

M. Vainberg

Symphonies Nos. 4, 6

Moscow Philharmonic
Symphony Orchestra

conductor

Kirill Kondrashin



Моисей Вайнберг (1919–1996)

Музыка Моисея Вайнберга – одна из прекраснейших глав подлинной, но увя, еще не написанной музыкальной истории XX века. Долгое время Вайнберг находился несколько в тени Дмитрия Шостаковича и ошибочно считался его подражателем. Однако в исторической перспективе ясно, что именно дух, а не буква искусства Шостаковича питали эту сильную и самостоятельную творческая личность. В свою очередь, старший друг, человек, которого сам Вайнберг считал своим учителем, многим обязан «ученику» как в духовном, творческом, так и в узко-профессиональном отношении.

Биография Вайнберга до сих пор полна белых пятен. Он родился в Варшаве 8 декабря 1919 года; его отец был композитором и скрипачом бродячего еврейского театра. В десятилетнем возрасте Вайнберг впервые выступил в концерте как пианист; два года спустя он поступил в Варшавскую академию музыки, которую закончил по классу фортепиано в 1939 году. Педагогом Вайнберга был знаменитый пианист, ученик Ферруччо Бузони, соредатор полного собрания сочинений Шопена Юзеф Турчинский.

Начавшаяся вторая мировая война заставила Вайнберга бежать на Восток, в

СССР. Оставшаяся в Польше семья молодого музыканта погибла.

В 1939–1941 годах Вайнберг учился в классе композиции Белорусской государственной консерватории (у ученика Балакирева и Римского-Корсакова, профессора Василия Золотарева).

Затем были – снова война, эвакуация в Ташкент, письмо Дмитрию Шостаковичу с «вложением» – партитурой Первой симфонии, и организованный последним вызов в Москву, в которой Вайнберг жил с 1943 года до самой смерти 26 февраля 1996 года.

В январе 1953 года Вайнберг был арестован и брошен в тюрьму. Причина проста: первая жена Вайнберга – дочь великого еврейского актера Соломона Михоэlsa, племянница главного «фигуранта» «дела врачей» Мирона Вовси. Как и многих других, Вайнберга спасла лишь смерть диктатора Иосифа Сталина... К сожалению, обстоятельства судьбы Вайнберга впоследствии (уже после его смерти) стали причиной несколько спекулятивного интереса к нему как «жертве фашизма, коммунизма и антисемитизма».

Поразителен резкий творческий скачок Вайнберга середины 1940-х годов: от «достаточно наивной и традицион-

ной» (Людмила Никитина, автор книги о симфониях Вайнберга) Первой симфонии, соч. 10 (1942) – к Фортепианному квинтету, соч. 18 (1944), Четвертому, соч. 20 (1945), Шестому, соч. 35 (1946) квартетам и камерной вокальной лирике, в которой выделяются два цикла «Еврейских песен» – на слова Ицхака-Лейбуша Переца (соч. 13; 1943) и Самуила Галкина (соч. 17; 1944), – сочинениям, в которых уже сложился стиль Вайнберга.

Значительная часть жизни композитора прошла рядом с Шостаковичем. «Я всегда испытываю гордость, когда в беседах, выступлениях, в печати меня называют учеником Шостаковича, хотя у него ни одного урока я не взял, а только регулярно, начиная с Первой симфонии, показывал в домашних условиях все мои запусированные сочинения», – писал Вайнберг. В становлении его индивидуального стиля важную роль сыграли два импульса Шостаковича. Первый – неоклассический – связан с виртуозностью обращения с камерными составами, не только в камерной, но и в симфонической музыке. Второй – взаимодействие вокального и инструментального жанров и создание на этой основе программных симфоний (в том числе – с участием голоса) – Вайнберг и Шостакович унаследовали от Густава Малера. Помимо Шостаковича, в музы-

ке Вайнберга заметны и другие влияния – сочинений Бартока, Стравинского, Прокофьева, Хиндемита.

Вопрос о взаимодействии стилей Вайнберга и Шостаковича долгое время рассматривался односторонне и примитивно – в плане воздействия старшего на младшего. Сегодня совершенно очевидно и обратное: именно два цикла «Еврейских песен» Вайнберга повлияли на язык и стиль вокального цикла Шостаковича «Из еврейской народной поэзии»; в творческом диалоге практически одновременно (в 1962–1963) возникли Тринадцатая («Бабий Яр») симфония Шостаковича и Шестая (соч. 79) Вайнберга; явные следы той же Шестой – во втором виолончельном (1966), втором скрипичном (1967) концертах, а также «Малагенья» следующей, Четырнадцатой симфонии Шостаковича (1969).

В какой-то степени Вайнберг – это «дистиллированный» Шостакович: камерные свойства стиля последнего доведены у Вайнберга до предельной остроты и отточенности. Характерны две рецензии Николая Мясковского на музыку Вайнберга середины 1940-х. По мнению рецензента, Первая соната для скрипки с фортепиано, соч. 12 (1943) «написана в очень выдержанной линейно-полифонической манере с отчетливо выра-

женными конструктивистскими приемами». В Шестом квартете, соч. 35 (1946) «музыкальные образы (...) и техника (...) сложны, но отчетливы и выразительны».

Симфоническая и камерная музыка — главные русл творчества Вайнберга — развиваются у него параллельно. В камерных сочинениях композитор быстрее нашел индивидуальный стиль. В симфоническом творчестве Вайнберга есть красноречивая пауза — между 1949 (Третья симфония) и 1957 (Четвертая) годами: она вызвана не только внутренними, но и внешними причинами — разгромом отечественной музыки, учиненным печально знаменитым Постановлением 1948 года. В эти годы композитор пишет много сюитных сочинений, преимущественно на фольклорном материале: две молдавские рапсодии (для скрипки с оркестром и для оркестра), «Польские напевы» (сюита для оркестра) и т.д. В дальнейшем это «сюитно-фольклорное» наклонение органично вливается в симфоническое творчество.

Вайнберг — автор 22 двух «больших» (последняя не закончена) и 4 камерных симфоний, 17 струнных квартетов, сонат для различных инструментов (в том числе — серий сонат для скрипки, альты и виолончели соло).

Необыкновенная пластика мелодических линий, часто простых в своей

основе, но складывающихся в причудливую мозаику, исследование неограниченных возможностей небольших составов — доминанта не только камерного, но и симфонического творчества композитора. В последнем заметны три основным линиям: непрограммные симфонии для большого оркестра; симфонии для камерных составов (иногда с подзаголовком «камерные», в других случаях — как в Седьмой симфонии для струнного оркестра с клавесином или Десятой для 17 струнных инструментов — без оног); наконец, программные симфонии (в том числе с участием хора).

Характерные свойства дарования композитора проявились и в театральной музыке — в камерных операх «Портрет» по Н. Гоголю, «Идиот» по Ф. Достоевскому, «Мадонна и солдат» по В. Богомолу, «Пассажирка» по одноименной повести польского писателя Зофьи Посмыш.

Вайнберг известен и как автор прикладной музыки — к радиопередачам, театральным постановкам, выдающимся кинофильмам (среди которых «Летят журавли» Михаила Калатозова, 1957; «Последний дюйм» Теодора Вульфвича и Никиты Курихина, 1958) а также мультфильмам.

Волею судьбы Вайнберг оказался «на перекрестке» трех культур — польской, еврейской, русской, — и образы

этих культур он трепетно пронес через всю жизнь. (Символический знак — цитата из Первой баллады Шопена в посмертной Двадцать первой симфонии, посвященной узникам Варшавского гетто.) Это касается поэтических предпочтений композитора. Главный польский поэт в творчестве Вайнберга — Юлиан Тувим: на его стихи написан ряд сочинений, в том числе диптих Восьмая («Цветы Польши»), соч. 83 (1964) и Девятая («Уцелевшие строки»), соч. 93 (1967) симфонии. С Тувимом Вайнберга соединяла судьба изгнанника (после вторжения фашистов поэт был вынужден эмигрировать в США). Вайнберг писал на стихи еврейских поэтов (И-Л. Переца, Льва Квитко, Самуила Галкина), русских классиков — Василия Жуковского, Михаила Лермонтова, Федора Тютчева, Александра Блока, многочисленных советских поэтов.

Тема войны — одна из центральных в творчестве композитора. В ее трактовке Вайнберг неповторимо своеобразен: он — не летописец, живописующий картины страдания и ужаса, не обличающий трибун, но — лирик; драматический элемент является как бы «подтекстом» лирики; страдание, боль и скорбь устремлены вовнутрь. Потрясающий пример — Шестая симфония, соч. 79 (1962–1963), одно из сочинений, в котором ужасы войны показаны

через страдания детей. К ней примыкает и кантата «Дневник любви», соч. 87 (1965) памяти детей, погибших в Освенциме, и ряд более поздних сочинений.

При жизни композитора его сочинения исполняли выдающиеся отечественные музыканты: дирижеры Кирилл Кондрашин (и возглавлявшийся им симфонической оркестр Московской государственной филармонии), Рудольф Баршай (и Московский камерный оркестр), виолончелисты Даниил Шафран, Мстислав Ростропович (первый исполнитель Виолончельного концерта и Двадцати четырех вариаций для виолончели соло), скрипачи Давид Ойстрах, Леонид Коган (первый исполнитель Скрипичного концерта), пианист Эмиль Гилельс (первый исполнитель Фортепианного квинтета и Четвертой сонаты), Государственный квартет имени Бородина. Оперы Вайнберга шли в Малом оперном театре в Ленинграде, в Камерном музыкальном театре под руководством Бориса Покровского в Москве.

Последние годы жизни композитор тяжело переживал утрату интереса к своему творчеству. Однако с наступлением нового века ситуация несколько меняется к лучшему: музыку Вайнберга исполняют в России, Европе, США, и этот интерес вызван его замечательной музыкой.

Четвертая симфония ля минор, соч. 61 (1957, 2-я ред. 1961)

Написанная спустя восемь лет после Третьей симфонии, Четвертая стала пересечением собственно симфонической и сюитной линий творчества Вайнберга. Истоки Четвертой симфонии — в фольклорных сюитах рубежа 1940–1950-х, а также в Первой симфонизте, соч. 41 (1948).

Подобно Прокофьеву в Первой («Классической») симфонии или Шостаковичу в Девятой, Четвертая Вайнберга — своеобразная «игра в классику»: об этом говорят четкость и лаконизм формы (длительность произведения — менее 30 минут), «мозаика (...) образов, отраженных в разных видах движения» (Л. Никитина), ярко выраженное театральное начало, придающее сочинению черты концерта для оркестра. **Неслучайно в первой редакции каждая из четырех частей имела название: соответственно Токката, Интермеццо, Серенада и Рондо.** Во второй редакции композитор снял названия: возможно, содержание каждой части не в полной мере соответствовало заголовку.

Развитие материала в **первой части (Allegro)**, несмотря на сонатную форму, напоминает скорее не классическую, а барочную модель. Исходный импульс —

унисонные пассажи струнного оркестра (начало темы главной партии) — обрастает и усложняется контрапунктами труб и деревянных духовых, в конце концов незаметно приводит к теме побочной партии (в первом проведении — диалог кларнета и валторны). Великолепна разработка, в которой, наряду с уплотнением тематического материала в контрастной полифонии, появляется и новая тема — несколько марионеточно-пародийного марша деревянных духовых. В репризе она включается в общий интонационный комплекс.

Ярко-театральна и **вторая часть (Allegretto, си бемоль минор)**; в ее темах ощущаются жанровые истоки. Первая тема (кларнет) несколько напоминает меланхолический вальс; вторая (производная из басов первой) вносит драматический элемент (скрипки, сопровождаемые мотивом *lamento* альтов). В центральном эпизоде формы снава, как и в разработке первой части, появляется марионеточный марш (флейты, бубен, контрабасы), предваряемый воинственными сигналами трубы.

Третья часть симфонии, Adagio, ре минор — жемчужина лирики Вайнберга. Вступительная тема валторны приводит

к интимной песне (виолончели в сопровождении остальных струнных *pizzicato*), воссоздающей дух Малера или Брукнера (медленная часть Четвертой симфонии). Тонко и незаметно «вплывает» эта тема во вторую — еврейский наигрыш (солирующий кларнет). В развитии обе темы сближаются.

Влияние фольклорно-сюитной составляющей творчества Вайнберга весьма ощутимо в **финале (Vivace, ля мажор)**. Обе его темы плясового характера. Форма финала сочетает черты сонатности, рондообраз-

ности и вариационности (рассредоточенные двойные вариации). Изысканное ритмическое и ладовое варьирование (с активным использованием диатонических ладов), неофольклорная имитация народного музицирования, частые *ostinati* гармонии — след влияния на творчество Вайнберга музыки Белы Бартока.

Премьера Четвертой симфонии прошла в Москве 16 октября 1961 года; симфонический оркестр Московской государственной филармонии, дирижер Кирилл Кондрашин.

Шестая симфония, ля минор, соч. 79 (1962–1963) для хора мальчиков и большого симфонического оркестра.

Стихи Льва Квитко, Самуила Галкина, Михаила Луконина

Создававшаяся одновременно с Тринадцатой симфонией Шостаковича, Шестая Вайнберга перекликается с ней темой страданий, причиненных войной. И для Шостаковича, и для Вайнберга эти страдания, во многом, связаны с трагедией еврейского народа. Однако трактовка Шостаковича более публицистична, Вайнберга же — более интимна. Показателен выбор поэтов: у Шостаковича — Евгений Евтушенко, с его жесткой плакатностью, антидикта-

торским и антиюдофобским пафосом; у Вайнберга — Лев Квитко («Скрипочка», из цикла детских стихотворений, — тонкая стилизация фольклорной поэзии); Самуил Галкин («В красной глине вырыт ров...») — страшная в своей будничности картина разрушения дома и расстрела детей). Но ни у Квитко, ни у Галкина нет атрибуции национальности: еврейское подразумевается, но не называется. Добавим, судьбы самих поэтов не менее трагичны: судеб их героев: Льва Квитко расстреляли в 1952 году, Самуилу Галкину удалось выйти из тюрьмы (он умер

в 1960 году). О третьем стихотворении — «Спите люди» Михаила Луконина — следует сказать особо. Это типичный образец плохой советской поэзии, с ее ходульностью, фальшивыми готовыми клише и заключительной сентенцией, вполне в духе официально насаждавшейся «борьбы за мир» («Спите, люди, отдохните, солнце встанет, / Будут скрипки петь о мире на земле»). Трудно сказать, в какой степени включение этого текста в симфонию продиктовано цензурными, в какой — художественными соображениями. Во всяком случае, контраст музыки и стихов в последней части просто кричащий. «Жизнь продолжается», — говорят в таких случаях, — но жизни больше нет.

Сквозные поэтические образы симфоний — дети; скрипка (как символ жизни); война; тишина и сон (как символы мира) — определили логику конструкции пятичастного цикла, в котором сочетаются принципы симметрии и сонатного цикла. Первая и третья часть — чисто симфонические; во второй, четвертой и пятой добавлен хор мальчиков. Большая арка — первая и пятая части; в инструментальной коде последней — наиболее точные тематические реминисценции первой части. Малая арка — вторая и четвертая части, с ключевой антитезой (дети радующиеся и дети страдающие);

центральное скерцо — зловещий и уродливый лик войны.

Основной тематизм симфонии сфокусирован в начальном рондо-сонатном Adagio: это тема *lento* валторны (по мнению Людмилы Никитиной, несколько сходная с мелодией крестьянского плача из первой части «Концерта для оркестра» Бартока); печальная тема главной партии (основана на беспрестанно возвращающемся кратком мотиве); фанфарная тема, впервые звучащая в каденции флейты (первый эпизод). Эти темы (целостно или фрагментарно) повторяются во всех частях.

Лирико-повествовательный и даже философский тонус симфонии определил ее оркестровый колорит: Вайнберг избегает лобового живописания трагического, «физиологических» *tutti* даже в скерцо. Художественные приемы Шостаковича — обнаружение трагической «изнанки» гротеска и жанровости — у Вайнберга еще более обострены: одна из тем скерцо напоминает кошмарный фрейлехс, другая — то ли галоп, то ли канкан, третья (у кларнета пикколо) — мерзкий вальсок, прерываемый ударами литавр... Оркестровая драматургия симфонии интересна и разнообразна: это и сквозные «тембры-персонажи» (солирующая скрипка, детские голоса), и переинтонирование мотивов

(холодноватая флейтовая «фанфара» первой части, звучащая у трубы в кульминационный момент перехода скерцо в четвертую часть), и сочетания крайних (низких и высоких) тембров.

Шестая Вайнберга — симфония с двумя финалами, трагическим (четвертая) и условно-оптимистическим (пятая часть). В этой недосказанности — боль и духовная сила автора сочинения, о

котором Дмитрий Шостакович сказал: «Я хотел бы поставить под этой симфонией свое имя».

Премьера шестой симфонии состоялась в Москве 12 ноября 1963 года (симфонический оркестр Московской государственной филармонии, хор мальчиков Московского хорового училища, хормейстер Юрий Уланов; дирижер Кирилл Кондрашин).

Михаил Сегельман

Тексты, использованные в Шестой симфонии М. Вайнберга

II часть

Лев (Лейб) Квитко (1890—1952). «Скрипочка»

Я разломал коробочку —
Фанерный сундучок, —
Совсем похож на скрипочку
Коробочки бочок.
Я к веточке приладил
Четыре волоска, —
Никто еще не видывал
Подобного смычка.
Приклеивал, настраивал,
Работал день-деньской...
Такая вышла скрипочка —
На свете нет такой!
В руках моих послушная,
Играет и поет...
И курочка задумалась
И зерен не клюет.

Играй, играй же, скрипочка!
Трай-ля, трай-ля, трай-ли!
Звучит по саду музыка,
Теряется вдали.
И воробьи чирикают,
Кричат наперебой:
«Какое наслаждение
От музыки такой!»
Задрал котенок голову,
Лошадки мчатся вскачь,
Откуда он? Откуда он —
Невиданный скрипач?
Трай-ля! Замолкла скрипочка...
Четырнадцать цыплят,
Лошадки и воробушки
Меня благодарят.

Не сломал, не выпачкал,
Бережно несу,
Маленькую скрипочку
Спрячу я в лесу.

На высоком дереве,
Посреди ветвей,
Тихо дремлет музыка
В скрипочке моей.

Перевод с идиша Михаила Светлова (1903–1964)

IV часть

Самуил Галкин (1897–1960). «В красной глине вырыт ров...»

В красной глине вырыт ров;
Я имел очаг и кров.
Здесь весной сады шумели,
А зимой мели метели,
Чистый снег блестел, как соль;
Ныне здесь лишь кровь да боль.
Словно от удара грома,
Содрогнулась кровля дома.
Настежь дверь в моем дому.
Горе дому моему!
Он теперь открыт насилью.
Кровь мою смешали с пылью.
Детский плач во мгле ночей –
Пир фашистских палачей!
В красной глине вырыт ров

И наполнен до краев.
Нет числа погибшим детям.
Тяжко было умереть им.
Не от глины красен ров,
Этот ров – их дом и кров.
Там лежат они поныне –
В темной яме, в красной глине
Пролетит за годом год.
Ветви здесь раскинут свод.
Боль смягчится, скорбь утихнет,
Радость радугою вспыхнет.
Снова дети подрастут,
Пусть они резвятся тут,
Чтоб живые не забыли
Спящих в праведной могиле.

Перевод с идиша Веры Потаповой (Длигач) (1910–1992)

V часть

Михаил Луконин (1918–1976). «Спите, люди...»

Спите, люди, отдохните. Вы устали.
Отдохните от любви и маяты.
Млечный путь усеян звездными кустами,

Ваши окна отцветают, как цветы.
Наработались, устали ваши руки,
Нагляделись и наискрились глаза,

И сердца, устав от радости и муки,
Тихо вздрагивают, встав на тормоза.
Спите, люди, это просто ночь покуда,
Вы не бойтесь – день проснется, снова жив.
Спите, люди, ночь такая – просто чудо,
Отдыхайте, пятки-яблоки сложив.
Все поля теперь уснули под Москвою.
Спит столица, спит с ладонью под щекой.
И волнует красотой и добротой
Нашей жизни, и хранит ее покой.
Снова Волгу звезды крупно оросили,

Миссисипи и Меконгу спать пора.
Спят детишки отдыхающей России.
Тише, тише – не будите до утра.
Спите, люди, сном предутренним одеты,
Отдыхайте для работы, для игры,
Привязав на нитке дальние ракеты,
Словно детские зеленые шары.
Чтобы дети и колосья вырастали,
Чтоб проснуться в свете дня, а не во мгле –
Спите, люди, отдохните, солнце встанет,
Будут скрипки петь о мире на земле.

Moisei Vainberg (Weinberg)¹ (1919–1996)

The music of Moisei Vainberg presents itself as one of the most wonderful chapters in the genuine musical history of the 20th century which, alas, has not been written down in full. For a long time Vainberg remained somewhat under the shadow of Dmitri Shostakovich and, erroneously considered his imitator. However, within historical perspective it was the *spirit* and not the *matter* of Shostakovich's musical art had nourished this powerful and independent personality. In his own turn, the elder colleague, the person, whom Vainberg considered to be his mentor, owes a lot to his "pupil" in regards to the spiritual, creative, as well as narrowly-professional influences.

Vainberg's biography is still full of "blank spots" up to now. He was born in Warsaw on December 8, 1919; his father was a composer and a violinist in a moving Jewish theater. At the age of nine, Vainberg had performed at a concert as a pianist for the first time; two years later he was accepted to the Warsaw Academy of Music, from which

he graduated in 1939, majoring in piano. Vainberg's teacher was the famous pianist, a pupil of Ferruccio Busoni, a co-editor of Chopin's complete edition, Juzef Turczyński.

The eruption of World War II compelled Vainberg to flee to the East, to the USSR. The young musician's family, which had remained in Poland, perished. From 1939 to 1941 Vainberg studied composition at the Belorussian State Conservatory (with a pupil of Balakirev and Rimsky-Korsakov, professor Vassily Zolotaryov).

What followed was, once again, war, an evacuation to Tashkent, a letter to Dmitri Shostakovich with the "enclosure" of the score of the First Symphony and an invitation to Moscow, initiated by the latter, where Vainberg had lived from 1943 and right up to his death on February 26, 1996. In January, 1953 Vainberg was arrested and thrown into prison. The reason was simple: his first wife was the daughter of the great Jewish actor, Solomon Mikhoels and the niece of the leading "figurant" of the famous

"Doctors' case", Miron Vovsi. Just as many others, Vainberg's life had been saved only by the death of the dictator Joseph Stalin. Unfortunately, the circumstances of Vainberg's fate subsequently (after his death) have become a cause for a somewhat speculative interest in him as "a victim of Nazism, Communism and anti-semitism".

Especially striking is the sudden creative advance of Vainberg in the mid-1940's: from the First Symphony, Op. 10 (1942), a "rather naive and traditional" work (according to Ludmila Nikitina, the author of a book about Vainberg's symphonies) to the Piano Quintet, Op. 18 (1944), the Fourth String Quartet, Op. 20 (1945), the Sixth String Quartet, Op. 35 (1946) and the lyrical vocal pieces with chamber accompaniment, out of which most prominent are two cycles of "Jewish Songs", set to the texts of Yitzhak-Leibusch Perez (Op. 13, from 1943) and Samuil Galkin (Op. 17, from 1944) – the above mentioned compositions feature Vainberg's unique style.

A considerable portion of Vainberg's life has been spent close to Shostakovich. "I always feel a sense of pride, when in discussions, presentations and in the press I am called a

pupil of Shostakovich, though I did not take a single lesson from him, but only had regularly showed him all of my opus-numbered compositions, starting from my First Symphony, in household conditions", – Vainberg wrote. Two of Shostakovich's impulses played an important role in the formation of Vainberg's individual style. The first one – that of Neo-Classicism – was connected with the virtuosic approach to chamber ensembles, not only within the framework of chamber, but also of orchestral music. The second one – having to do with the interaction of the genres of vocal and instrumental music and the composition of programmatic symphonies on this basis (including those which incorporated vocal lines) – was inherited by Vainberg and Shostakovich from Gustav Mahler. Besides Shostakovich, other influences could be discerned in Vainberg's music – those of musical compositions by Bartók, Stravinsky, Prokofiev and Hindemith.

The question of the interaction of the styles of Vainberg and Shostakovich had been examined for a long time in a very one-sided, primitive fashion – as the influence of the elder master on the younger one. In the present day,

¹According to the obvious Yiddish and German roots of a surname «Weinberg» is the proper spelling, however we prefer variant «Vainberg» which has taken roots in modern practice – Editor

it has become totally apparent that the opposite was also true: particularly the two cycles of "Jewish Songs" by Vainberg had influenced the style and language of Shostakovich's vocal cycle "From the Jewish Folk Poetry"; practically simultaneously (during the years 1962–1963), in a creative dialogue Shostakovich's Thirteenth's Symphony ("Babi Yar") and Vainberg's Sixth Symphony (Op. 79) had appeared; apparent traces of the same Sixth Symphony could be discerned in Shostakovich's Second Cello Concerto (1966), the Second Violin Concerto (1967), as well as the "Malagenye" of the subsequent Fourteenth Symphony (1969).

To a certain extent Vainberg presents himself as a "distilled" Shostakovich: the latter's chamber stylist features are carried to an extreme sharpness and refinery. Very characteristic are two reviews by Nikolai Myaskovsky of Vainberg's music from the mid-1940's. According to the reviewer, the First Sonata for Violin and Piano, Op. 12 (1943) "is written in a very consistent linear-polyphonic manner with a distinctly marked constructivistic devices". In the Sixth String Quartet, Op. 35 (1946) "the musical

images <...> and technique <...> are complex, nonetheless they are concise and expressive". Both orchestral and chamber music – two courses of Vainberg's musical style – are developed by him in a parallel manner. In his chamber compositions the composer had found his individual style more quickly. In the composer's symphonic output there is a telltale pause – between 1949 (the Third Symphony) and 1957 (the Fourth Symphony): it had been caused not only by personal reasons, but by external ones – the devastation of the Russian musical scene, created by the notorious Decree of 1948. During those years the composer had written a lot of suite-like compositions, predominantly based on folklore material. They include Two Moldavian Rhapsodies (one for violin and orchestra and the other for orchestra), "Polish Melodies" (Suite for Orchestra) and other such compositions. Subsequently, this "folklore-suite" tendency will be organically instilled into his orchestral music.

Vainberg is the composer of 22 large symphonies (the last one remained unfinished) and four chamber symphonies, 17 string quartets and numerous sonatas for various instruments (among

them a series of sonatas for solo violin, viola and cello).

The extraordinary plasticity of melodic lines, frequently, very simple ones at their base, which, nevertheless, assemble into a fancy mosaic, the exploration of the unlimited possibilities, inherent in small ensembles is a strong feature not only of the composer's chamber output, but also of his orchestral output. The latter contains three basic discernible features: non-programmatic symphonies for large orchestras, symphonies for smaller instrumental ensembles, bordering on chamber music (sometimes containing the subtitle "chamber symphony", while in other cases – like in the Seventh Symphony for string orchestra with harpsichord, or the Tenth Symphony for 17 string instruments – without such a subtitle), and, finally, symphonies with a programmatic content (including those, which incorporate the chorus).

The characteristic features of the composer's talent made themselves manifested in theatrical music as well – for instance, in the chamber operas "The Portrait" following Gogol's short-story, "The Idiot", following Dostoyevsky's novel, "The Madonna and the Soldier",

following V. Bogomolov and "The Lady Passenger", following the story with the same name by Polish writer Zofia Posmysz.

Vainberg is also well-known as the composer of incidental music – for radio programs, theatrical performances, outstanding movies (among which are "The Cranes are Flying" by Mikhail Kalatozov, from 1957, "The Last Inch" by Theodor Vulfovich and Nikita Kurikhin, from 1958), as well as cartoons.

By the will of fate, Vainberg had been placed "at the crossroads" of three cultures – the Polish, Jewish and Russian, – and the images of these cultures he had enthusiastically upheld throughout all of his life. (A symbolic sign is the quotation from Chopin's First Ballade in his posthumous Twenty-first Symphony, dedicated to the Jews who were perished in the Warsaw Ghetto). This could also be seen in the composer's preferences of poetry. The most important Polish poet in the context of Vainberg's musical output, is Julian Tuwim: a large number of compositions has been written to his poetry, including the Eighth Symphony ("The Flowers of Poland"), Op. 83 (1964), and the Ninth Symphony ("The Surviving Verses"),

Op. 93 (1967). Vainberg shared with Tuwim the fate of a refugee (after the Nazis' assault on Poland, Tuwim was forced to emigrate to the USA). Vainberg had also written music to poems by Jewish poets (Y.-L. Perez, Lev Kvitko, Samuil Galkin), the Russian classic poets: Vassily Zhukovsky, Mikhail Lermontov, Fyodor Tutchev and Alexander Blok, as well as numerous Soviet poets.

The theme of war is one of the most highlighted in the composer's music. In its treatment Vainberg is peculiar: he is not a chronicler, who presents pictures of suffering and horror, not a denouncing tribune, but a lyricist; the dramatic element presents itself as a sort of "underlying theme" for the lyricism; the suffering, pain and anguish are directed inwards. A striking example of this is presented in the Sixth Symphony (1962–1963), one of such compositions, in which the horrors of war are portrayed through the suffering of children. It is connected in this manner with the cantata "A Diary of Love", Op. 87 (1965), written in memory of the children, who perished in Auschwitz, as well as a number of his compositions, written at a later period of his life.

During the composer's lifetime, his compositions had been performed by outstanding Russian musicians: the conductors, Kirill Kondrashin (and the Moscow Philharmonic Symphony Orchestra, which he directed) and Rudolf Barshai (with the Moscow Chamber Orchestra), the cellists Daniil Shafran and Mstislav Rostropovich (the first performer of the composer's Cello Concerto and the Twenty-four Variations for solo cello), violinists David Oistrakh and Leonid Kogan (the first performer of the Violin Concerto), pianist Emil Gilels (the first performer of the Piano Quintet and Fourth Sonata), as well as the Borodin State String Quartet. Vainberg's operas were performed in the Small (*Maly*) Opera Theater in Leningrad as well as in the Chamber Musical Theater under the direction of Boris Pokrovsky in Moscow.

During his last years the composer was very much grieved about the gradual loss of interest to his music. However, with the emergence of the new century the situation is somewhat changing towards the better: Vainberg's music is being performed in Russia, Europe and the USA, and this interest is caused exclusively by his wonderful music.

The Fourth Symphony in A minor, Op. 61 (1957, second version, 1961)

Written eight years after the Third Symphony, the Fourth became an intersection between the symphonic trend proper and the trend of suites in Vainberg's music. The sources of the Fourth Symphony lie in the folklore suites of the late 1940's and early 1950's, as well as in the First Sinfonietta, opus 41 (1948).

Similarly to Prokofiev in his First ("Classical") Symphony or Shostakovich in his Ninth Symphony, Vainberg's Fourth Symphony presents itself as a peculiar stylized "playing the classics": this is manifested by the precision and laconicism of the form (the work's duration is less than 30 minutes), "*a mosaic (...) of images, reflected in various types of movement*" (L. Nikitina), a brightly expressed theatrical aspect, which imparts features of a concerto for orchestra to the composition. **It is not by chance that in the first edition, each of the work's movements was endowed with a title: respectively, Toccata, Intermezzo, Serenade and Rondo.** In the second edition the composer withdrew the titles: it is possible that the content of each of the movements

did not correspond in full measure with the titles. The development of the material in **the first movement (Allegro)**, despite the inherent sonata form, resembles a baroque formal model more than a classical one. The initial impulse is presented by the passages of the string orchestra in unison, played by the string orchestra (the beginning of the theme of the primary theme group) overgrows and becomes more complex by the counterpoint of the trumpets and woodwinds, finally leading in an imperceptible way into the subsidiary theme group (first stated by the dialogue of the of the clarinet and the horn). The development is splendid; in it, along with a compression of the thematic material in a contrasting polyphony, there also appears a new theme – of a somewhat marionette-like parody march, played by the woodwinds. In the recapitulation it is joined into a general intonational complex.

The second movement (Allegretto, in B flat minor) likewise possesses a brightly theatrical vein; the sources of genre could be perceived in its themes. The first theme, performed by the clari-

net, somewhat resembles a melancholy waltz, while the second theme, which is derived from the bass line of the first theme) brings in a dramatic element (the violins are accompanied by a lamento motive of the violas). In the central episode of the form, once again, just as in the development of the first movement, the marionette-like march appears, in which the flute, tambourine and double-bass are prominent, which is anticipated by military-sounding signals of the trumpet.

The third movement of the symphony, Adagio, in D minor presents itself as a gem of Vainberg's lyricism. The introductory theme of the horn leads forward to an intimate type of song (played by the cello to the accompaniment of the other strings, playing pizzicato), recreating the spirit of Mahler or Bruckner (the slow movement of the Fourth Symphony). In a subtle and imperceptible manner this theme "flows into" the second theme – a Jewish folk

The Sixth Symphony in A minor, Op. 79 (1962–1963) for a chorus of boys and full symphonic orchestra.

**Set to the poems of Lev Kvitko,
Samuil Galkin and Mikhail Lukonin.**

tune (performed by a solo clarinet). In the subsequent development, both themes are drawn together.

The influence of the folklore-suite component in Vainberg's music is very perceptible in **the Finale (Vivace, in A major)**. Both of its themes possess a dance-like character. The form of the Finale combines the features of sonata form, a Rondo-like structure and variation form (dispersed double variations). An intricate rhythmic and modal variation (with an active utilization of diatonic modes), a neo-folkloristic type of imitation of music-making by folk musicians, while the frequent ostinati of the harmony present a trace of the influence of the music of Bela Bartók on Vainberg's compositions.

The world premiere of the Fourth Symphony took place in Moscow on October 16, 1961 by the Moscow Philharmonic Symphony Orchestra under the direction of Kirill Kondrashin.

Having been written at the same time as Shostakovich's Thirteenth Symphony,

Vainberg's Sixth Symphony corresponds with it by likewise expressing the theme of suffering, caused by war. Both for Shostakovich and Vainberg these sufferings are in many ways connected with the tragedy of the Jewish people. However, Shostakovich's interpretation is much more publicistic, whereas Vainberg's is much more intimate. The choice of the poets, whose poetry is set to music, is exemplary: Shostakovich turned to the poetry of Yevgeny Yevtushenko with his harsh placard style and his strong aversion to dictatorships and antisemites, while Vainberg turned to Lev Kvitko ("Little Violin", from the cycle of children's poems, presents itself as an intricate stylization of folk poetry), Samuil Galkin ("A ditch was built within the red clay...") depicts a picture of the destruction of a home and shooting of children, which is frightening in its down-to-earth qualities). However, neither Kvitko nor Galkin possess any attributes of nationality: the Jewishness is implied, but not named. Let us add that the destinies of the poets themselves are no less tragic than the destinies of their characters: Kvitko was shot by the Soviet secret police in 1952, while Samuil Galkin was able to leave prison in his due time (he died in 1960). The third poem – "Sleep, people" by Mikhail

Lukonin – deserves special mention. This presents itself as a typical example of bad Soviet poetry, with its four-point gait qualities, readily-made, false clichés and a concluding maxim, very much in the vein of the officially imposed "struggle for peace" ("Sleep, people, rest, the sun will rise, / Violins will sing about peace on earth"). It is difficult to say, to what degree was the incorporation of this text into the symphony dictated by considerations of censorship or by artistic considerations. In any case, the contrast of the music with the poetry in the last movement is absolutely striking. "Life goes on", – as people say in this regards, – but there is no more life.

The transparent poetic images of the symphonies – children, the violin (as a symbol of life), war, silence and sleep (as symbols of peace) – have determined the logic of construction of this five-movement cycle. The first and third movements are purely symphonic, while the second, fourth and fifth movements incorporate a chorus of boys. A giant arch is created by the first and fifth movements; the instrumental coda of the latter contain the most exact thematic reminiscences of the first movement. A smaller arch is presented by the second and fourth movements, endowed with

their crucial antithesis (the rejoicing children and the suffering children); the central scherzo depicts the menacing and ugly face of war.

The main thematicism of the symphony is focused in the initial Adagio, containing a Rondo-sonata form: a lamento theme, played by the horn (according to Ludmila Nikitina, somewhat similar to the melody of a peasant's lament from the first movement of Bartók's "Concerto for Orchestra"), a doleful theme of the primary theme group (based on an incessantly recurring short motive), a fanfare theme, which first sounded out in the flute's cadenza (the first episode). These themes recur fully or in part throughout all the symphony's movements.

The lyrical-narrative and even philosophical tone of the symphony has determined its orchestral color: Vainberg avoids a blunt depiction of the tragic in his "physiological" tutti, even in the Scherzo. Shostakovich's artistic devices – the revelation of the tragic "reverse side" of the aspects of the grotesque and of genre – are even more acute in Vainberg's music: one of the themes from the Scherzo reminds one of a frightening freilechs, a second theme resembles either a gallop or a cancan, while a third theme (presented by the

piccolo clarinet) depicts an ugly waltz, which is regularly interrupted by the timpani... The orchestral dramaturgy of the symphony is intriguing and varied: it features "character-themes" (a solo violin, children's voices), as well as a modification of the intonations of the motives (the cold-sounding "fanfare" of the flutes in the first movement, which sounds in the trumpet in the culmination moment of the transition from the Scherzo to the fourth movement), as well as the combination of the extreme (high and low) timbres.

Vainberg's Sixth is a symphony with two Finales, one of them tragic (the fourth movement), and the other one relatively optimistic (the fifth movement). In this innuendo one could perceive the pain and the spiritual force of the composer of a work, about which **Dmitri Shostakovich** had said: "*I wish I could sign my name to this symphony*".

The world premiere of the Sixth Symphony took place in Moscow on November 12, 1963 by the Moscow Philharmonic Symphony Orchestra and the Boys' Chorus of the Moscow Choral College with choirmaster Yuri Ulanov, conducted by Kirill Kondrashin.

Mikhail Segelman

The texts, utilized in M. Vainberg's Sixth Symphony

Second movement

Lev (Leib) Kvitko (1890–1952) "Little violin"

I broke a little box apart –
A small plywood trunk, –
The box's side
Looked just like a little violin.
I adjusted to a branch
Four strings of hair, –
Nobody had ever seen
Such a violin bow of that kind.
I glued together and assembled,
I worked the whole day...
Such a violin turned out –
Unlike any other in the world!
In my hands it is obedient,
It plays and sings...
And the hen started to muse,
And does not peck at its seeds.
Play, play along, my violin!
Trai-la, trai-la, trai-li!
The music sounds out through
the garden,
And evaporates far away.

And the sparrows chirp around,
They shout, vying with each other:
"What pleasure
This music brings!"
The kitten pulled up its head,
The horses speed along at full gallop,
Where is he from? Where is he
from –
This singular violinist?
Trai-la! The violin fell silent...
Fourteen chicks,
The horses and the sparrows
Convey their thanks to me.
I did not break or soil,
But I carry carefully,
The little violin
I shall hide in the forest.
On top of a high tree,
Among the branches,
Music dreams quietly
Inside my violin.

The Fourth Movement

Samuil Galkin (1897–1960) "A ditch was built in the red clay..."

A ditch was built in the red clay;
I used to have a shelter and a haven.

The gardens rustled noisily there
in the spring,

And snowstorms swept along
in the winter,
The clear snow sparkled like salt;
Presently there is only blood
and pain here.
As if from a thunder stroke,
The roof of the house shuddered.
The door is wide open in my house,
Woe unto my house!
It is presently open to violence.
My blood has been mixed with dust.
The cry of children in the darkness
of night
Is a feast for the Nazi butchers!
A ditch was built in the red clay
And filled up to the brim.

There is no count of the slain children.
It was painful for them to die.
It is not from the clay that
the ditch is red,
This ditch is its house and shelter.
They lie there up to the present –
In the dark hole, in the red clay.
Year by year will pass by.
Branches will spread out in all directions.
The pain will subside, the sorrow
will alleviate,
Joy will blaze out like a rainbow.
Children will grow up, once again,
Let them frolic here,
So that the living would not forget
Those sleeping in a righteous grave.

Fifth Movement

Mikhail Lukonin (1918–1976) “Sleep, people”

Sleep, people, rest. You are weary.
Rest from love and languishing.
The Milky Way is sown with
bushes out of stars,
Your windows wither as flowers.
You have worked in plenty,
your hands are tired,
Your eyes have looked and
sparkled in full,

And your hearts, weary of joy
and suffering,
Quiver softly, stepping on the brakes.
Sleep, people, it is merely night,
so far,
Do not be afraid – the day will arise,
alive once again.
Sleep people, it is such a night, –
a real miracle,

Rest, folding up your heels-apples.
All the fields have now fallen asleep
near Moscow.
The capital is asleep, slumbering with
its palm under its cheek.
And it stirs with beauty and kindness
Of our life, and preserves its peace.
Once again, the stars have sprinkled
the Volga,
It is time for the Mississippi and
the Mecong to sleep.
Asleep are the little children
of reposing Russia.
Quiet, quiet – do not wake them
up until morning.

Sleep, people, clothed with dreams
at dawn,
Repose for your work and play,
Having fastened far-away rockets
onto strings,
As if they were children's green
balloons.
So that children and ears of corn
would grow up,
In order to wake up with the light
of day, and not in darkness –
Sleep, people, rest, the sun will arise,
The violins will sing about peace
on earth.

Translation: Anton Rovner

Моисей Вайнберг (1919–1996)

Четвертая симфония, ля минор, соч. 61,

для большого симфонического оркестра

1	Allegro	8.02
2	Allegretto	5.18
3	Andantino	8.26
4	Vivace	6.20

Шестая симфония, ля минор, соч. 79,

для хора мальчиков и большого симфонического оркестра,

на стихи Л. Квитко, С. Галкина, М. Луконина

5	Adagio sostenuto	12.43
6	Allegretto	5.40
7	Allegro molto	6.15
8	Largo	7.33
9	Andantino	9.43
	Общее время звучания:	70.20

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии

Дирижер Кирилл Кондрашин

Хор мальчиков Московского хорового училища (6, 8, 9)

Хормейстер Юрий Уланов

Соло на скрипке: Б. Шульгин (6, 9)

Запись: 1962 (1–4); 1966 (5–9)

Звукорежиссеры записи: В. Штильман (1–4), Д. Гаклин (5–9)

Ремастеринг: Е. Барыкина

Редактор: М. Сегельман