

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132
УДК 78.083.1

Ю. Б. Абдоков
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Возрожденный Вайнберг. Сюита для симфонического оркестра ор. 26. Тембровая поэтика

АННОТАЦИЯ

12 июня 2021 года под эгидой Международной творческой мастерской “Terza Musica” в Малом зале Московской консерватории состоялся концерт-презентация монографии «Николай Пейко. Восполнили тайну свою...», опубликованной издательским домом «Русская Консерватория» и Московской Патриархией. Кульминацией музыкальной программы вечера, на котором исполнялись оркестровые опусы Н. И. Пейко, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, Б. А. Чайковского, Г. Г. Гальперина и автора статьи, стала мировая премьера Сюиты для симфонического оркестра ор. 26 Моисея Самуиловича Вайнберга (1919–1996). Авторская рукопись сочинения была любезно предоставлена вдовой композитора Ольгой Юльевной Рахальской. В немногочисленных источниках, где упоминается сюита, нет и намека на системный анализ, позволяющий понять этимологию оркестрового мышления композитора. Между тем уже в раннем опусе явлены черты, которые в будущем станут определять физиогномику оркестрового стиля Вайнберга: графическая рельефность оркестрового мелоса, приоритет чистой краски в формировании тембровой палитры, значение темброво-оптического модулирования (линейных «перетеканий» и трансформаций тембровой фокусировки) в оркестровом развертывании, виртуозность агогической разработки инструментальной текстуры, когда характерность штрихов и принципы звукоизвлечения уподобляются различным типам живописной лессировки, и др. В статье отражен опыт возрождения партитуры, изучения ее тембровой поэтики. Анализ осуществляется в широком контексте вопросов композиторской и дирижерской феноменологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Моисей Вайнберг, сюита, симфонический оркестр, тембровая поэтика, стиль, интерпретация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132
УДК 78.083.1

Yuri B. Abdokov
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Weinberg revival. Suite for the symphony orchestra op. 26: Timbral poetics

ABSTRACT

On June 12, 2021, under the auspices of the International Creative Workshop "Terra Musica" at the Small Hall of the Moscow Conservatory one could hear a special concert. It began with the presentation of book written by Y. Abdokov "Nikolay Peyko. Having fulfilled his mystery...". It was published by the Publishing House "Russian Conservatory" and the Moscow Patriarchate Publishers. The musical program of the evening was composed of the orchestral opuses by N.I. Peyko, N.Y. Myaskovsky, D.D. Shostakovich, B.A. Tchaikovsky and G.G. Galynin. Moreover, the climax of the program was the world premiere of the Suite for the Symphony Orchestra op. 26 by Moisey Samuilovich Weinberg (1919–1996). The author's manuscript of the work was kindly provided by the composer's widow Olga Yulievna Rakhalskaya. In the few sources where the Suite is mentioned, there is no systematic analysis that allows to comprehend the etymology of the composer's orchestral thinking. Meanwhile, in the early opus there are the features in closest future will determine the physiognomy of Weinberg's orchestral style: the graphic relief of orchestral melos, the priority of pure paint in the formation of the timbre palette, the importance of timbre-optical modulation (linear "overflows" and transformations of timbre focus) in orchestral deployment, the virtuosity of the agogic development of instrumental texture, when the characteristic strokes and principles of sound production are likened to various types of pictorial painting, etc. The article reflects the experience of reviving the score, studying its timbral poetics, embodying the most striking properties of Weinberg's orchestral style. The analysis was undertaken with the broad context of issues of composer and conductor phenomenology.

KEYWORDS

Moisey Weinberg, suite, symphony orchestra, timbral poetics, style, interpretation.

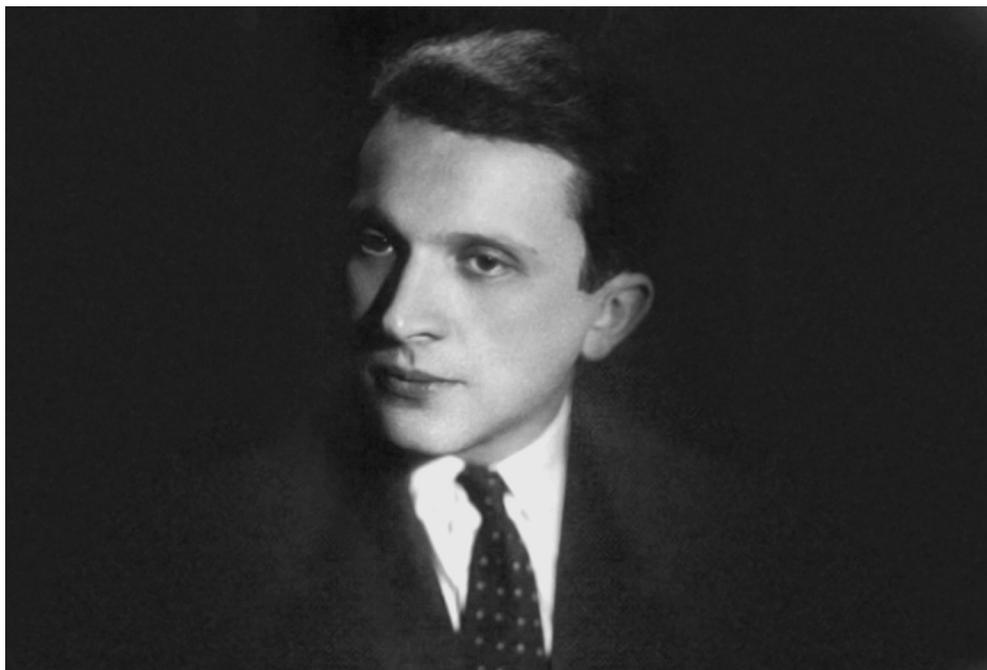


Фото 1. М. С. Вайнберг. Из архива композитора. Предоставлено О. Ю. Рахальской / M. S. Weinberg.
From the composer's private archive. Provided by O. Y. Rakhalskaya

Начало — это не то, с чего начинают, но то, к чему приходят...

С. Кьеркегор. *Беседы и размышления*¹

Первое же знакомство (задолго до оркестровых репетиций) с уртекстом Сюиты для симфонического оркестра ор. 26 М. С. Вайнберга (фото 1) не оставило сомнений в том, что одна из самых ранних партитур композитора — это не проба пера, а произведение состоявшегося художника, и во всем, что касается оркестра, — художника, *власть имеющего*. Не только виртуозность письма девятнадцатилетнего автора, но тип вдохновенности, который нельзя подглядеть или взять напрокат у великих предшественников и современников, вызывают настоящее изумление. В чем этот тип вдохновенности выражается? Ответить на этот вопрос сложно уже хотя бы потому, что в этой сфере все обозначения, по мысли Л. Витгенштейна, столь же неопределимы, сверхсловесны, «как и мир, который они отражают...» [2, с. 32]. И все же об одном свойстве, характеризующем стиль и этос раннего Вайнберга, сказать необходимо, поскольку оно не будет исказено или отвергнуто в течение всего творческого пути композитора. Речь

идет об ощущении полноты жизни, обостренном чувстве восторга перед тайной бытия — вопреки трагическим событиям эпохи и личной судьбы.

¹ См.: [1, с. 32].

Переход из оккупированной нацистами Польши в Белоруссию в 1939 году — важная веха в жизни Вайнберга. Именно в 1939 году в Минске сюита была задумана и в большем своем объеме сочинена. В рассуждениях некоторых журналистов, мало сопрягающих факты биографии с образами музыки, Вайнберг в течение всей жизни бежал от собственной судьбы. Это какой-то псевдоисторический, имморальный нонсенс. Можно сконструировать какую угодно — «актуально-политическую» и даже «детективно-кинематографическую» — версию чужой жизни, можно самому поверить в придуманные или вольно истолкованные факты, но что это дает, кроме бесконечных искажений и недомолвок? Бессмысленность подобной историософии доказывается содержанием музыки Вайнберга. Размышляя о жизни и творчестве композитора, нельзя игнорировать значение *amor fati* в его мироощущении. Н. И. Пейко, близко знавший Вайнберга в течение нескольких десятилетий, точно охарактеризовал это свойство: «Он не боялся сложных обстоятельств, не пасовал перед испытаниями, вдохновляя друзей бесстрашием. Одна “Пассажира” чего стоит — это ведь не отзовизм какой-то, это движение навстречу судьбе...»² Схожие мысли высказывали Б. А. Чайковский и К. С. Хачатурян. Тот же Н. И. Пейко считал, что только недалекие люди могут усмотреть слабину в ставшей легендарной деликатности Вайнберга: «Метек³ как-то говорил мне, что, отдавая должное художественному гению Л. Толстого, не может понять у него соединения в одном герое бестактности и стыдливости, “самолюбия до поту” и бесхарактерности, застенчивости и озлобления. Он не мог взять в толк — как такой синтез вообще возможен? В его сознании скромность и грубость не сочетались. Отсюда его любовь к некоторым “беззащитным”, но полноценно выражающим себя, духовно непоколебимым героям Достоевского...»

Вайнберг не был официальным или невольным историографом от музыки, каких в XX столетии было много. Пережитое созерцалось им как неизбывная реальность. По сути, Фортепианный квинтет, Шестая симфония, «Пассажира», «Дневник любви», «Цветы Польши», «Еврейские песни», как и другие шедевры композитора, — это искусство, возникающее «над жизнью, все в себя вобрав, а не в стороне от жизни, всего избегнув, всего испугавшись...» [3, с. 98].

Обстоятельства биографии, бесспорно, отражаются на мировидении художника. Но стоит ли этот трюизм возводить в нечто одномерное и непреодолимое? По мысли Рильке, художник, в отличие от человека (в банальном смысле), по большому счету «...вообще ниоткуда не выводится. Он есть и остается чудом, непорочным зачатием, перенесенным в душу; то, перед чем все останавливаются в изумлении, и больше других, может быть, он сам» [4, с. 34–35].

Сюита ор. 26 не столько предваряет путь мастера, сколько открывает художественный мир, в котором оркестр — величина первостепенная.

² Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1989 году.

³ Так обращались к М. С. Вайнбергу его близкие и друзья.

Вайнберг писал много, но никогда ради самого писания; цель творчества для него — поэтическая правда, выраженная *своим* языком, а это требует непрерывного, каждодневного, иногда испепеляющего труда. Таким же был, к слову, Н. Я. Мясковский, заметивший в одном из фронтовых писем к сестре: «... Все отвлеченья, как я твердо и неколебимо убедился, только вредны: искусство требует полного себе посвящения и *не допускает перерывов* (курсив мой. — Ю. А.) в работе — мозги ржавеют (в данной области) и аппарат начинает хуже функционировать — грубеет слух, так что если я вернусь, многое придется начинать хоть и не сначала, то во всяком случае от печки...» [5, с. 158]. Можно вспомнить и сетования А. П. Чехова, укорявшего высоко ценимого им молодого И. А. Бунина. Автор «Темных аллей» вспоминает, как Чехов «в который раз уговаривал *писать ежедневно* (курсив мой. — Ю. А.), бросить “дилетантство”, <...> относиться к писанию профессионально...» [6, с. 188]. Грандиозный объем композиторского наследия Вайнберга и его жанровый охват — это, учитывая художественные результаты, признак профессионализма экстра-класса. Настоящей трагедией для академического образования в сфере сочинения и оркестровки можно считать то, что Вайнберг не был привлечен к композиторской педагогике, притом что на этой зыбкой стезе нередко подвизались мэтры, десятилетиями не сочинявшие музыки, имевшие сугубо умозрительные

представления об искусстве оркестровки.

В большинстве трудов, посвященных творчеству Вайнберга, Сюита ор. 26 упоминается вскользь, без всяких попыток прикоснуться к самой музыке. На первой и заключительной страницах рукописи обозначены даты начала и окончания работы: декабрь 1939 — сентябрь 1945 года (фото 2). Эти шесть летместили в себя грандиозный объем событий — личных и общественных, страшных и благословенных.

Д. Фаннинг в книге «Мечислав Вайнберг: в поисках свободы» (*Mieczyslaw Weinberg: In Search of Freedom*), упоминающая сюиту, ограничивается беглыми комментариями: «Пятичастная сюита для камерного оркестра, ор. 26, состоящая из декламационной Прелюдии, Арии в умеренном движении, беззаботного Гавота, масштабного Менуэта и стремительной Жиги, была составлена (именно так: *assembled* — собрана, смонтирована. — Ю. А.) из частей, написанных между декабрем 1939 и сентябрем

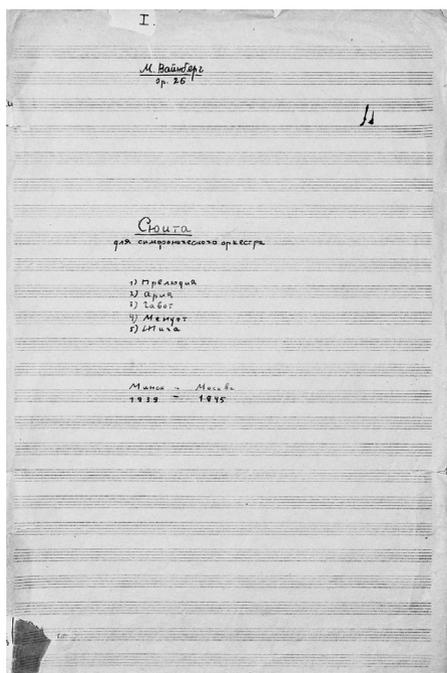


Фото 2. Факсимиле титульной страницы рукописи Сюиты для симфонического оркестра ор. 26. Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph of title page of Suite for the Symphony orchestra op. 26. From Weinberg private archive. First publication



Фото 3. Композиторский класс В. А. Золотарёва (в центре) в Минской консерватории, 1939 год. М. С. Вайнберг (справа в нижнем ряду). Из архива композитора. Предоставлено О. Ю. Рахальской / *The composition class of V. A. Zolotaryov (in the centre) in Minsk conservatory, 1939. M. S. Weinberg (right on the bottom row). From the composer's private archive. Provided by O. Y. Rakhalskaya*

1945 года. Поскольку она, очевидно, была начата вскоре после приезда Вайнберга в Минск, то, возможно, задумывалась им как упражнение в классе Золотарёва (точный перевод: «для Золотарёва». — Ю. А.). Менуэт слишком масштабен (?! — Ю. А.) для сюиты и словно готов занять своё место в симфонии. Не вполне понятно, почему Вайнберг счел нужным закончить сюиту (?! — Ю. А.), учитывая то, что его стиль и мастерство так возросли на протяжении этих шести лет. Возможно, работа над ней придала ему уверенности взяться за более сложную Вторую симфонию ор. 30...» [7, с. 52]. Некоторые коннотации этого мимолетного обзора вызывают недоумение. Композиционный размах Менуэта — очевидное достоинство драматургии цикла, в котором отдельные части осмыслены как звенья единой, неразрывной цепи и при всей своей внутренней завершенности воплощают идею сквозного — симфонического — развертывания. Оторванным от звуковых реалий представляется и суждение о некоем умозрительном «собрании» циклической конструкции. Логика тембрового дления, текстурная, тональная, пластическая и движенческая драматургия сюиты красноречиво свидетельствуют об отнюдь не механическом, живом формировании, в котором внешний (жанровый и темпо-движенческий) контраст отдельных частей используется не в аппликативном, а в вариативно-модуляционном ключе. И уж совсем непонятным является вопрос о том, почему композитор счел необходимым завершить сюиту. А почему бы ему ее не закончить? Предположение о том, что отдельные части музыки сюиты были сочинены в пору обучения юного автора в композиторском классе В. А. Золотарёва (фото 3) в Минской

консерватории, вполне оправданное, за исключением того, о чем уже говорилось: в музыке и оркестровке цикла нет ничего от учебного эскерсиса, это не ремесленное упражнение, выполненное по схематическому шаблону, а произведение, созданное уверенным в себе, состоявшимся художником. Главные особенности оркестрового письма Вайнберга, совершенствовавшиеся им в течение всей жизни: графическая ясность, тончайшая дифференциация инструментальной текстуры, яркий живописный колорит палитры с приоритетом чистых красок и минимумом ориентального декора, политембровые ресурсы струнной группы, изощренность темброво-оптических трансформаций с различными типами тембровой фокусировки — все это явлено в дебютной партитуре как свойства врожденного стиля.

ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

Инструментальный состав сюиты: Flauto, Oboe, 2 Clarinetto in B, Fagotto, 2 Corni in F, Timpani, Violini I, Violini II, Virole, Violoncelli, Contrabassi.

Композитор, в отличие от Д. Фаннинга, называющего оркестр камерным,

использует иную номинацию — *симфонический*. Для Вайнберга — и это будет подтверждено дальнейшим анализом — разница между этими определениями не механическая (количество исполнителей), а ноуменальная.

«Прелюдия» (фото 4), открывающая цикл, сродни фанфарной увертюре, предваряющей драматическое действие. Лапидарность композиции обусловлена не только «усеченной» хронометрией, но и герметичностью темброво-пластического континуума. Трехмерность инструментального рельефа обозначена четким, едва ли не антифонным сопряжением трех колористических (замкнутых на себе) блоков: I — 2 валторны; II — струнные; III — литавры. Группа деревянных духовых (флейта, гобой, два кларнета и фагот) используется в «Прелюдии» исключительно для усиления темброво-оптической фокусировки (графической ясности и даже резкости) звучания смычкового оркестра.

Очень важно не допустить нивелирования скрытого тембрового контрапункта



Фото 4. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Прелюдия». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Prelude. From Weinberg private archive. First publication

трех обозначенных групп по принципу «соло — аккомпанемент». Звонкий, упругий (за счет акцентированных пунктиров) призыв валторн в первых тактах композиции — это не столько солирующая линия в проекции *над*, сколько тембровый стержень, фронтально пронизывающий политембровую палитру. Предельно самостоятельны в своем пластическом образе струнные, которые не столько поддерживают звучание валторн, сколько противостоят им. Этот принцип действует на протяжении всей пьесы. В двух начальных тактах унисонные фанфары валторн материализуют огромное *пространство вокруг*, заполняющееся чуть позже движением мощного, акцентированного на каждой доле смычкового « хора ». Для микроскопической по времени композиции с весьма насыщенным пластическим сюжетом большое значение имеет агогическое единство всех тембровых групп с очевидным приоритетом жестко акцентированного *detache*. Маркированная артикуляция воплощает у Вайнберга характерность обозначенной ранее усиленной темброво-оптической фокусировки. Если вступление деревянных духовых в ц. 2 микшируется со звучностью струнного оркестра, то есть как бы скрыто, то литавры едва ли не взрывают тембровую ткань. Насыщенная партия ударного инструмента воплощает силу, которую можно уподобить не солированию *на фоне*, а идее « оркестра в оркестре ». В сопряжении трех полюсов принципиальное значение имеет не ровность звуковой палитры, а подчеркнутый пластический и динамический дисбаланс. Своеобразно атмосферным можно назвать микроэпизод с плотными, темброво как бы перетекающими унисонами струнных и духовых, когда на несколько тактов палитра становится по-настоящему безопорной. Сфорцандированная акцентуация каждого звука и гравитационная неустойчивость не только не сдерживают, но, напротив, усиливают неуклонное движение к развязке. Внутритактовое пространство сужается, что создает ощущение ускорения при практически неизменном темпе. Звучности литавр разрывают плотную текстуру струнного « хора ». В короткой коде (ц. 4) валторновая линия расслаивается (двухголосие), что сообщает тембровой вертикали свойства органно-хорового *tutti*. Скульптурная рельефность делает звучание небольшого инструментального состава по-настоящему симфоническим.

Вторая часть — «Ария» (фото 5) — принадлежит к числу наиболее ярких



Фото 5. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Ария». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Air. From Weinberg private archive. First publication

лирических откровений композитора (наряду с медленной частью Концерта № 1 для флейты и камерного оркестра, Канцоной из 10-й симфонии и др.), в которых воплощается идея *инструментального пения*. Вайнберг всегда предельно точен в определениях: это не приближение к жанру, а его абсолютное выражение.

Оркестровый состав «Арии» весьма сдержан: флейта, кларнет, валторна и струнный оркестр. Есть соблазн дифференцировать соотношение духовых партий по принципу: основной солирующий инструмент (кларнет) и два облигатных голоса (флейта и валторна). Такая трактовка в корне неверна, поскольку не учитывает модуляционный тип *бесконечного* развертывания единой мелодической мысли. Небольшие цезуры между экспонированием солирующей линии кларнетом, флейтой, валторной сообщают композиции стихотворно-строфический характер. Кларнет действительно главенствует в колористической палитре, но само это доминирование осмыслено неординарно. Именно кларнетовая звучность проецирует пространство *озвученной тишины*, в котором все мелодические линии даются как истонченные абрисы. Силуэтность отличает также и текстуру струнных. Было бы ошибочным полагать, что струнный оркестр — это «тембровый подиум» или состав, выполняющий функции обычного сопровождения. Обманчиво аккомпанементная пульсация вторых скрипок и альтов солирует не в меньшей степени, нежели мелодически насыщенная (поющая) линия первых скрипок и отнюдь не фоновая, вокализованная партия виолончелей, не говоря уже о реверберационно расширяющих палитру *pizzicato* контрабасов. Возвращаясь к трактовке солирующих духовых, необходимо отметить свойство, делающее тембровую поэтику «Арии» по-настоящему завораживающей. Кларнет, как уже говорилось, формирует общий колорит, то есть тембровое пространство, в котором все мелодические голоса рождаются из зыбкой тишины. Даже после небольшой цезуры вступление флейты (*темброво обнаженное*) воспринимается как органичное перетекание непрерывно дпящегося мелодического голоса в новое люминесцентное (световое), оптическое и перспективное измерение. То же можно сказать и о валторне, завершающей тембровое дление всех духовых линий. Это не контрастное сопряжение различных красок, а модуляционное олицетворение: кларнетовая линия «обрастает судьбой» в отнюдь не аппликативных трансформациях колорита и света. Своеобразным перспективным отражением общей духовой сольной линии является партия первых скрипок. В микроэпизодах, где первые скрипки микшируются с флейтой и кларнетом, как и в контрапунктических комбинациях всех высокочастотных линий, особенно дирижерского тщания требуют своеобразно скрытые преобразования звучностей: в микстах необходимо добиться темброво-динамического баланса, выявляющего *тембровые расстояния* даже между унисонными сопряжениями скрипок и духовых. По сути, партия первых скрипок в «Арии» — это олицетворенный образ кларнетовой линии (как и флейта с валторной). Примечательно, что музыкальный материал оркестровой «Арии» в полном объеме используется в одноименной композиции — «Арии» ор. 9 для двух скрипок, альты и виолончели. Скорее всего, изначально была сочинена именно квартетная

партитура (в 1942 году в Ташкенте), и уже в Москве в 1945 году появилась оркестровая версия. Впрочем, хронографические изыскания не так важны, учитывая художественные достоинства обоих вариантов. В монотемброво-ансамблевой ипостаси «Ария» обладает первозданным поэтическим обликом: инструментальное пение *контурно истончено* до предела. Если позволить себе сравнение с изобразительным искусством, то оркестровая «Ария» соотносится со струнно-квартетным вариантом, как утонченная и колористически насыщенная живопись со станковой графикой. Абрисно-силуэтная пластика «Арии» иероглифически многомерна, и стремление автора по-разному выразить ее поэтические ресурсы кажется не только оправданным, но и необходимым. Ничего общего с «возобновлением прав» и эстетическим тиражом практика подобных превращений не имеет.

«Гавот» (фото 6) ярко контрастирует с «Арией», при этом по своей движеческой инерции он словно вырывается из пространства, в котором ток композиционного времени подчиняется ламентозному экспонированию мелодических линий и трепетной пульсации вторых скрипок и альтов предыдущей части. Это стоит учитывать, расшифровывая темповые обозначения автора. «Ария» менее всего в характере движения ретранслирует пресловутую неторопливость. Подобные характеристики неприемлемы для музыки, в которой тембровое дление (перетекание) всех элементов оркестровой текстуры не равнозначно формальной скорости. Именно *устремленность вперед*, а не медитативная статика, — основной движеческий код кантиленной «Арии», что подтверждается в премьерной интерпретации «Академии Русской Музыки», осуществленной под руководством И. Никифорчина. В «Гавоте», несмотря на стабильную метрику, также отсутствует ощущение движеческой монотонности.

Трудно назвать «беззаботной» композицию, которая, с одной стороны, основана на узнаваемом дансантичном ритмическом рисунке, а с другой — в самом характере образных и тембровых преобразований — сродни ирреальному видению. Вайнберг виртуозно сочетает в «Гавоте» галантность и гротеск, драматизм и лирику. Звукоживопись пьесы высочайшего класса. Этимологически такой тип разработки палитры, где тактильно осязаем каждый мельчайший штрих, где политембровость — это не только

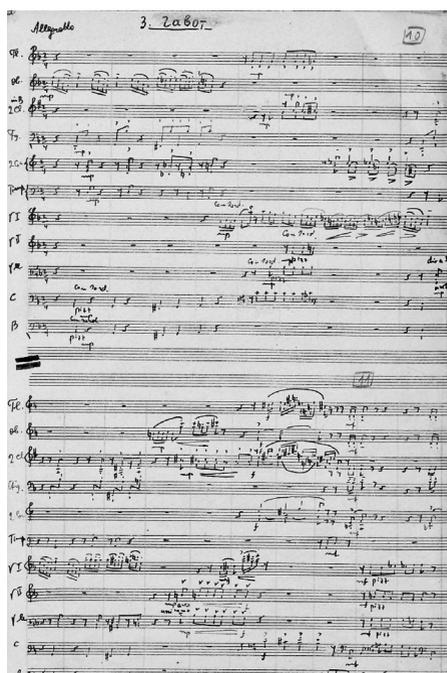


Фото 6. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Гавот». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Gavotte. From Weinberg private archive. First publication

и не столько многокрасочность, сколько тончайшее контрапунктическое комбинирование всех деталей, включая способы звукоизвлечения, характерность светотени и полидинамики, восходит к поэтике Малера. При этом Вайнберг далек от калькирования узнаваемых прототипов. В его «Гавоте» оркестровая ткань не только предельно детализирована, но своеобразно расщеплена. Этому способствуют не только многослойные тембровые конгломераты, но и многочисленные антифонные сопряжения чистых колористических групп, перспективно-оптические позиции и фокусировка которых постоянно меняются. Своеобразной тембровой эмблемой, бесспорно, является, солирующий гобой. При этом образно-поэтическая роль других духовых не сводится к второстепенным функциям. Тембровая текстура «Гавота» словно обнажена. Этому способствует не только подчеркнутая пластическая персонализация всех духовых линий, но и многомерность струнной ткани с огромным значением сопряжения смычковых и щипковых красок.

Вайнберг уже в этой, едва ли не дебютной, партитуре добивается того, что в будущем станет отличительным знаком его оркестрового стиля: любой ординарный или неожиданный способ звукоизвлечения — это не технический прием, декоративно расцвечивающий палитру, а единственно возможный, *незаменимый* способ изложения мысли. Поэтика *pizzicato* в грандиозном симфоническом космосе Вайнберга — тема отдельного исследования. И в ранней сюите (особенно в «Гавоте») композитор находит свой угол зрения на, казалось бы, традиционные способы инструментального письма. Так, очевидный *светотеневой* колорит в соотношении *pizzicato* и *arco* обретается благодаря сниженной интенсивности «массы звука» и уменьшению резкости тембровой фокусировки струнных (при максимальной графичности духовых и литавр). Добивается этого композитор простейшим, казалось бы, способом: в продолжение всей части струнные партии (включая контрабасы) — безотносительно штрихов и способов звукоизвлечения — играют *con sordini*. Даже простейшая дифференциация струнной ткани, когда отдельные группы переходят от унисонного изложения к разреженному (*divisi*) или от *solo* к *tutti*, производит яркий эффект, поскольку автор преодолевает канонические правила по сбалансированному звучанию струнной вертикали. Зачастую именно сознательный дисбаланс в соотношении отдельных групп струнного оркестра способствует расширению его выразительных средств. Принципиально важным для стилистически адекватной интерпретации «Гавота» должно быть внимание к неординарной ритмо-агогической акцентуации, самым непосредственным образом отражающейся на характере движения. Постоянные смещения акцентов с выделением слабых долей сообщают разворачиванию экстатические свойства. На короткие мгновения четкая метрическая акцентуация (особенно в басах) вовсе исчезает, и эта временная *безопорная дезориентация* иллюзорно ускоряет движенческий поток. Ни в коем случае не следует тормозить, сдерживать его даже там, где в силу вступают низкочастотные тембры. Все басовые звучности по-барочному как бы усечены, лишены чрезмерной массивности. Ритмо-агогический образ

«Гавота» воплощает идею упругости, но не силового напора. Изящество и экспрессия причудливо соединены в образной атмосфере этого сновидческого танца. Нет никаких сомнений, что микроскопическая кода пьесы с ее молниеносным смещением оркестровой звучности в басовый регистр и тревожным «двоеточием» на «d» в заключительных тактах — это тональный, тембровый, движенческий и в целом *поэтический предыкт* к следующей, кульминационной части. И. Никифорчин исполняет 3 и 4 части практически без перерыва, и это соответствует сквозной (симфонической) логике формирования.

«Менуэт» (фото 7) — архитектурная вершина сюиты. Острый образный драматизм отражен в поэтизации сфорцандированной агогики, утрированной тембровой акцентуации, воплощающей «ударно-болевые» импульсы, в неукротимом напоре движенческого потока. Метрический рисунок классического дансанта прообраза преодолевается в силовых рывках оркестрового движения, где значение имеют постоянные смещения тембровых, ритмо-артикуляционных акцентов (с сильных долей на слабые) в безостановочном усилении движенческой экспрессии.

«Под такую музыку не потанцуешь», — говорил о малеровских лендлерах и менуэтах Б. А. Чайковский⁴. То же можно сказать и о симфоническом «Менуэте» из сюиты Вайнберга. Трагический подтекст становится здесь особенно осязательным благодаря тому, что преодолевается даже намек на утилитарно-бытовое толкование жанрового прообраза. «Менуэт» действительно масштабен, но это определение менее всего относится к формальной хронометрии или, фигурально выражаясь, к количеству страниц нотного текста. Кстати, первый исполнитель партитуры И. Никифорчин не делает репризных дублей (повторов), что не только допускается автором, но и более предпочтительно, когда сюита исполняется целиком, а не отдельными частями: именно в таком — *молниеносно-проносящемся* — экспонировании «Менуэт» идеально вписывается в сквозную *форму-движение* всего цикла. Тембровая палитра пьесы отличается особой пластической остротой. Разные по плотности октавно-уни-сонные сопряжения, усиленные маркированной



Фото 7. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Менуэт». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Menuet. From Weinberg private archive. First publication

⁴ Из беседы автора с Б. А. Чайковским в 1993 году.

акцентуацией, способствуют формированию такой пластики. Не меньшее значение приобретают яркие антифонные (светотеневые) контрасты между высокими деревянными духовыми и струнным оркестром, басовые линии которого графически усилены фаготом. Звонкие валторны — яркий и самостоятельный полюс палитры, как и литавры с весьма насыщенной ритмо-артикуляционной текстурой. Октавное соотношение голосов воплощает в туттийной ткани Вайнберга предельную экспрессию и чистоту, особый температурный накал. Партитура изобилует ярчайшими живописно-пластическими находками. Так, в ц. 20 фантазмагорического эффект производит темброво-световая дифференциация всей оркестровой вертикали, и в особенности струнных. Причудливые аберрации, мерцание высоких голосов, возникающие благодаря *светотеневому расщеплению*, когда на пиццикатные импульсы вторых скрипок отвечают короткие вспышки квартовых флажолетов первых скрипок (обе партии на *fff*). В этом эпизоде отдаленно предугадывается восхитительный колорит II части (*Allegretto*) Фортепианного квинтета⁵, где полиритмическое сопряжение флажолетной линии первой скрипки и звучностей *col legno* у второй скрипки, альты и виолончели создает незабываемую атмосферу светового мерцания.

Использование солирующих голосов, как, например, сольной скрипки в ц. 16, гобоя и валторны в Трио, преобразуют тембровый рельеф: преодолевается даже устойчивая тембровая трехмерность пространства (струнные, духовые, литавры). Сольные голоса своеобразно истончают палитру. К категории солирующих красок, бесспорно, относится партия литавр. Еще в большей степени, чем в «Прелюдии» и «Гавоте», ударный инструмент воплощает идею самостоятельного тембрового полюса. В «Менуэте» необходимо использовать исключительно твердые палочки, обеспечивающие максимальную резкость тембровой фокусировки. Не только в кульминационной части, но и в других разделах сюиты литавры ретранслируют не только мощную динамическую силу, но и — это главное — максимальную *темброво-пластическую упругость*. Следует избегать чрезмерного реверберационного «излучения» литавр в ущерб предельной ясности, жесткости и интонационной чистоте ударной партии, агогика которой в «Менуэте» сродни струнно-смычковой.

Трио (цц. 22–26) с его самобытно осмысленной «пасторальной» поэтикой напоминает утонченный офорт. Живописно-пластические ресурсы этого

эпизода, несмотря на его небольшой масштаб, весьма внушительные. Особенное значение имеет постепенное (строфическое) преобразование тембрового пространства — от очень интимного, почти герметичного, до симфонически многомерного (открытого), и все это при использовании минимальных инструментальных средств. Доминирующей краской Трио является гобой, звучание которого отражается во всех облигатных (обманчиво аккомпанирующих) голосах. Яркий свето-тембровый

5 Фортепианный квинтет был сочинен Вайнбергом в двадцатипятилетнем возрасте и наряду с одножанровыми опусами Д. Шостаковича, Н. Пейко, Б. Чайковского входит в общенациональный камерно-ансамблевый канон XX века.

эффект производит четырехмерная текстурно-тембровая дифференциация оркестровой ткани в ц. 23: смычковый басовый блок (виолончели и контрабасы в октаву на *con sord.*, *pp*) находится на грандиозном темброво-перспективном расстоянии от «органного» зума кларнетов; мерное движение мелодической валторны фиксирует центральную позицию огромного, атмосферно насыщенного пространства. Фигурации фагота усиливают тембровый рельеф и подчеркивают инерционную направленность движения вперед. В начальных тактах ц. 24 континуум между смычковыми басами и высокими деревянными духовыми расширяется. Через мгновение это «освободившееся» пространство заполняется прозрачной восходящей линией первых скрипок, звучность которых *темброво перетекает* в линию флейты. Подобную модуляцию иначе как люминесцентной не назовешь. В первом предложении ц. 25 флейта и два кларнета образуют компактный терцет, модулирующий во втором предложении в «органное» сопряжение флейты, гобоя и двух кларнетов. Трансформируется и смычковый блок: особенно ощутима метаморфоза в нижнем регистре. Линия смычковых басов с их приглушенным светом (*con sord.*) словно рассеивается в невесомо-прозрачном, постепенно истаивающем аккорде трех виолончелей-соло. Заключительная строфа Трио (ц. 26), в которой за счет «тембрового перетекания» чистых и плотных, замкнутых на себе октавных блоков двух кларнетов и двух валторн, возникает уникальный образ прозрачного *tutti* — это темброво-движенческая модуляция, знаменующая переход к репризе. По богатству темброво-световых превращений Трио представляет собой нечто вроде «романа в романе». Жестко маркированная пластика репризы отражает стремительность, с которой движенческий поток устремляется вперед. Сольная реплика литавр и заключительный импульс-удар всего оркестра со звонкими многосложными аккордами *pizzicato* у скрипок и альтов прерывают развертывание, делая осязаемой тишину резонансных пауз, *связывающих* «Менуэт» с последней частью цикла.

Блистательная и в то же время устрашающая «Жига» (фото 8), завершающая цикл, не имеет аналогов в современной симфонической музыке. В этой композиции эйфорическое чувство и хлесткость, на какие только способна молодость,



Фото 8. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Жига». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Gigue. From Weinberg private archive. First publication

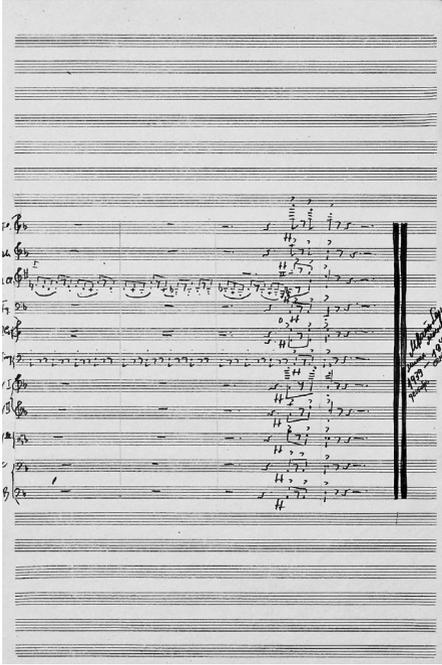


Фото 9. Факсимиле рукописи Сюиты для симфонического оркестра оп. 26. «Жига», последняя страница. Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые / *The autograph score of Suite for the Symphony orchestra op. 26: Gigue, last page. From Weinberg private archive. First publication*

левые импульсы различной амплитуды. Закрытые звуки у валторн в низком регистре на *sf* в ц. 40 (за несколько мгновений до финала) производят устрашающий эффект, делая колористическую палитру по-берлиозовски фантастической, усиленно-симфонической. Тотальное (до графического двухголосия) «обнажение» оркестровой текстуры в заключительных тактах (органый пункт сессо на «d» у литавр и сольная линия первого кларнета) подчеркивает неожиданность заключительной туттийной фигурации, *обрывающей* движенический поток «Жиги» и всего цикла (фото 9).

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Премьерному исполнению Сюиты оп. 26 М. С. Вайнберга предшествовали первые мировые записи двух его кантат 1960-х годов («Петр Плаксин» и «Хиросимские пятистишия»), осуществленные творческой мастерской «Terra Musica», дирижером Н. Хондзинским и камерной капеллой «Русская Консерватория». Поскольку временной период между подготовкой к исполнению всех трех партитур был минимальным, волей-неволей пришлось

сопрягаться с открытым трагизмом. Соблюдая канонические «барочные условности» во всем, что касается ритмического рисунка и характера движения, Вайнберг преодолевает «литературность» (схематичность) старинной формы.

Тембровые сцепления и калейдоскопические перетекания мелодических голосов сочетаются с неожиданными «тембровыми тавро», когда колористически открытые звучности словно вторгаются в оркестровую текстуру, как раскаленные инородные элементы. Плотность звучания постоянно трансформируется: в ходе стремительного разворачивания вместе с усилением резкости тембровой фокусировки растет и температурный накал. Автор с кинематографическим блеском комбинирует «крупные планы» и тончайшие детали. Оркестровая ткань даже в усиленных *tutti* остается графически прозрачной, максимально заостренной. Все «ударные» краски (маркированно-усеченные или выделенные звучности у струнных, духовых и литавр) трактуются как *силовые*, своеобразно бо-

сравнивать поэтику юного автора и художника, творившего в пору расцвета творческих сил: никаких разрывов и прорех, никакого эволюционистского движения от менее совершенного к более зрелому. Эти оценочные категории бессмысленны применительно к стилю, который и в ранних, и в зрелых, и в завершающих творческий путь сочинениях выражает — как неизменный императив — *наслаждение самой сущностью оркестрового тембра*. Так настоящий поэт наслаждается словом, живописец — краской. Дирижер И. Никифорчин, которому была доверена премьера Сюиты ор. 26, с первых же репетиций почувствовал природу поэтизации каждого звука у Вайнберга, проявляющуюся в графической ясности и контурно-линейной четкости всех слагаемых оркестровой вертикали; усиленной рельефности тембровой ткани и ее пространственно-перспективной многомерности; тончайшей дифференциации различных типов тембровой пластики (с приоритетом упругих, по-барочному «усеченных» штрихов); полидинамическом контрапункте и акустическом «дисбалансе» с перемещающимися опорными блоками; изощренности колористического модулирования (тембровых перетеканий, сцеплений, антифонов); ритмо-агогической свободе при стабильной, жанрово обусловленной метрике; внутритактовом пространстве, трансформирующемся как живое дыхание (широкое, прерывистое, глубокое, затаенное и т. д.); пуантилистическом сопряжении различных типов струнного *detache*, смычковых и щипковых звучностей; тембровых олицетворениях, позволяющих малыми средствами воплощать палитру усиленного оркестрового состава.

Тембровые образы сюиты рождаются не из бедности функциональных правил, а из неисчерпаемого богатства звукового мира. Это и позволяет автору оставаться самим собой, ничего не разрушая. Вайнберг именно за счет *собственной интонации* в оркестровке одухотворяет старинные жанровые идеи. Витольд Гомбрович, судьба которого уникальна, но в чем-то родственна судьбе Вайнберга, никогда не был склонен к эстетическому соглашательству и игре по чужим правилам. Поэтому особую ценность имеет признание Гомбровича, которое не без оснований можно транслировать на поэтику Вайнберга: «Я не подписывал контракта на изготовление никем не слышанных идей. Лишь некоторые идеи, из тех, что носятся в воздухе, которым мы все дышим, сплелись во мне в определенное и неповторимое гомбровичевское чувство, и это чувство — я» [8, с. 130]. Вайнберг — при всей своей яркости — умел находиться в тени собственных произведений и вряд ли сделал бы столь откровенное признание (впрочем, его при жизни редко о подобном спрашивали), но творчество композитора, начиная с ранней сюиты, дает право считать, что определенные идеи, которыми многие дышали в конце тридцатых годов прошлого века, сплелись в его музыке в первозданное чувство, узнаваемое по тому, как *гармонично* сопрягается у него то, что у других приводит к хаосу и разрушению: музыка Вайнберга, затрагивающая широчайший

круг образов, чувств, состояний, не знает поэтизации зла, и в этом ее сила. Отсюда очевиден не столько моральный (Вайнберг никогда не морализировал), сколько метафизический подтекст его эстетики. Жизнь свою Вайнберг завершил тем, что в музыке его присутствовало изначально.

Антипод Гомбровича, другой известнейший польский изгнанник Чеслав Милош в письме к Ежи Анджеевскому замечает: «Перед лицом вещей простых, даже элементарных в человеческой жизни, перед лицом физического страдания и смерти нет смысла играть в прятки с самим собой» [9, с. 238]. Вайнберг очень рано обнаружил бессмысленность бега от самого себя, от своей судьбы, от времени, в которое он брошен жизнью: об этом свидетельствует каждый такт его музыки, в которой идеи драматические, лирические, фантастические, гротескные, трагедийные, романтические, исповедальные воплощают неизбывность переживаемой действительности. Образы Сюиты ор. 26, сочиненной более восьмидесяти лет назад, современны — как молодость, пульсирующая в этой музыке. Есть что-то провиденциальное в том, что премьеру и первую запись юношеской партитуры Вайнберга осуществили его «ровесники», появившиеся на свет в XXI веке. Читателя в *потомстве*⁶ находят не все даже среди классиков. Вайнбергу это удалось.

Судьба художника, как, впрочем, и биография обычного человека, не вмещается в разного рода сослагательные трактовки того, «что могло быть, если бы...». Диву даешься, знакомясь с некоторыми вариациями на тему биографии композитора: говорить о нем стало у некоторых критиков синонимичным тому, чтобы говорить «за него» или «вместо него». Все-таки прав был Стравинский, не оставивший в многочисленных интервью, мемуарных работах и эссе лазеек для двусмысленных толкований хотя бы собственного имени. Вайнбергу в этом повезло меньше. Недавно на очередном собрании, претендующем на научность, где, к слову, о существовании ранней сюиты никто не знал, пришлось услышать чудовищную сентенцию: «А что было бы, останься Вайнберг в родной Польше?.. Принял бы он послевоенный коммунистический режим или эмигрировал на Запад?» и т. п. Кажется, задавшему этот вопрос ни о чем не говорит судьба родных музыканта, оставшихся в Варшаве. Зато самому Вайнбергу наверняка была известна участь Бруно Шульца, чудом избежавшего газовой камеры, но расстрелянного эсэсовцем на одной из улиц родного Дрогобыча в 1942 году.

О многом и, пожалуй, о самом главном свидетельствует музыка композитора, значительный объем которой еще не исследован по-настоящему, его немногочисленные, но содержательно насыщенные интервью и документально зафиксированные высказывания. Прислушаться к голосу композитора, по меньшей мере не игнорировать его — разве не в этом проявляется уважение к памяти выдающегося художника?

В 1996 году — один за другим, с разницей в 19 дней — ушли из жизни Борис Чайковский и Моисей Вайнберг, годом

⁶ Отсылка к стихотворению Е. Баратынского «Мой дар убог...» («... И как нашел я друга в поколении, // Читателя найду в потомстве я») [10, с. 144].

раньше — Николай Пейко, в 1998 году — Георгий Свиридов, в 2006-м — Галина Уствольская, в 2009-м — Маргарита Кусс. Эти потери материализовали одиночество, которое можно восполнить возрождением произведений, воплощающих творческую свободу и чистоту.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кьеркегор С. Беседы и размышления. М.: РИПОЛ классик, 2021. — 512 с.
2. Адамович Г. Комментарии. М.: Дмитрий Сечин, 2016. — 624 с.
3. Витгенштейн Л. Дневники, 1914–1916. М.: Канон+, 2015. — 400 с.
4. Рильке Р. М. Ворпсведе: в 2 т. Том 2. Эссе. М.: Libra, 2018. — 132 с.
5. Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания: в 2 т. Т. 1. М.: Советский композитор, 1959. — 360 с.
6. Бунин И. О Чехове // Бунин И. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1988. — 719 с.
7. *Fanning David*. Mieczyslaw Weinberg. Search of Freedom. Wolke Verlag, Hofheim, 2010. — 245 p.
8. Гомбрович В. Дневник. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — 768 с.
9. Милош Ч. Легенды современности. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. — 456 с.
10. Баратынский Е. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1989. — 476 с.

REFERENCES

1. Kierkegaard S. *Besedy i razmyshleniya* [Conversations and reflections]. Moscow: RIPOL klassik, 2021. 512 p.
2. Adamovich G. *Kommentarii* [Notes]. Moscow: Dmitriy Sechin, 2016. 624 p.
3. Wittgenstein L. *Dnevnik*, 1914–1916 [Diaries, 1914–1916]. Moscow: Kanon+, 2015. 400 p.
4. Rilke R. M. *Vorpsvede: v 2 t. T. 2. Esse* [Worpswede: in 2 vols. Vol. 2. Essays]. Moscow: Libra, 2018. 132 p.
5. Myaskovsky N. Y. *Stat'i, pis'ma, vospominaniya: v 2 t. T. 1* [Articles, letters, recollections: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1959. 360 p.
6. Bunin I. O Chekhove [About Chekhov]. In: Bunin I. *Sobranije socninenij: v 6 t. T. 6* [Collected works: in 6 vols. Vol. 6]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1988. 719 p.
7. *Fanning David*. Mieczyslaw Weinberg. Search of Freedom. Wolke Verlag, Hofheim, 2010. 245 p.
8. Gombrovich V. *Dnevnik* [Diary]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2021. 768 p.
9. Miłosz C. *Legendy sovremenosti* [Modern Legends]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2016. 456 p.
10. Baratynsky Y. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [Complete collection of poems]. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989. 476 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович — кандидат искусствоведения, профессор научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской “Terra Musica”, председатель художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov — Cand. Sc. in Arts Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory “Terra Musica”, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 21.12.2022

Отредактирована: 02.02.2023

Принята к публикации: 09.02.2023

Received: 21.12.2022

Revised: 02.02.2023

Accepted: 09.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. Возрожденный Вайнберг. Сюита для симфонического оркестра op. 26. Тембровая поэтика //

Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 114–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132

FOR CITATION

Abdokov Y. B. Weinberg revival. Suite for the symphony orchestra op. 26: Timbral poetics. *Theatre. Fine Arts.*

Cinema. Music. 2023, no. 1, pp. 114–132.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-114-132