосов подготавливает перерастание песенной темы в жесткий марш. Подготовленное фугато, образная трансформация в средней части финала делает необычной драматургию всей симфонии.

Полифонические приемы входят в симфонии Вайнберга не только в виде форм канона и фугато. Вся

фактура симфоний насыщена контрапунктами, имитациями, «сплавами» различных тематических элементов.

Таким образом, полифонические приемы в симфониях Вайнберга служат интенсивному внутреннему развитию образа, «укрупнению» его интонационной сферы и являются важным средством в развитии цикла в целом.

В своих партитурах Вайнберг пользуется и третьим типом голосоведения — гетерофонным, типичным для Стравинского, нередким в произведениях Шостаковича. Для Вайнберга не характерно использование гетерофонии как основы музыкальной ткани, чаще всего она включается в гомофонно-гармоническую и полифоническую ткань. Аналогичный прием, названный «функциональной переменностью», распространен в сочинениях Шостаковича¹. Функциональная переменность голосов у Вайнберга менее новаторская, чем у Шостаковича, она ближе классическому виду: слияние голосов в унисон в начале или в конце мотива, а не в середине построения.

И в тематизме, и в драматургии симфоний значительное место принадлежит метро-ритму. Он подчиняется образной, интонационной направленности тем и форме. Связь здесь диалектическая: метро-ритм не только зависит от важных сторон тематизма, но и сам активно их создает. Например, в главной теме Пятой симфонии есть черты лапидарности, властности. Четкий оstinatный ритм басов усиливает эти качества. Периодические ритмические остановки в мелодии придают теме несколько туповатый характер. Побочная партия той же части — образ более изысканный и хрупкий, поэтому ритмические соотношения в ней более разнообразны и прихотливы — синкопы, шестнадцатые ноты в начале (следует напомнить, что шест-

¹ См. статью А. Шнитке в сб. «Д. Шостакович».

надцатые есть лишь в экспозиции побочной партии, во всем последующем развитии присутствуют четвертные, половинные и целые ноты). Ритмическое увеличение помогает сблизить обе темы в репризе.

Ритмика Вайнберга находится в тесной зависимости от жанровой природы тематизма. В ритмике песенно-речевых тем и наигрышей есть черты импровизационности, возможны некоторые, очень незначительные *rubato*. Ритмика маршеобразных, токкатных, характерных тем отличается неукоснительной строгостью и отсутствием импровизационной свободы.

При помощи ритма композитор подчеркивает важные интонационные сдвиги мелодии. Так, в побочной теме первой части Пятой симфонии синкопа появляется в момент альтерации IV ступени си минора. Или, например, в Восьмой симфонии («Дети окраины») торопливое ритмическое движение — две шестнадцатые при преобладающих длительностях восьмых — совпадает с появлением измененных ступеней лада, в частности, с характерной для симфонии четвертой повышенной ступенью.

Ритмическая основа в произведениях Вайнберга, как правило, проста и ясна. Композитор почти не пользуется сложными ритмическими рисунками. Относительная простота ритмических рисунков восполняется свободой метрических сдвигов. В этом смысле Вайнберг претворяет одну из самых типичных особенностей ритмики XX века. Она является не только следствием речевой направленности мелодий или особой импульсивности, как указывалось выше, но и связана с гранями построения. Например, в некоторых разделах Восьмой симфонии («Дуновение весны», «Дети окраины») метр меняется на гранях отдельных куплетов.

Таким образом, и в общей драматургии симфоний Вайнберга значительное место отводится метро-ритму.

Он выступает одним из важнейших формообразующих факторов. Смена размера в симфониях почти всегда предшествует важным драматургическим поворотам. Эта черта стиля наметилась уже в ранних симфониях композитора и продолжилась в дальнейшем. Так, перед драматической разработкой первой части Третьей симфонии изменился размер, а также дуольная ритмическая пульсация уступила место триольной; в Четвертой симфонии использование метро-ритмической переменности выделяет третью часть как важный психологический эпизод симфонии, момент размышления; в Седьмой симфонии размер меняется перед проведением лейтмотивов и т. д. Во всех названных примерах метро-ритм определяет разделы формы и подчеркивает важность смысловых преобразований.

Функции метро-ритма особенно велики в драматических симфониях Вайнберга — Пятой, Шестой, Восьмой. Интересно проследить режиссирующее влияние метра в скерцо Шестой симфонии. Как уже говорилось, в скерцо есть черты изменчивой образности, тенденция к преобразованию танцевального образа в злобно-агрессивный. Метр принимает непосредственное участие в претворении этого замысла. В начале скерцо устанавливается двухдольный размер (молдавская тема). Изредка двухдольность перебивается трехдольностью, в основном перед прорывами кратковременного импульсивного мотива —  (цифра 5), затем трехдольность отвоевывает центральный раздел скерцо и, активно вклиниваясь в развитие репризы, окончательно подчиняет себе танцевальную тему, подменив танец разнузданным плясом.

Построение мелодического тематизма Вайнберга близко к приемам, характерным для формы в целом (ядро и развертывание) и вытекает из типичных для его тем свойств: интонационной повторности и метри-

ческой свободы. Принцип развития некоторых тем Вайнберга можно назвать вариантно-повторным развертыванием. Принцип этот заключается в создании развернутой мелодической линии, в которой мысль постоянно возвращается к первоначальному ядру-попевке, варьируемому при помощи метро-ритмических и ладовых средств. Такова, например, основная тема первой части Шестой симфонии, идущая под пиццикатный аккомпанемент:



Мелодия построена на периодичном повторении основного мотива, в котором важно поступенное движение к устью, отход от него и последующее возвращение. Мотив этот краток, занимает всего полтакта. Уже во второй половине такта мотив варьируется. Из сцепления основного мотива и варьированного образовалось основное ядро темы, к которому композитор возвращается через такт. При первом возвращении главный мотив изменяется метрически (начинается со слабой доли, окончание мотива растягивается) и отчасти интонационно (терцовый ход заменяется восходящим квартовым скачком). Второе проведение тематического ядра объединяет оба предыдущих (своего рода динамическая реприза): начинается с сильной доли, но имеет долгое окончание, вместо терцового хода вниз или скачка на кварту вверх (как было в первом и во втором случаях) появляется скачок на кварту вниз, то есть основной мотив интонационно

сближается с производным. Но интересно, что производный мотив также тонко видоизменился: появились малосекундовое движение и скачок на уменьшенную квинту. Таким образом, в построении этой фразы на первый план выступает «вариантное» возвращение основного мотива. Последнее более всего отличает принцип вариантно-повторного развертывания от свободного мелодического развертывания, занимающего, как известно, большое место в современной музыке. Принцип вариантной повторности в таком виде, как он встречается у Вайнберга, вырос на основе свободного развертывания. В его возникновении немалую роль сыграл характер лирики композитора. В лирике Вайнберга причудливо сочетаются уравновешенность, повествовательная статика и нервная импульсивность. Первое качество лирики находится в тесной связи с преобладанием вариантной повторности в строении тем. Это свойство распространяется и на отдельную часть темы, и на все тематическое построение целиком. Так, вся главная партия Шестой симфонии представляет собой период из трех варьированных предложений, основанных на одном тематическом материале. Собственно, развертывание в теме происходит за счет непрерывности мелодической линии, лишенной цезур и поддерживаемой остиной ритмической пульсацией сопровождения. Медленный темп (*Adagio sostenuto*) и речевые черты мелоса заостряют и интеллектуализируют повторные мелодические ячейки.

Тип вариантного мелодического развертывания — не единственный в построении мелодики Вайнберга. Кроме того, композитор пользуется принципом свободного мелодического развертывания (см. тему *Andante* из Восьмого квартета), сближающим его с традициями Шостаковича, а также и приемом замкнутых коротких попевок, которые следуют одна за другой и в целом составляют тему:



Данная тема состоит из четырех двутактов и одного трехтактового построения. Первая пара двутактов идентична, лишь несколько изменяется гармонический фон. Третий двутакт — ритмически и мелодически измененный вариант первого; в четвертом — изменился размер и ритмический рисунок, вместо терцовых и секстовых ходов появилось секундовое движение; в последнем трехтакте возник синкопированный ритм в начале построения и октавный ход. Следовательно, тема складывается из замкнутых коротких попевок по принципу постепенного отхода от первоначальных интонаций.

Прием замкнутых мелодических попевок отличается от вариантного развертывания преобладанием точной повторности основного ядра в начале и чаще встречается в темах быстрых по темпу. Например, тема финала Седьмой симфонии, темы седьмой и десятой частей Девятой симфонии и другие.

Характерные черты стиля Вайнберга-симфониста во многом связаны с оркестровкой. В творчестве симфониста оркестровое воплощение и образ слиты в единое целое. Инструментовка обычно имеет две стороны: тембровую и конструктивную. Они взаимосвязаны у композиторов с подлинным оркестровым чутьем и мышлением начиная со времен Баха. Наиболее характерные особенности оркестрового письма Вайнберга: камерность, линейность и функциональная переменность (сочетание полифонической и гомофонно-

гармонической фактур). Эти качества оркестра близки и индивидуальному складу композитора, и характерным тенденциям развития современного оркестра. Поворот к камерному звучанию и составу оркестра, как известно, произошел в творчестве Шенберга и особенно полно выявился у Стравинского в таких сочинениях, как «История солдата», «Байка», «Свадебка». Тенденция камерности проявляется, с одной стороны, в использовании самых разнообразных камерных составов (принцип *solì*), а с другой — в замене функционально-динамической фактуры большого оркестра линейной полифонией. Оркестровые партитуры середины XX века выглядят суше и скупее красочных партитур XIX — начала XX веков. Они ближе к оркестровым произведениям Вивальди, Баха, Гайдна, отражая в какой-то степени неоклассические черты современного искусства.

Вайнберг своеобразно претворяет характерные устремления эпохи. Партитуры семи его симфоний написаны для большого симфонического оркестра. Однако состав оркестра меняется от произведения к произведению. В смене состава в целом нет таких больших градаций, как, например, в оркестре Стравинского, но и небольшая степень различия в количестве инструментов и использование характерных тембров у Вайнберга приводит к углублению индивидуальных особенностей каждой симфонии. Например, в Пятую симфонию композитор включает две большие флейты и две малые флейты. Звучание флейт *riccolo* придает особую эмоциональную экспрессию кульминациям первой части и вносит совершенно неожиданный «марионеточный» колорит в жанровый наигрыш скерцо. В Шестой симфонии есть колокола и деревянный брусok; они использованы в репризе скерцо и в очень большой степени способствуют образной трансформации темы. Уже из этих примеров видна особенность

оркестровки Вайнберга: применение характерных тембров в важных драматургических центрах (подобных примеров много в его симфониях). Перефразируя известное высказывание Асафьева о «направленности формы», можно говорить о «направленности тембра» на слушателя.

В оркестре Вайнберга наблюдается принцип «рассредоточенности» — партии некоторых инструментов представляют собой небольшие построения, которые разделяются протяженными паузами. Особенно ясно эти черты различимы в Восьмой симфонии, в которой много коротких соло инструментов или оркестровых групп. Тембры инструментов почти не смешиваются и образуют разреженную ткань с относительно небольшими фразами у различных инструментов. Звучание *tutti* Вайнберг использует редко и на коротких отрезках. В симфониях можно встретить длительное «выключение» какой-либо группы инструментов. Этот прием имеет большое формообразующее значение. Он известен давно, встречается у Баха (Месса си минор, «Страсти по Матфею», Бранденбургские концерты), у Вивальди (Концерт ля минор ор. 3, № 6), у Бетховена (Четвертый фортепианный концерт) и у многих других композиторов, вплоть до наших дней.

Как уже отмечалось, у Вайнберга есть примеры использования одного струнного квинтета в начале медленных частей цикла. Например, в *Adagio* Третьей и Пятой симфоний сдержанное звучание струнного квинтета в развитии первых тем контрастирует с элегическими наигрышами духовых (кларнет в Третьей, гобой в Пятой) в последующих темах. В четвертой части Шестой симфонии нет первых скрипок и альтов. Восемь вторых скрипок *solī* играют только на протяжении шести тактов без вибрации, с сурдинами. Фактически теплый тембр струнных здесь отсутствует, его частично восполняет звучание хора (то же, что в

«Симфонии псалмов» Стравинского). Музыка сохраняет проникновенный, но очень сдержанный характер, который имел бы иную эмоциональную окраску, если бы композитор использовал струнный квинтет целиком. Кроме того, отсутствие скрипок подчеркивает трагедийность общей концепции (напомним, что тембр скрипки в симфонии связан с миром детей и творчества).

Для оркестра Вайнберга показательно использование видовых инструментов в каждом семействе, большой группы ударных, почти во всех симфониях есть ксилофон и арфа, во многих — челеста. В инструментарии Вайнберга есть излюбленные тембры. К ним в первую очередь относятся скрипка, флейта и кларнет. Достаточно сказать, что основные темы первых частей большинства симфоний поручены какому-либо из названных инструментов. Думается, что эта особенность творческого почерка Вайнберга не случайна и скорее всего связана с лирической направленностью творчества и национальными истоками стиля композитора, в частности с еврейскими и польскими. Как известно, в еврейском инструментальном фольклоре особое место принадлежит этим трем инструментам. Без скрипки нельзя представить народные еврейские обряды, музицирование, без образов музыкантов-скрипачей, олицетворяющих благородную, прекрасную силу искусства, немислимы сочинения блистательных еврейских писателей Шолом-Алейхема и Переца. Использование скрипки в симфониях Вайнберга во многом перекликается с традициями литературы и нередко носит тот же обобщенно символический характер (например, в Шестой симфонии). В польском быту флейта и кларнет также широко распространены. У Тувима, поэзию которого считают энциклопедией польской жизни, нередко встречаются упоминания об этих двух инструментах.

Оркестровка Вайнберга, так же как и другие средства выразительности, подчеркивает связи композитора с Шостаковичем. Принципы симфонизма часто воплощаются им чисто тембровыми средствами, так, в конце второй части Шестой симфонии труба проводит тему эпизода из первой части и темброво подготавливает проведение наигрыша третьей части. Обе темы — фанфарная и плясовая — «сдвинуты» в единую образную сферу при помощи тембра. В Пятой симфонии главная тема «выплывает» из интонаций вступления, которые приобретают все более полное тембровое звучание и подготавливают вступление скрипок (скрипки под сурдину; флейта, фагот). В целом же оркестр Вайнберга более детализирован, в нем более частые смены групп и отдельных инструментов, он менее масштабен по сравнению с оркестром Шостаковича.



Вайнберг — один из ярких советских композиторов-симфонистов. Развивая во многом традиции Шостаковича, так же как и другие советские композиторы — Г. Свиридов, К. Караев, Б. Чайковский, Ю. Левитин, Н. Пейко, — Вайнберг нашел свой путь в искусстве.

Стиль Вайнберга и его современников различен, но есть у них немало общих черт. Это и великолепное профессиональное мастерство, касающееся всех сторон музыкального языка, и интерес к «большой камерной музыке» (Третья симфония К. Караева, Музыка для струнных Р. Бунина, Концерт для скрипки и камерного оркестра Я. Ряатса, Виолончельный концерт Б. Чайковского, Симфонии для струнных М. Вайнберга), и творческое, новаторское переосмысление традиций.

Сочинения Вайнберга входят в определенное русло советского симфонизма, представляют его лирическую ветвь. Композитор поднимает в своих сочинениях темы большого гражданского звучания, но нередко воплощает их при помощи драматургических средств лирического симфонизма. Творчество Вайнберга отражает также характерные черты советского неоклассицизма, возрождающего на новой основе некоторые принципы классических форм и лексики.

Вайнберг — один из значительных представителей группы серьезных музыкантов, которая, находясь в курсе всех новейших достижений и изобретений в области музыкального языка, не делает из них самодовлеющей цели, а отбирает лишь то, что не противоречит индивидуальности творческого почерка. Каждая симфония композитора — это прежде всего мысли о человеке, жизни, искусстве, мысли большого советского художника и гражданина.

В настоящее время творчество Вайнберга находится в периоде полной зрелости. Каждое новое его сочинение радует слушателей, потому что оно всегда обращено к людям, потому что за музыкальными концепциями его сочинений всегда стоит человек «чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий»¹.

¹ «Густав Малер. Письма. Воспоминания», с. 252.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ М. ВАЙНБЕРГА

Ор. 1	1935	Колыбельная для фортепиано	Рукопись
Ор. 2	1937	Квартет № 1 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 3 частях]. Посвящен Ю. Турчинскому	Рукопись
Ор. 3	1940	Квартет № 2 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 3 частях] Первое исполнение — 2 июля 1941, квартет Ленинградской консерватории	Рукопись
Ор. 4	1940	«Акации». Шесть романсов для голоса и фортепиано на слова Ю. Туви-ма	Рукопись
Ор. 5	1940	Соната № 1 для фортепиано [в 4 частях]. Посвящена А. Клумову	Рукопись
Ор. 6	1941	Симфоническая поэма для большого симфонического оркестра. Посвящена В. Золотареву Первое исполнение — 21 июня 1941, оркестр Минской филармонии, дирижер И. Мусин	Рукопись
Ор. 7	1941	Три романса для голоса	Рукопись

		и фортепиано на слова А. Прокофьева и Е. Ривин- ной	
Ор. 8	1942	Соната № 2 для форте- пиано [в 4 частях] Первое исполнение — 16 октября 1943, Э. Ги- лельс	Рукопись
Ор. 9	1942	Ария для струнного квар- тета	Рукопись
Ор. 10	1942	Симфония № 1 для боль- шого симфонического ор- кестра [в 4 частях] Посвящена Красной Ар- мии Первое исполнение — 11 февраля 1967, оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин	Рукопись
Ор. 11	1943	Каприччио для скрипки и фортепиано	Рукопись
Ор. 12	1943	Соната № 1 для скрипки и фортепиано [в 3 частях] Посвящена С. М. Ми- хоэлсу	М.— Л., Музгиз, 1947
Ор. 13	1943	Еврейские песни для го- лоса и фортепиано. Цикл 1-й на слова И. Переца	М., ССК, 1945
Ор. 14	1944	Квартет № 3 для 2 скри- пок, альты и виолончели [в 3 частях]	Рукопись
Ор. 15	1944	Соната № 2 для скрипки и фортепиано [в 3 частях] Посвящена Д. Ф. Ойстра- ху Первое исполнение — 3 января 1962, Д. Ойстрах и Ф. Бауэр	Рукопись
Ор. 16	1944	Три детские тетради для фортепиано. Посвящены Виктории Вайнберг. Тет- радь № 1 Первое исполнение — 10 октября 1945, М. Гринберг	М., ССК, 1947

Ор. 17	1944	Еврейские песни для голоса и фортепиано. Цикл 2-й на слова С. Галкина	Рукопись
Ор. 18	1944	Квинтет для фортепиано, 2 скрипок, альты и виолончели [в 5 частях] Первое исполнение — 18 марта 1945, Э. Гилельс и квартет ГАБТа	М., «Музыка», 1964
Ор. 19	1944	Три детские тетради для фортепиано. Тетрадь № 2	М., Музфонд СССР, 1947, стеклограф
Ор. 20	1945	Квартет № 4 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 4 частях] Первое исполнение — 19 января 1946, квартет ГАБТа	М., «Советский композитор», 1959
Ор. 21	1945	Соната № 1 для виолончели и фортепиано [в 2 частях] Первое исполнение — 2 декабря 1962, Д. Шафран и Н. Мусинян	М., ССК, 1947
Ор. 22	1945	Три романа для голоса и фортепиано на слова А. Мицкевича	Рукопись
Ор. 23	1945	Три детские тетради для фортепиано. Тетрадь № 3	М., Музфонд СССР, 1946, стеклограф
Ор. 24	1945	Трио для скрипки, виолончели и фортепиано [в 4 частях]. Посвящено Н. С. Вовси Первое исполнение — 9 января 1947, Д. Цыганов, С. Ширинский, М. Вайнберг	Рукопись
Ор. 25	1945	Шесть романсов для голоса и фортепиано на слова Ф. Тютчева	М., Музфонд СССР, 1946, стеклограф
Ор. 26	1939—1945	Сюита для малого симфонического оркестра [в 5 частях]	М.—Л., Музгиз, 1950

Ор. 27	1945	Квартет № 5 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 5 частях] Первое исполнение — 17 мая 1947, квартет им. Бетховена	Рукопись
Ор. 28	1945	Соната для кларнета и фортепиано [в 3 частях] Первое исполнение — 20 апреля 1946, В. Гетман и М. Вайнберг	Рукопись
Ор. 29	1945	Двенадцать миниатюр для флейты и фортепиано	М., Музфонд СССР, 1946, стеклограф
Ор. 30	1946	Симфония № 2 для струнного оркестра [в 3 частях]. Посвящена К. Зандерлингу. Первое исполнение — 11 декабря 1964, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер К. Зандерлинг	Рукопись
Ор. 31	1946	Соната № 3 для фортепиано [в 3 частях] Первое исполнение — 5 октября 1946, М. Гринберг	Рукопись
Ор. 32	1946	Элегия для баритона и фортепиано на слова Ф. Шиллера	Рукопись
Ор. 33	1946	Шесть сонетов для баса и фортепиано на слова В. Шекспира. Посвящены Н. Пейко	Рукопись
Ор. 34	1946	Двадцать одна легкая пьеса для фортепиано	М., Музфонд СССР, 1947, стеклограф [17 пьес]
Ор. 35	1946	Квартет № 6 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 6 частях]. Посвящен Г. В. Свиридову	Рукопись
Ор. 36	1946—1947	Праздничные картины для симфонического оркестра	Рукопись

		стра [в 3 частях]. Посвящены 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции	
Ор. 37	1947	Соната № 3 для скрипки и фортепиано [в 3 частях]. Посвящена М. Фихтенгольцу	Рукопись
Ор. 38	1947	Четыре романса для голоса и фортепиано на слова М. Рыльского и Г. Николаевой	Рукопись
Ор. 39	1947	Соната № 4 для скрипки и фортепиано [в 3 частях]	Рукопись
		Первое исполнение — 1968, В. Данченко	
Ор. 40	1947	Оркестровые балетные сюиты № 1 и № 2	Рукопись
Ор. 41	1948	Симфониетта № 1 для большого симфонического оркестра [в 4 частях]. Посвящена дружбе народов СССР	М.—Л., Музгиз, 1949
		Первое исполнение — 13 ноября 1948, оркестр Киевской филармонии, дирижер Н. Рахлин	
Ор. 42	1948	Концертино для скрипки и струнного оркестра [в 3 частях]	Рукопись
Ор. 43	1948 (1-я ред.) 1956 (2-я ред.)	Концерт для виолончели и оркестра	М., Музгиз, 1958
		Первое исполнение — 9 января 1957, М. Ростропович и оркестр Московской филармонии, дирижер С. Самосуд	
Ор. 44	1949	Приветственная увертюра для симфонического оркестра	Рукопись
Ор. 45	1949 (1-я ред.) 1959 (2-я ред.)	Симфония № 3 для большого симфонического оркестра [в 4 частях]	М., «Советский композитор», 1961
		Первое исполнение — 23 марта 1960, Большой	

		симфонический оркестр, дирижер А. Гаук	
Ор. 46	1949	Сонатина для скрипки и фортепиано [в 3 частях] Первое исполнение — 9 октября 1955, Л. Коган и А. Мытник	М., Музгиз, 1956
Ор. 47 № 1	1949	Равсодия на молдавские темы для симфонического оркестра Первое исполнение — 30 ноября 1949, Большой симфонический оркестр, дирижер А. Гаук	М.— Л., Музгиз, 1951
Ор. 47 № 2	1950	Польские напевы. Сюита для симфонического орке- стра [в 4 частях] Первое исполнение — 13 декабря 1950, оркестр Московской филармонии; дирижер К. Элиасберг	М.— Л., Музгиз, 1952
Ор. 47 № 3 (1-я ред.) 1952 (2-я ред.)	1949 1952	Молдавская равсодия для скрипки и симфони- ческого оркестра Первое исполнение — 6 февраля 1953, Д. Ойст- рах и М. Вайнберг	М., Музгиз, 1953
Ор. 47 № 4	1952	Серенада для симфониче- ского оркестра [в 4 ча- стях] Первое исполнение — 7 ноября 1952, Государст- венный симфонический оркестр СССР, дирижер Г. Рождественский	М., Музфонд СССР, 1955, стеклограф
Ор. 48	1950	Трио для скрипки, альта и виолончели	Рукопись
Ор. 49	1951	Сонатина для фортепиано	Рукопись
Ор. 50	1951	«За гранью прошлых дней». Вокальный цикл для меццо-сопрано и фор- тепиано на слова А. Бло- ка	Рукопись

Op. 51 1952	«В краю родном». Кантата для мальчика-альта, хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра на слова советских детей Первое исполнение — 1 февраля 1953, Большой симфонический оркестр, хор Радиокomiteта, дирижер А. Гаук	Рукопись
Op. 52 1951— 1953	Фантазия для виолончели и симфонического оркестра. Посвящена Ю. Левитину Первое исполнение — 23 ноября 1953, Д. Шафран и Н. Мусинян (фортепиано)	М., Музгиз, 1954
Op. 53 1953	Соната № 5 для скрипки и фортепиано [в 4 частях] Первое исполнение — 30 декабря 1955, М. Вайман и М. Карандашова	М., «Советский композитор», 1959
Op. 54 1954	Партита для фортепиано	Рукопись
Op. 55 1954— 1955 (1-я ред.) 1961 (2-я ред.)	«Золотой ключик». Балет в 6 картинах с прологом и эпилогом по сказке А. Толстого	Рукопись
Op. 55 a 1964	Оркестровая сюита № 1 из балета «Золотой ключик» [в 9 частях]	Рукопись
Op. 55 b 1964	Оркестровая сюита № 2 из балета «Золотой ключик» [в 7 частях]	Рукопись
Op. 55 c 1964	Оркестровая сюита № 3 из балета «Золотой ключик» [в 8 частях]	Рукопись
Op. 55 d 1964	Оркестровая сюита № 4 из балета «Золотой ключик» [в 8 частях]	Рукопись
Op. 56 1955	Соната № 4 для фортепиано	М., Музгиз, 1960

		Первое исполнение — 19 февраля 1957, Э. Гидельс	
Ор. 57	1956	«Цыганская библия». Семь романсов для меццо-сопрано и фортепиано на слова Ю. Тувима	Рукопись
Ор. 58	1956	Соната № 5 для фортепиано [в 3 частях]. Посвящена Б. А. Чайковскому	М., «Музыка», 1966
		Первое исполнение — 9 ноября 1958, Л. Брумберг	
Ор. 59	1957	Квартет № 7 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 3 частях]. Посвящена Ю. Левитину	М., Музгиз, 1961
		Первое исполнение — 22 декабря 1957, квартет им. Бородина	
Ор. 60	1957	«Заря». Симфоническая поэма. Посвящена 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции	Рукопись
Ор. 61	1957 (1-я ред.) 1961 (2-я ред.)	Симфония № 4 для большого симфонического оркестра [в 4 частях]. Посвящена Р. Бунину	М., Музгиз, 1963
		Первое исполнение — 16 октября 1961, оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин	
Ор. 62	1957— 1958	«Воспоминания». Песни для среднего голоса и фортепиано на слова Ю. Тувима	Рукопись
Ор. 63	1958— 1959	Соната № 2 для виолончели и фортепиано [в 3 частях]. Посвящена М. Ростроповичу	М., Музгиз, 1962
		Первое исполнение — 5 ноября 1961, М. Ростропович и М. Вайнберг	

Ор. 64	1958	«Белая хризантема». Балет в 3 актах. Либретто А. Румнева и И. Романовича	Рукопись
Ор. 65	1958	«В армянских горах». Вокальный цикл на слова О. Туманяна. Посвящен Музе Константиновне Павловой	М., «Советский композитор», 1960
Ор. 66	1959	Квартет № 8 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 1 части]. Посвящен квартету им. Бородина Первое исполнение — 13 ноября 1959, квартет им. Бородина	М., «Советский композитор», 1961
Ор. 67	1959	Концерт для скрипки и оркестра. Посвящен Л. Когану Первое исполнение — 12 февраля 1961, Л. Коган и оркестр Московской филармонии, дирижер Г. Рождественский	М., «Советский композитор», 1963
Ор. 68	1951 (1-я ред.) 1959 (2-я ред.)	Симфонические песни для оркестра [в 4 частях]	Рукопись
Ор. 69	1959	Соната для 2 скрипок соло. Посвящена Е. Гилельс Первое исполнение — 13 января 1962, Е. Гилельс и Л. Коган	Рукопись
Ор. 70	1960	Семь романсов для тенора и фортепиано на слова Ш. Петефи	М., «Советский композитор», 1963
Ор. 71	1960	Романсы на слова разных авторов	Рукопись
Ор. 72	1960	Соната № 1 для виолончели соло [в 3 частях]. Посвящена М. Ростроповичу Первое исполнение — 15 декабря 1960, М. Ростропович	М., «Советский композитор», 1963

Ор. 73	1960	Соната № 6 для фортепиано [в 2 частях] Первое исполнение — 26 февраля 1964, М. Мдивани	Рукопись
Ор. 74	1960	Симфониетта № 2 для струнного оркестра и литавр [в 4 частях]. Посвящена Р. Баршаю Первое исполнение — 19 ноября 1960, Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай	М., «Советский композитор», 1962
Ор. 75	1961	Концерт для флейты и оркестра [в 3 частях]. Посвящен А. Корнееву. Первое исполнение — 25 ноября 1961, А. Корнеев, Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай	Рукопись
Ор. 76	1962	Симфония № 5 для большого симфонического оркестра [в 4 частях]. Посвящена К. Кондрашину Первое исполнение — 18 октября 1962, оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин	М., Музгиз, 1964
Ор. 77	1962	«Старые письма». Вокальный цикл для сопрано и фортепиано на слова Ю. Тувима. Посвящен Г. Вишневской	Рукопись
Ор. 78	1962—1963	Три романса для баса и фортепиано на слова В. Соснор, Е. Винокурова и А. Яшина Первое исполнение — 8 февраля 1964, М. Рыба и Г. Зингер	Рукопись
Ор. 79	1962—1963	Симфония № 6 для хора мальчиков и большого симфонического оркестра	М., Музыка, 1965

		[в 5 частях]. Посвящена Виктории Вайнберг Первое исполнение — 12 ноября 1963, оркестр Московской филармонии, хор мальчиков (руководитель Ю. Уланов), дирижер К. Кондрашин	
Ор. 80	1963	Квартет № 9 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 4 частях] Первое исполнение — 27 марта 1964, квартет им. Бородина	Рукопись
Ор. 81	1964	Симфония № 7 для струнных и клавесина [в 5 частях]. Посвящена Р. Баршаю Первое исполнение — 18 ноября 1964, А. Волконский и Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай	М., «Музыка», 1966
Ор. 82	1964	Соната № 1 для скрипки соло [в 5 частях]. Посвящена М. Фихтенгольцу Первое исполнение — 31 декабря 1965, М. Фихтенголец	Рукопись
Ор. 83	1964	Симфония № 8 — «Цветы Полюш» — для тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра. Слова Ю. Тувима Первое исполнение — 6 марта 1965, оркестр Московской филармонии, хор русской академической капеллы, дирижер К. Кондрашин	М., «Музыка», 1968
Ор. 84	1964	«О, серый туман». Романс для баса и фортепиано на слова Ю. Тувима	Рукопись

Ор. 85	1964	Квартет № 10 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 5 частях]. Посвящен О. Рохальской	Рукопись
Ор. 86	1965	Соната № 2 для виолончели соло [в 4 частях]. Посвящена В. А. Берлинскому Первое исполнение — 2 января 1966, В. Берлинский	Рукопись
Ор. 87	1965	«Дневник любви». Кантата для тенора, хора мальчиков и камерного оркестра на стихи Ст. Выгодского Первое исполнение — 16 февраля 1966, Н. Гуторович, Московский камерный оркестр, хор мальчиков (руководитель Ю. Уланов), дирижер Р. Баршай	Рукопись
Ор. 88	1965	«Профиль». Цикл романсов для баса и фортепиано на слова Ст. Выгодского. Посвящен Н. Вовси	Рукопись
Ор. 89	1965—1966	Квартет № 11 для 2 скрипок, альты и виолончели [в 4 частях]. Посвящен Виктории Вайнберг Первое исполнение — 13 апреля 1967, квартет им. Бородина	Рукопись
Ор. 90	1965	«Слова в крови». Вокальный цикл для тенора и фортепиано на слова Ю. Тувима [7 романсов]	Рукопись
Ор. 91	1965	«Петр Плаксин». Кантата для тенора, контральто и 19 инструментов [11 исполнителей] на стихи Ю. Тувима. Посвящена Г. Свиридову	Рукопись

Ор. 92 1966	«Хиросимские пятистишья». Кантата для смешанного хора и оркестра на слова М. Фукачева	Рукопись
Ор. 93 1940— 1967	Симфония № 9 — «Уцелевшие строки» — для смешанного хора, чтеца и большого симфонического оркестра на слова Ю. Тувима и В. Броневго [в 13 частях]	Рукопись
Ор. 94 1966— 1967	Концерт для трубы и оркестра [в 3 частях]. Посвящен Т. Докшицеру. Первое исполнение — 6 января 1968, Т. Докшицер и оркестр Московской филармонии, дирижер К. Кондрашин	Рукопись
Ор. 95 1967	Соната № 2 для скрипки соло [в 7 частях]. Посвящена М. Фихтенгольцу	Рукопись
Ор. 96 1965— 1967	Реквием для сопрано, детского хора, смешанного хора, симфонического оркестра на слова Дм. Кедрина, М. Дудина, Гарсиа Лорки, С. Гисдейг, М. Фукачева [в 6 частях]	Рукопись
Ор. 97 1967— 1968	«Пассажирка». Опера в 2 актах, 8 картинах с эпилогом. Либретто А. Медведева и Ю. Лукина по одноименной повести Зофьи Посмыш	Рукопись
Ор. 98 1968	Симфония № 10 для 17 струнных инструментов [в 5 частях]. Посвящена Р. Баршаю и Московскому камерному оркестру. Первое исполнение — 8 декабря 1968, Москов-	Рукопись

Op. 99	1968	ский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай Триптих для баса и оркес- тра на слова Леополь- да Стаффа	Рукопись
Op. 100		24 прелюдии для виолон- чели соло. Посвящены М. Ростроповичу	Рукопись

Сочинения без обозначения опуса

1933	Две пьесы для фортепиано	Рукопись
1934	Ноктюрн, скерцо, колыбельная для скрипки и фортепиано	Рукопись
1941	«Елка». Музыка для радиопередачи. Солисты, хор, оркестр [12 номеров]	Рукопись
1941	«Тимур и его команда». Музыка для радиопередачи. Солисты, хор, оркестр [9 номеров]	Рукопись
1942	«В бой за Родину». Балет в 1 акте	Рукопись
1942	«Боевые друзья». Оперетта в 3 актах	Рукопись
1942	«Карьера Клеретты». Оперетта в 3 актах	Рукопись
1942	Оркестровка оперы Г. Садыкова «Даврон ота» в 3 актах	Рукопись
1944—	«Из детской жизни». Сюита для симфонического оркестра из «Детских тетрадей для фортепиано»	Рукопись
1947	Фантазия на темы оперы А. Адана «Хижина» для симфонического оркестра	Рукопись
1946	Сюита для солирующих инструментов. Вступление. Вальс для кларнета. Каприччио для скрипки. Романс для валторны. Марш для трубы	Рукопись
1947	Две песни без слов для скрипки и фортепиано	Рукопись
1947	Пять пьес для флейты и фортепиано	М., ССК., 1948
1947	Шесть детских песенок для голоса и фортепиано	Рукопись

1948	Концертная увертюра c-moll для симфонического оркестра	Рукопись
1948	Сюита из музыки к кинохронике (пять миниатюр) для симфонического оркестра	Рукопись
1948	Два мужских хора a cappella «С неба звездочка» на слова А. Жарова «Январский день» на слова С. Маршака	Рукопись
1948	Музыка для цирка [в том числе галоп № 1 Es-dur для симфонического оркестра и музыка к аттракциону артистки Рудиной]	Рукопись
1949	«Полкан и Шавка». Музыка к мультфильму	Рукопись
1949	Музыка для цирка [в том числе два галопа C-dur и d-moll для симфонического оркестра, 10 выходов и уходов для цирковых номеров, увертюра-антракт A-dur и музыка к аттракциону Филатова]	Рукопись
1950	Равнодушие на славянские темы для симфонического оркестра	Рукопись
1950	Сюита для симфонического оркестра. Романс. Восточный танец, Пейзаж. Полонез	Рукопись
1950	Сюита для симфонического оркестра. Романс. Полька. Вальс. Галоп	М., Музгиз, 1951
1950	Обработка для голоса и оркестра трех чешских народных песен	Рукопись
1950	«Портреты товарищей». Цикл подражаний для фортепиано. Шостакович. Прокофьев. Мясковский. Шебалин. Хачатурян	Рукопись
1950	Импровизация для 2 скрипок, альты и виолончели	Рукопись
1950	«Из искры». Музыка к пьесе Ш. Дадиани для театра им. Пушкина [20 номеров]	Рукопись
1950	«Дедушка и внук». Музыка к мультфильму [2 части]	Рукопись
1950	Концертная увертюра для эстрадного оркестра	Рукопись

1950	Музыка для цирка [в том числе вальс В-дур и сюита]	Рукопись
1951	Сюита для симфонического оркестра. Романс. Интермеццо. Вальс	Рукопись
1951	«Студенты». Музыка к пьесе В. Лившица для театра им. Пушкина [28 номеров]	Рукопись
1951	Музыка для цирка (романс и вальс)	Рукопись
1951	«Веселое путешествие по азбуке». Музыка для радиопередачи на стихи Маршака [3 песни и 21 оркестровый номер]	Рукопись
1951—1952	Музыка для цирка	Рукопись
1952	«Храбрый Пак». Музыка к мультфильму [2 части]	Рукопись
1952	«Крашенный Лис». Музыка к мультфильму [1 часть]	Рукопись
1952	«Димка-невидимка». Музыка для радиопередачи [3 песни и 5 оркестровых номеров]	Рукопись
1952	«Димка в открытом море». Музыка для радиопередачи [4 песни и 3 оркестровых номера]	Рукопись
1952	Марш. Пьеса для симфонического оркестра	Рукопись
1952	Сюита для эстрадного оркестра. Романс. Интермеццо. Вальс	Рукопись
1952	Куявяк и оберек для 2 ксилофонов и оркестра	Рукопись
1953	Увертюра для симфонического оркестра	Рукопись
1953	«Лесной концерт». Музыка к мультфильму [1 часть]	Рукопись
1953	«Димка и чудо «46—51». Музыка для радиопередачи [4 песни и 6 оркестровых номеров]	Рукопись
1954	«Несбыточные мечты Кинолы». Музыка к пьесе Бальзака для театра ЦДСА	Рукопись
1954	«Два друга». Музыка к художественному фильму [30 номеров]	Рукопись
1954	«Укротительница тигров». Музыка к художественному фильму [24 номера]	Рукопись

1954	«Ядовитые змеи». Музыка к научно-популярному фильму [15 номеров]	Рукопись
1954	«Танюша, Тявка, Топ и Ньюша». Музыка к мультфильму [2 части]	Рукопись
1954	Музыка к цирковому аттракциону	Рукопись
1955	Сюита из музыки к кинофильму «Укротительница тигров» для симфонического оркестра	Рукопись
1955	«Приключения Димки». Музыка к водевилю [24 номера]	Рукопись
1955	«Двенадцать месяцев». Музыка к мультфильму [5 частей]	Рукопись
1955	«Лесные истории». Музыка к мультфильму [1 часть]	Рукопись
1955—	Сюита из музыки к мультфильму	Рукопись
1959	«Двенадцать месяцев» для симфонического оркестра	
1956	«Медовый месяц». Музыка к художественному фильму [30 номеров].	Рукопись
1956—	«Летят журавли». Музыка к художественному фильму [33 номера]	Рукопись
1956—	Сюита из музыки к кинофильму «Медовый месяц» для эстрадного оркестра	Рукопись
1959		
1957	«Снегурочка». Музыка к мультфильму [1 часть]	Рукопись
1958	«Шофер поневоле». Музыка к художественному фильму [24 номера]	Рукопись
1958	«Последний дюйм». Музыка к художественному фильму [32 номера]	Рукопись
1959—	«Миша Топорков». Музыка к художественному фильму [20 номеров]	Рукопись
1960	«Мост перейти нельзя» («Смерть коммивояжера»). Музыка к художественному фильму [27 номеров]	Рукопись
1960	«Последние залпы». Музыка к художественному фильму [28 номеров]	Рукопись
1960	«Про козла». Музыка к мультфильму [2 части]	Рукопись
1960	«Фунтик и огурцы». Музыка к мультфильму [2 части]	Рукопись
1961	«Суд сумасшедших». Музыка к художественному фильму [35 номеров]	Рукопись
1961	«Барьер неизвестности». Музыка к	Рукопись

	художественному фильму [24 номера]	
1962	«Молодо-зелено». Музыка к художественному фильму [17 номеров]	Рукопись
1962	«Необыкновенный город». Музыка к художественному фильму [17 номеров]	Рукопись
1962—1963	«Улица Ньютона, дом № 1». Музыка к художественному фильму [22 номера]	Рукопись
1963	«Топтыжка». Музыка к мультфильму [11 номеров]	Рукопись
1964	«Можно и нельзя». Музыка к мультфильму [24 номера]	Рукопись
1964	«Каникулы Бонифация». Музыка к мультфильму [2 части]	Рукопись
1964	«Кто поедет на выставку». Музыка к мультфильму [15 номеров]	Рукопись
1964—1965	«Они не пройдут». Музыка к художественному фильму [28 номеров]	Рукопись
1965	«Варшавский набат». Музыка к пьесе В. Коростылева для ТЮЗа	Рукопись
1965	«Гиперболоид инженера Гарина». Музыка к художественному фильму [26 номеров]	Рукопись
1965	«Переключка». Музыка к художественному фильму [24 номера]	Рукопись
1965—1966	«Серая болезнь». Музыка к художественному фильму [18 номеров]	Рукопись
1966	«По тонкому льду». Музыка к художественному фильму [28 номеров]	Рукопись
1967	«Фокусник». Музыка к художественному фильму [18 номеров]	Рукопись
1967	«Татьянин день». Музыка к художественному фильму [20 номеров]	Рукопись
1967	«Крепкий орешек». Музыка к художественному фильму [37 номеров]	Рукопись
1968	«Бег иноходца». Музыка к художественному фильму [24 номера]	Рукопись
1969	«Винни-Пух». Музыка к мультфильму [1 часть]	Рукопись
1969	«Колобок». Музыка к мультфильму [1 часть]	Рукопись

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	2
Введение	3
Глава первая. Камерные симфонии	16
Глава вторая. Непрограммные симфонии	49
Глава третья. Программные симфонии	98
Глава четвертая. Некоторые черты стиля	150
<i>Список сочинений М. Вайнберга</i>	. 191

НИКИТИНА ЛЮДМИЛА ДМИТРИЕВНА *СИМФОНИИ М. ВАЙНБЕРГА*

Редакторы А. Ортенберг, Т. Коровина
Художник А. Серебряков
Худож. редактор Ю. Зеленков
Техн. редактор С. Белоглазова
Корректор Л. Апасова

Подписано к печати 17/IV 1972 г. А-03275 Формат бум. 70×90¹/₃₂
Печ. л. 6,5 (Усл. п. л. 7,6) Уч.-изд. л. 8,479 (включая вклейку).
Тираж 1750 экз. Изд. № 6347 Т. п. 1971 г., № 667 Зак. 608.
Цена 57 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.