

Н. Л. СОКОЛЬВЯК*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
имени М. И. Глинки***ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И МЕЧИСЛАВ ВАЙНБЕРГ:
О СТИЛЕВЫХ ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ В ЖАНРЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА**

*Сила или бессилие художника в том, сможет ли
он выразить вечную, всем известную правду, озарив её
новым, своим светом....*

Мечислав Вайнберг

В отечественном музыкальном искусстве XX века струнный квартет оказался в числе наиболее востребованных и жизнеспособных жанров, представленных множеством оригинальных и ярких сочинений композиторов различных поколений и стилевых направлений. При этом первостепенное место в отечественной судьбе смычкового ансамбля минувшего столетия, безусловно, принадлежит Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу – непревзойдённому мастеру квартета, оказавшему существенное влияние на его развитие во второй половине XX–XXI столетий. Пятнадцать струнных квартетов Шостаковича широко известны как в России, так и далеко за её пределами. Начиная с премьерного исполнения Первого квартета, они не только восторженно принимались современниками, но и сразу же прочно укреплялись в репертуаре ведущих квартетных коллективов. Дмитрий Цыганов – примариус Квартета имени Бетховена вспоминал: «Квартет Шостаковича имел выдающийся успех у публики (на первом исполнении целиком повторён на бис) и у критики»¹ [9, с. 162].

Струнные квартеты Д. Шостаковича неоднократно притягивали к себе внимание исследователей. Предметом скрупулёзного научного осмысления оказывались их образно-эмоциональный мир и музыкальный язык, роль и значение в контексте эволюции жанра и продолжения традиций, идущих от композиторов прошлого, изучались характерные черты квартетного письма, особенности музыкального языка и исполнительских трактовок. Несмотря на весьма внушительный свод научных трудов, в орбиту исследований до сих пор не включалась проблема стилевых пересечений в жанре струн-

ного квартета Д. Шостаковича и его современников, для которых смычковый ансамбль также находился в ряду актуальных видов творчества.

Как писал Альфред Шнитке: «Можно назвать десятки композиторов, чья индивидуальность формировалась под гипнотическим воздействием личности Шостаковича...» [4, с. 225]. Однако, по его же словам: «Не менее интересно следить, как Шостакович, развиваясь, претерпевает влияние современников. Может быть, больше всего проявляется индивидуальность художника в той бесстрашной открытости чужим воздействиям, когда всё извне приходящее становится своим, подчиняется неуловимому для измерения субстрату индивидуального, который окрашивает всё, к чему рука художника прикасается» [4, с. 226].

Среди композиторов – соотечественников, с кем на протяжении долгих лет Шостакович поддерживал тесные человеческие и творческие связи, особое место занимает Мечислав Самуилович Вайнберг. Автор более ста сочинений в различных жанрах, в том числе семнадцати струнных квартетов² пользовался у Д. Шостаковича глубоким уважением. Как утверждал Исаак Гликман: «Шостакович чрезвычайно высоко ценил талант М. С. Вайнберга и без всякой задней мысли ставил его вровень с собой» [8, с. 196]³. При этом Дмитрий Дмитриевич хорошо знал квартетное творчество Мечислава Самуиловича и внимательно следил за ним. В письме к И. Гликману от 21.07.1964 года он сообщает: «Вчера я закончил еще один квартет. Десятый. Посвящается М. С. Вайнбергу. Он написал девять квартетов (у меня их было восемь). Я поставил задачу догнать и перегнать Вайнберга, что и сделал»⁴ [8, с. 196]. В свою очередь М. С. Вайнберг, не являясь

официальным учеником Д. Д. Шостаковича, признавался: «Я всегда испытываю гордость, когда в беседах, выступлениях, в печати, когда меня называют учеником Шостаковича, хотя у него ни одного урока я не взял...» [4, с. 84].

Так сложилось, что на протяжении многих лет М. Вайнберга относили к числу «эпигонов» Д. Шостаковича, ссылаясь на стиливую близость его музыки с творчеством старшего коллеги и друга. Действительно, Вайнберг, пожалуй, как ни один другой композитор советской эпохи, в силу ряда субъективных и объективных обстоятельств, испытывал воздействие гения Шостаковича. Однако это не было следствием «слепого» подражания и репликации, а являлось результатом творческого взаимовлияния двух крупнейших художников минувшей эпохи. И показательным тому примером служат их струнные квартеты.

Прежде всего, отметим, что для Вайнберга квартет оказался в числе первых серьёзных работ: свой Первый квартет он написал в восемнадцатилетнем возрасте, создав в течение последующих шести лет сразу шесть циклов и две миниатюры для квартетного состава: Ария и Каприччио. В то время как для Шостаковича квартет долгое время оставался вне поля его композиторских интересов. К квартету он обратился, будучи весьма опытным и уже известным мастером – автором пяти симфоний и целого ряда камерно-инструментальных произведений. Он признавался: «Начал писать его [квартет. – Н. С.] без особых мыслей, думал, что ничего не получится. Ведь квартет – один из труднейших музыкальных жанров. Первую страницу я написал в виде своеобразного упражнения в квартетной форме, не думая когда-либо его закончить и выпустить. <...> Но потом работа над квартетом меня очень увлекла, и я написал его чрезвычайно быстро. Не следует искать особой глубины в этом моём первом квартетном опусе...» [цит. по 7, с. 53].

Уже с ранних квартетов Вайнберга обращает на себя внимание объединение цикла в единое целое, путём звучания отдельных частей без перерыва – *attaca*, преобладания лирического начала с отсутствием ярко выраженных образных и эмоциональных контрастов, где различные грани общего состояния выписываются в тончайших оттенках. Таким образом, как бы спаяны воедино пять частей Пятого и Четырнадцатого квартетов, девять Двенадцатого, три части Семнадцатого, а Десятый и Тринадцатый квартеты имеют одночастную форму.

Отступление от традиционной формы в пользу увеличения количества частей и их не-

прерывного звучания становится характерным и для Шостаковича, начиная с Седьмого квартета. Наиболее показательны в этом плане пятичастный Восьмой, семичастный Одиннадцатый, одночастный Тринадцатый и шестичастный Пятнадцатый квартеты. Монолитность формы в них обусловлена интонационной близостью основных тем и их сквозным развитием на протяжении всего сочинения, а также драматургией, выстроенной по принципу противопоставления двух антитетичных образных сфер: объективных философских размышлений на вечные темы и субъективных эмоциональных переживаний. Так монограмма автора – DСН является интонационным ядром ключевых тем Восьмого квартета, что наряду с темповой симметрией его крайних частей приводит к своего рода «круговой замкнутости формы» (термин В. Бобровского). В свою очередь шесть частей Пятнадцатого квартета не только следуют друг за другом *attacca*, но и погружены в единое временное пространство – темп *Adagio*. Здесь форма и время как бы сходятся в едином семантическом аспекте, что делает это сочинение уникальным явлением в жанре, не имеющим аналогов в отечественной квартетной литературе.

Яркой стиливой приметой квартетного творчества как Шостаковича, так и Вайнберга, выступает жанровая синтетичность: включение в квартет различных жанров, либо их наиболее показательных черт. Так у Вайнберга в качестве лирико-драматической кульминации цикла нередко выступают траурный марш или пасакалия. Например, траурный марш III части Четвёртого квартета, созданного в военный период. Двудольный размер и пунктирный штрих с перехватом смычков у всего ансамбля, наряду с унисонным проведением темы в нюансе *ff* придают звучанию квартета убедительную мощь и силу.

Между тем среди излюбленных жанров Шостаковича, вовлечённых в квартеты, исключительное место отводится элегии. Элегичность, как носитель глубоко личного субъективного начала проявляется во множестве эмоциональных оттенков: от сокровенной лирики до глубочайшего трагизма. Наряду с инвариантными признаками жанра (песенностью и ламентозной интонационностью), Шостакович применяет и её вербальное обозначение, сообщая музыке элементы программности и усиливая тем самым её воздействие на слушателя. Однако отметим, что одним из ярко индивидуальных выразительных приёмов Шостаковича становится не столько прямая отсылка к жанру, сколько жанровая аллюзия.

Квартетному творчеству Вайнберга и Шостаковича характерна весьма показательная для эволюции жанра второй половины XX века тенденция, связанная с расширением арсенала технических возможностей как отдельных инструментов квартета, так и всего ансамбля в целом. Причём, начиная с ранних квартетных опусов, Вайнберг одновременно применяет целый комплекс разнообразных инструментальных приёмов игры и их различных комбинаций (*pizzicato* и аккордов, флажолетов и *glissando*, *sul ponticello*, *con sordino* и *collegno*). В то же время, у Шостаковича данное свойство находит своё воплощение в квартетах более позднего периода. Если Вайнберг прибегает к различным специфическим приёмам в поисках нового звучания квартета, оригинальных сонористических эффектов, то для Шостаковича подобное обращение носит семантическую функцию, связанную с претворением определённой образной сферы. Так, например, игра *collegno* (удары древком смычка по деке) в Тринадцатом квартете, не только оттеняет звуковой колорит смычкового ансамбля виртуальным присутствием ударного инструмента, но и вносит в музыку элемент театрализации, усиливая трагедийность и зловещность её образов.

Своего рода стилевой доминантой струнных квартетов как Вайнберга, так и Шостаковича, является монологичность, выраженная в многочисленных эпизодах солирующих инструментов, построенных по принципу свободного мелодического развёртывания. Как пишет Л. Никитина: «У Вайнберга приёмы монологического симфонизма встречаются неоднократно, и они более всего связывают композитора с Шостаковичем» [6, с. 94]. Часто его квартеты (или отдельные части) открываются выразительным монологическим высказыванием в исполнении солирующего голоса скрипки – любимого инструмента композитора.

Монологичность у Шостаковича приводит к крайней индивидуализации каждой партии квартета и, как следствие, изменению традиционных функций участников ансамбля. Например, в Тринадцатом квартете лидирующая позиция в образно-художественном и функциональном смысле отводится альту, сакральный тембр которого является носителем ключевой образной сферы сочинения, связанной со таинством и трагизмом. Виолончель выступает главным «действующим лицом» Восьмого квартета, символизируя голос автора, выражая сокровенные мысли и чувства. Ей поручено начальное проведение семантически важных тем – монограммы DSCH

в первой и пятой частях, автоцитаты из оперы «Катерина Измайлова» в четвёртой части.

В заключение, необходимо отметить одно важное обстоятельство, свидетельствующее, прежде всего, в пользу взаимовлияния двух композиторов, а именно воздействия на творчество Шостаковича интонационной ткани музыки Вайнберга, связанной с еврейским фольклором. Ярчайшим примером претворения клезмерских интонаций в камерно-инструментальной музыке Шостаковича выступает тема финала его Фортепианного трио. Став своего рода символом массовой трагедии еврейской нации, она вновь звучит в виде автоцитаты в кульминации II части его Восьмого квартета «Памяти жертв фашизма и войны». Однако если для Вайнберга национальные истоки тематизма являются имманентным свойством его композиторского стиля, то для Шостаковича обращение к еврейскому фольклору стало неким способом выражения личной гражданской позиции, связанной с открытым неприятием антисемитизма и искренним сочувствием бедствиям еврейского народа.

Несмотря на общность комплекса стиливых средств, струнные квартеты Шостаковича и Вайнберга – это весьма самобытные образцы жанра, в которых в полной мере нашли отражение индивидуальность каждого из композиторов, уникальность их творческого дарования.

Смычковые ансамбли Вайнберга – лирические исповеди, где с мастерством, изобретательностью и чутким ощущением природы струнно-смычковых инструментов выражена богатейшая палитра человеческих эмоций. «Творчество Вайнберга должно занять достойное место в репертуаре струнных квартетов – это не только прекрасная музыка, но и энциклопедия квартетного искусства. Там использованы буквально все тембровые возможности, приёмы, технологии квартета. Хотя сам он не был струнником, но удивительно чувствовал эти инструменты и понимал их душу» [1, с. 165] – говорил Валентин Белинский – выдающийся виолончелист и основатель Квартета имени Бородина.

Страницы квартетных партитур Шостаковича наполнены философскими размышлениями на вечные темы, где личное субъективное нередко возводится до уровня глобальных обобщений. Его квартеты – своего рода «звучащие трагедии», которые «он хотел, настаивал, чтобы мы ещё раз переживали как свои. <...> Там всё персонифицируется, личное осознаётся, как глобальное и наоборот! И переживая драму, человек меняется качественно» [1, с. 52].

Два масштабных квартетных «мегацикла» Шостаковича и Вайнберга – содержательные и красноречивые свидетельства эпохи, образующие вкупе одну из магистральных линий эволю-

ции жанра на отечественной почве минувшего столетия, связанную с его трактовкой как творческого дневника художника, наполненного мыслями и чувствами о времени и о себе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идёт о премьерном исполнении Первого квартета музыкантами Квартета имени Бетховена, которое состоялось в Москве осенью 1938 года.

² Отметим, что, по мнению ряда современных зарубежных исследователей, М. Вайнберг вошёл в когорту крупнейших композиторов советской эпохи.

³ Д. Шостакович нередко доверял М. Вайнбергу премьерные исполнения своих сочинений. Так, например, в 4-х ручном исполнении М. Вайнберга и Б. Чайковского в Союзе компози-

торов впервые прозвучала Двенадцатая симфония Шостаковича; при участии Г. Вишневской, Д. Ойстраха, М. Ростроповича и М. Вайнберга состоялось первое исполнение Семи романсов на стихи А. Блока; а в исполнении М. Вайнберга и Д. Ойстраха прошла премьера Сонаты для скрипки и фортепиано.

⁴ Интересен и тот факт, что Мечислав Вайнберг оказался единственным композитором, кому Дмитрий Шостакович посвятил свой струнный квартет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлинский В. Музыка – моя жизнь. Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2009. 352 с.

2. Вайнберг М. Первая встреча с музыкой Дмитрия Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М.: Сов. композитор, 1967. С. 84–86.

3. Вайнберг М. Письма о любви // Музыкальная жизнь. 2000. № 2. С. 18–19.

4. Д. Шостакович: Статьи и материалы / сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. М.: Сов. композитор, 1976. 335 с.

5. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора: сб. статей / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2007. 488 с.

6. Никитина Л. Симфонии М. Вайнберга. М.: Музыка, 1972. 207 с.

7. Мейер К. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время. СПб.: DСH – Композитор, 1998. 559 с.

8. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М. – СПб.: DСH – Композитор, 1993. 336 с.

9. Цыганов Д. Встречи с Шостаковичем за двадцать лет // Шостаковичу посвящается: сб. ст. к 90-летию композитора / сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 1997. С. 161–165.

REFERENCES

1. *Berlinskii V. Muzyka – moia zhizn' [Music is my life]. Voronezh: Tsentr dukhovnogo vrozhdieniia Chernozemnogo kraia, 2009. 352 s.*

2. *Vainberg M. Pervaia vstrecha s muzykoi Dmitriia Shostakovicha [The first meeting with the music of Dmitry Shostakovich] // Dmitrii Shostakovich [Dmitry Shostakovich]. Moscow: Sov. kompozitor, 1967. S. 84–86.*

3. *Vainberg M. Pis'ma o liubvi [Letters of love] // Muzykal'naia zhizn' [Music life]. 2000. No 2. S. 18–19.*

4. *D. Shostakovich: Stat'i i materialy [D. Shostakovich: Articles and materials] / sost. i red. G. M. Shneerson. Moscow: Sov. kompozitor, 1976. 335 s.*

5. *D. Shostakovichu posviashchaetsia. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia kompozitora [Dedicated to D. Shostakovich. On the centenary of the composer's birthday]: sb. statei / red.-sost. E. B. Dolinskaia. Moscow: Kompozitor, 2007. 488 s.*

6. *Nikitina L. Simfonii M. Vainberga* [Symphonies of M. Weinberg]. Moscow: Muzyka, 1972. 207 s.

7. *Meier K. Dmitrii Shostakovich: Zhizn', tvorchestvo, vremia* [Dmitry Shostakovich: Life, creativity, time]. St. Petersburg: DSCN – Kompozitor, 1998. 559 s.

8. *Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu* [Letters to a friend: Letters

from D. D. Shostakovich to I. D. Glikman] / sost. i komment. I. D. Glikmana. Moscow – St. Petersburg: DSCN – Kompozitor, 1993. 336 s.

9. *Tsyganov D. Vstrechi s Shostakovichem za dvadtsat' let* [Meetings with Shostakovich for twenty years] // *Shostakovichu posviashchaetsia* [Dedicated to Shostakovich]: sb. st. k 90-letiiu kompozitora / sost. E. B. Dolinskaia. Moscow: Kompozitor, 1997. S. 161–165.

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И МЕЧИСЛАВ ВАЙНБЕРГ: О СТИЛЕВЫХ ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ В ЖАНРЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА

Статья посвящена проблеме стилистических пересечений в жанре струнного квартета двух крупнейших представителей отечественной музыкальной культуры XX века – Дмитрия Шостаковича и Мечислава Вайнберга. Очевидно, что ведущая роль в эволюции квартетного жанра в минувшем столетии принадлежит Шостаковичу, чьи струнные квартеты и на сегодняшний день остаются уникальным феноменом, обладающим особой силой художественного воздействия. Однако весьма самобытной страницей в отечественной истории смычкового квартета предстаёт квартетное творчество Вайнберга – современника и друга Шостаковича, долгое время незаслуженно причисляемого к его «эпигонам».

Сквозь призму стилистической близости и, вместе с тем, претворения некоторых особенностей индивидуального композиторского письма рассматриваются отдельные компоненты музыкального языка и инструментальных приёмов выразительности смычковых ансамблей Шостаковича и Вайнберга. Обоюдное стремление ком-

позиторов к объединению цикла в единое целое, жанровая синтетичность, расширение арсенала технических возможностей как отдельных инструментов квартета, так и всего ансамбля, преобладание монологического типа высказывания, и, наконец, присутствие фольклорных интонаций, свидетельствуют об общности комплекса стилистических средств, присущей их квартетному творчеству. Между тем своеобразие и оригинальность образно-художественного содержания и эмоционального наполнения струнных квартетов как Шостаковича, так и Вайнберга, исключают какое-либо подражание или одностороннее стилистическое воздействие, выступая скорее подтверждением творческого взаимовлияния двух художников-современников, их однонаправленного движения по пути эволюции жанра смычкового квартета в отечественной музыке XX столетия.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, Мечислав Вайнберг, струнный квартет, квартетный жанр, квартетное творчество, композиторский стиль.

DMITRY SHOSTAKOVICH AND MECHISLAV WEINBERG: ABOUT STYLE INTERSECTIONS IN A GENRE OF STRING QUARTET

The article is devoted to the problem of stylistic intersections in the string quartets of two of the largest representatives of Russian musical culture of the 20th century – Dmitry Shostakovich and Mechislav Weinberg. Obviously, the leading role in the evolution of the quartet genre in the past century belongs to Shostakovich, whose string quartets still remain a unique phenomenon that has a special power of ar-

tistic influence. However, a very original page in the domestic history of the string quartet is the quartet works of Weinberg, a contemporary and friend of Shostakovich, who has long been undeservedly ranked among his “epigones”.

Through the prism of style proximity and, at the same time, implementation of some features of individual composer writing, the individual com-

ponents of the musical language and instrumental expressive techniques of string ensembles of Shostakovich and Weinberg are considered. The mutual desire of composers to unite the cycle into a single whole, genre synthetics, expansion of technical abilities arsenal of both individual instruments of the quartet, and the entire ensemble, the predominance of the monological type of musical speech, and, finally, the presence of folkloric intonation-sare all indicators of the commonality of the style means complex inherent in their quartet art. Mean-

while, the uniqueness and originality of the artistic content and emotional content of string quartets by both Shostakovich and Weinberg exclude any imitation or one-sided stylistic influence, more likely confirming the creative interaction of two contemporary artists, their unidirectional movement along the evolution of the string quartet genre in Russian music of the 20th century.

Keywords: Dmitry Shostakovich, Mechislav Weinberg, string quartet, quartet genre, quartet art, composer's style.

Сокольвяк Наталья Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры оркестровых струнных инструментов
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, ректор
Россия, 455036, Магнитогорск
e-mail: natnet2008@mail.ru

Natalia L. Sokolvyak

associate professor of the Orchestral String Instruments Department
Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, rector
Ph.D. (Art),
Russia, 455036, Magnitogorsk
e-mail: natnet2008@mail.ru

