



WEINBERG

Sinfonietta
Symphony No. 7

Evgeny Svetlanov
Rudolf Barshai

Имя Моисея Вайнберга сегодня широко известно во всем мире. Однако при жизни Вайнберг долгое время находился несколько в тени своего великого современника Дмитрия Шостаковича, ошибочно считаясь его подражателем. В исторической перспективе ясно, что именно *дух*, а не *буква* искусства Шостаковича питали эту сильную и самостоятельную творческую личность. Масштабность и глубина концепций, философское осмысление таких вечных тем искусства, как жизнь и смерть, красота, любовь, — все эти качества музыки Шостаковича оказались сродни творческим установкам Вайнберга и нашли в его произведениях оригинальное претворение. «*Один из выдающихся композиторов современности*», — как назвал его Шостакович, посвятивший Вайнбергу *Десятый квартет Ля-бемоль мажор (соч. 118)*, в своем творчестве развивал классические принципы искусства, опираясь при этом на наследие и достижения первой половины XX века.

Моисей Самуилович Вайнберг (по довоенным документам Мечислав Вайнберг) родился в Варшаве 8 декабря 1919 г. в семье скрипача и дирижера одного из еврейских театров. Он начал заниматься музыкой в 10 лет и уже через несколько месяцев впервые выступил как пианист-концертмейстер в театре отца. Спустя два года Вайнберг поступил в Варшавскую академию музыки (закончил в 1939 г.), где его педагогом был знаменитый пианист Юзеф Турчиньский, ученик Ферруччо Бузони, соредатор полного собрания сочинений Шопена. Вайнберг блестяще овладел специальностью и впоследствии многие свои сочинения разных жанров исполнял сам. Во многом с именем Вайнберга связана традиция демонстрации музыки отечественных авторов в Союзе композиторов с целью их «цехового» обсуждения (фактически это были неофициальные премьеры сочинений).

Начавшаяся Вторая мировая война заставила Вайнберга бежать на Восток, в СССР. Семья молодого музыканта, оставшаяся в Польше, погибла в концентрационном лагере Травники.

В 1939—1941 гг. Вайнберг учился в Белорусской государственной консерватории в классе композиции Василия Золотарева, ученика Балакирева и Римского-Корсакова. Потом война вновь ворвалась в жизнь

Вайнберга: он эвакуировался в Ташкент, где поступил на работу в театр оперы и балета. Здесь была написана *Первая симфония*, сыгравшая особую роль в судьбе композитора. В 1943 г. Вайнберг переслал партитуру симфонии Д. Шостаковичу, который в ответ организовал (на правительственном уровне) перевод Вайнберга в Москву. Это положило начало крепкой и искренней дружбе двух композиторов.

В январе 1953 г. Вайнберг был арестован. Как член семьи великого еврейского актера Соломона Михоэлса (первая жена Вайнберга — дочь Михоэлса, племянница главного «фигуранта» «дела врачей» Мирона Вовси), он был обвинен в «еврейском буржуазном национализме» и тесных связях с Еврейским антифашистским комитетом. В апреле того же года, через месяц после смерти Иосифа Сталина, Вайнберг был выпущен на свободу.

Композитор скончался в Москве 26 февраля 1996 г.

Творческое наследие Моисея Вайнберга обширно: симфонические и камерные произведения; оперы, среди которых камерные оперы *«Пассажирка»* (1967–1968) по одноименной новелле Зофи Посмыш, *«Портрет»* (1980) по Н. Гоголю, *«Идиот»* (1985) по Ф. Достоевскому; музыка к радиопередачам, театральным постановкам, выдающимся кинофильмам *«Летят журавли»* М. Калатозова (1957), *«Последний дюйм»* Т. Вульфовича и Н. Курихина (1958) и мультфильмам.

Два основных направления творчества Вайнберга — камерная и симфоническая музыка — определяют основные свойства его стиля. Камерность проявляется в отточенности и пластике музыкальных линий, в исследовании неограниченных возможностей небольших инструментальных составов, в характере звучности. С другой стороны — симфонический метод мышления, который проявляется в приемах развития, построении музыкальной формы и лежит в основе многих крупных сочинений композитора, независимо от жанра.

Наиболее полно творческий почерк Вайнберга выявился в симфонических произведениях. Это 22 «больших» (последняя не закончена) и 4 камерных симфонии, две симфониетты, симфонические сюиты,

концертные увертюры, четыре инструментальных концерта и некоторые другие сочинения. В симфоническом творчестве Вайнберга переплетаются монологическое высказывание, оркестровая концертность и эпическое повествование. Его музыка отличается богатством и разнообразием образов с преобладающей лирической направленностью. Повествование Вайнберга, несмотря на трагические темы, которые он нередко затрагивает, всегда жизнеутверждающее.

На симфоническое творчество Вайнберга большое влияние оказало знакомство с музыкой Шостаковича. По его словам, это было *«одним из самых значительных моментов»*, начавших формировать его как композитора. Среди других влияний музыка Прокофьева (гармонический язык и тематизм ранних симфонических опусов Вайнберга), Малера (тип художественного мировосприятия, программность), Хиндемита (своеобразное использование полифонических приемов, аскетичность в употреблении изобразительных приемов), Бартока (интерес к фольклору).

Обращение Вайнберга к жанру симфониетты было в русле общих устремлений композиторов поколения Вайнберга (среди них Юрий Левитин, Николай Пейко, Мариан Коваль, Револь Бунин, Борис Чайковский), писавших произведения малых симфонических форм. Две симфониетты Вайнберга были созданы в разные периоды творчества композитора.

Симфониетта № 1, соч. 41, для большого симфонического оркестра относится к раннему периоду. Она была написана в 1948 году и посвящена дружбе народов СССР (впервые исполнена в том же году 13 ноября оркестром Киевской филармонии под управлением Натана Рахлина). Тип симфонической драматургии симфониетты близок «контрастно-составному». Он основан на сопоставлении ярких и рельефных образов, наполненных интонациями еврейского фольклора.

Симфониетта № 2, соч. 74, для струнного оркестра и литавр была написана в 1960 году (в зрелый период творчества Вайнберг обращался к созданию произведений для камерного оркестра). Она посвящена альтисту и дирижеру Рудольфу Баршау (1924–2010), основателю легендарного

Московского камерного оркестра. Этот коллектив внес огромный вклад в развитие мировой музыкальной культуры. Он сыграл большую роль в развитии советской камерной музыки, вызвав к жизни произведения ряда советских композиторов: Николая Ракова, Юрия Левитина, Револя Бунина и других. Московский камерный оркестр сотрудничал со многими блестящими музыкантами XX века, такими как Дмитрий Шостакович, Святослав Рихтер, Ойстрах, Леонид Коган, Мстислав Ростропович, Иегуди Менухин, Эмиль Гилельс и другими. Творческий союз между Вайнбергом и Московским камерным оркестром возник в 1960 году (19 ноября 1960 года Московский камерный оркестр под управлением Баршая впервые исполнил *Симфониетту № 2*). По словам композитора, совместная работа с коллективом оркестра была для него «источником огромной творческой радости». Впоследствии Вайнберг посвятил Рудольфу Баршаю *Седьмую* (1964) и *Десятую* (1968) симфонии, написанные также для камерного состава оркестра.

Симфониетта № 2 — это лирическая симфония-миниатюра. Линия развития идет от драматической первой части через интермедийную лирику второй к суровому размышлению третьей части и мечтательной «одиноккой» лирике финала. В финал Вайнберг включил музыку ранее написанного им романа: «*Был он на белой дороге // Мой светлый, белый дом. // Грустно мне, грустно и снятся // Грустные сны о нем*». Гармонический язык *Второй симфониетты* более сложный и диссонантный по сравнению с *Первой*. Цельность и общий сумрачный характер возникают благодаря принципу моноинтонационности: темы всех частей симфониетты заимствуют интонации главной темы первой части.

Симфония № 7 для струнных и клавирина, соч. 81, была написана в 1964 году и исполнена в том же году 18 ноября клавиристом Андреем Волконским и Московским камерным оркестром под управлением Баршая.

Седьмая симфония написана в духе неоклассических тенденций XX века. При этом для Вайнберга важен не конструктивистский, а скорее философско-этический смысл приемов классицизма. Как символ неподвластного времени, мудрого и позитивного начала открывает симфонию тема клавирина. Многие

приемы вызывают ассоциации с атмосферой музыки барокко: переключки клавирина и оркестра, напоминающая смены *tutti* и *solo* в старинных концертах; некоторые приемы полифонической фактуры, формы, динамики возрождают в памяти атмосферу *concerto grosso*. При этом классические приемы используются Вайнбергом на фоне современного тематического и образного строя музыки. Клавирин трактуется Вайнбергом не только как кантиленный инструмент, но и как ударно-колористический («звончок» в финале), что является чертой неоклассицизма. Темы всех частей симфонии используют отдельные интонации вступительной темы клавирина (тот же прием моноинтонационности, что и в *Симфониетте № 2*). Другой важный лейтмотив симфонии — вторая тема первой части, которая в процессе развития подвергается различным образным изменениям, символизируя этим противоположное субъективное, переменчивое начало. На протяжении симфонии два этих центральных образа сталкиваются и взаимодействуют, в конце концов раскрывая своеобразие философской идеи *Седьмой симфонии*: «*объективное — вечно, незыблемо, субъективное — меняется под влиянием обстоятельств и процессов внутреннего роста*» (Л. Никитина «Симфонии М. Вайнберга»).

Today, the name of Moisey Weinberg is well known worldwide. However, in his lifetime, Weinberg stayed for a long time in the shadow of his great contemporary Dmitri Shostakovich and was erroneously considered his imitator. In historical perspective, it is clear that it was the spirit not the letter of Shostakovich's art that fed that strong and independent creative personality. The scale and depth of the concepts, philosophical interpretation of such eternal subjects of art as death, beauty and love – all these qualities of Shostakovich's music happened to be akin to Weinberg's creative purposes and found an original implementation in his works. *"One of the most outstanding contemporary composers,"* as Shostakovich, who dedicated his *String Quartet No. 10 in A flat major, Op. 118*, to Weinberg, called him, he developed classical principles of art in his works resting upon the heritage and achievements of the first half of the 20th century.

Moisey Samuilovich Weinberg (Mieczysław Weinberg by his pre-war ID) was born on 8 December 1919 in Warsaw to a family of a violinist and conductor of one of the Jewish theatres. He began to learn music at the age of ten and in just a few months performed for the first time as a piano accompanist at his father's theatre. Two years later, Weinberg entered the Warsaw Conservatory (graduated in 1939) where he was taught by the famous pianist Józef Turczyński, a student of Ferruccio Busoni and a co-editor of the complete collection of Chopin's works. Weinberg mastered his trade brilliantly and subsequently performed many of his compositions in different genres by himself. The name of Weinberg is in many ways connected with the tradition of showcasing domestic composers' music at the Union of Composers for the purpose of its 'corporate' discussion (in fact, those were informal premieres).

World War II made Weinberg flee to the east, to the USSR. The young musician's family who remained behind perished in the Trawniki concentration camp.

In 1939 to 1941, Weinberg studied composition at the Belorussian State Conservatory under Vasili Zolotaryov, a student of Balakirev and Rimsky-Korsakov. When the war burst into Weinberg's life again, he was evacuated to Tashkent where he got a job at the local theatre of opera and ballet. There he composed his *Symphony No. 1* which played a special role in the composer's life. In 1943, Weinberg sent the

score of the symphony to Shostakovich, who arranged Weinberg's transfer to Moscow (at the governmental level) in response. That was how strong and sincere friendship of the two composers began.

In January 1953, Weinberg was arrested. As a member of the family of the great Jewish actor Solomon Mikhoels (Mikhoels's daughter was Weinberg's first wife and a niece of Miron Vovsi, a major person involved in the so-called *Doctors' Plot*), he was accused of *Jewish bourgeois nationalism* and close contacts with the *Jewish Anti-Fascist Committee*. In April of the same year, in a month after Joseph Stalin's death, Weinberg was released.

The composer passed away on 26 February 1996 in Moscow.

Moisey Weinberg's creative heritage is extensive – symphonic and chamber compositions; operas, among which are chamber operas *The Passenger* (1967–1968) after a novel of the same name by Zofia Posmysz, *The Portrait* (1980) after Nikolai Gogol and *The Idiot* (1985) after Fyodor Dostoyevsky; music to radio programmes, theatre performances and remarkable motion pictures *The Cranes Are Flying* by Mikhail Kalatozov (1957) and *The Last Inch* by Teodor Vulfovich and Nikita Kurikhin (1958), and animation cartoons.

Chamber and symphony music, two main areas of Weinberg's works, defined the key properties of his style. His chamber style showed in finished and plastic music lines, exploration of boundless capabilities of smaller instrumental line-ups and nature of sonority. On the other hand, a symphonic method of thinking apparent in the development and structure of the music format underlies in many of the composer's large scale works regardless of their genre.

Weinberg's creative style was demonstrated in a most explicit manner in his symphonic compositions. These are twenty-two 'larger' (the last one was not finished) and four chamber symphonies, two sinfoniettas, symphonic suites, concerto overtures, four instrumental concertos and some other works. Weinberg's symphonic opuses combine monologue statement with orchestral 'concertness' and epic narration. His music is distinguished with richness and diversity of predominantly lyrical images. Despite the infrequent tragic themes, Weinberg's narration is always life-asserting.

Weinberg's symphonic works were greatly influenced by his acquaintance with Shostakovich's music. According to him, it was *"one of the most significant moments"*

in his formation as a composer. Among other influences were Prokofiev (the harmonic language and thematism of Weinberg's early symphonic opuses), Mahler (the type of artistic perception of the world and programme nature), Hindemith (peculiar use of polyphonic devices, asceticism in using figurative devices) and Bartók (interest in folklore).

Weinberg's efforts in the genre of *sinfonietta* lied in the stream of common aspiration of the composers of Weinberg's generation such as Yuri Levitin, Nikolai Peiko, Marian Koval, Revol Bunin and Boris Tchaikovsky, who wrote works of smaller symphonic formats. Weinberg's two *sinfoniettas* were created in different periods of the composer's life.

Sinfonietta No. 1, Op. 41, for orchestra was composed in the early period, in 1948, and dedicated to friendship of the peoples of the USSR (it was performed for the first time on 13 November of the same year by the orchestra of the Kiev Philharmonic Society conducted by Natan Rakhlin. The type of symphonic dramatic concept of the *sinfonietta* is close to a contrasting and compound one. It is based on juxtaposing bright and graphic images filled with intonations of Jewish folklore.

Sinfonietta No. 2, Op. 74, for string orchestra and timpani was composed in 1960 (during his mature period, Weinberg turned to composing for chamber orchestra). It was dedicated to viola player and conductor Rudolf Barshai (1924–2010), a founder of the legendary Moscow Chamber Orchestra. He played a significant role in the development of Soviet chamber music giving rise to compositions of a number of Soviet composers such as Nikolai Rakov, Yuri Levitin, Revol Bunin and others. The Moscow Chamber Orchestra collaborated with many brilliant musicians of the 20th century such as Dmitri Shostakovich, Sviatoslav Richter, David Oistrakh, Leonid Kogan, Mstislav Rostropovich, Yehudi Menuhin, Emil Gilels and others. The creative union between Weinberg and the Moscow Chamber Orchestra was born in 1960 (on 19 November 1960, the Moscow Chamber Orchestra performed *Sinfonietta No. 2* for the first time). In the composer's words, his collaboration with the orchestra was a "source of tremendous creative joy" to him. Later on, Weinberg dedicated his *Symphonies No. 7* (1964) and *No. 10* (1968) also composed for chamber orchestra to Rudolf Barshai.

Sinfonietta No. 2 is a lyrical miniature symphony. The line of development goes from a dramatic first movement through interlude lyricism of the second one to stern

reflection of the third one and pensive and "lonely" lyricism of the finale. Weinberg included the music of his earlier romance in the finale: "*It was on white road // My light and white home. // I feel sad, so sad and dream // Sad dreams of it.*" The harmonic language of the *Second Sinfonietta* is more complex and dissonant in comparison with the *First* one. The integrity and common gloomy nature appear by using the principle of mono-intonation: the themes of all the movements of the *sinfonietta* borrow intonations of the main theme of the first movement.

Symphony No. 7 for strings and harpsichord, Op. 81, was composed in 1964 and performed on 18 November of the same year by harpsichordist Andrey Volkonsky and the Moscow Chamber Orchestra conducted by Barshai.

The *Seventh Symphony* is composed in the vein of neoclassical trends of the 20th century. At the same time, a philosophical and ethical meaning of the classicism devices rather than a constructivist one is important to Weinberg. The theme of the harpsichord opens the symphony as a symbol of something wise, positive and independent of time. Many of the devices call up associations with the atmosphere of baroque music: the dialogue between the harpsichord and orchestra resembling the shifts of *tutti* and *solo* in old concertos; some of the devices of the polyphonic texture, form and dynamics evoke the atmosphere of *concerto grosso*. Weinberg uses classical devices on the background of contemporary thematic and figurative musical harmony. Weinberg interprets the harpsichord not only as a cantilena instrument but also as a percussion and colour one (the 'ringing' in the finale), which is an attribute of neoclassicism. The themes of all four movements of the symphony use some of the intonation from the introductory theme of the harpsichord (the same device of mono-intonation as in *Sinfonietta No. 2*). The second theme of the first movement is another important leitmotif of the symphony. It undergoes figurative changes symbolizing an opposite subjective and mutable element. These two central images collide and interact throughout the symphony to finally unveil the originality of the philosophical idea of the *Seventh Symphony*: "*the objective is eternal and unshakeable, the subjective alters under the influence of circumstances and processes of internal growth*" (Lyudmila Nikitina, *Symphonies by M. Weinberg*).

Le nom de Moïsseï Weinberg est très connu aujourd'hui dans le monde entier. Or, de son vivant Weinberg est resté quelque peu dans l'ombre de son illustre contemporain Dmitri Chostakovitch, étant considéré, à tort, comme imitateur de ce dernier. Dans la perspective historique il devient évident que c'est l'esprit et non pas l'expression concrète de l'art de Chostakovitch qui inspirait cette personnalité artistique forte et indépendante. L'ampleur et la profondeur des idées, un regard philosophique sur des thèmes éternels de l'art tels que la vie et la mort, la beauté, l'amour, tous ces éléments de la musique de Chostakovitch trouvaient un écho chez Weinberg et ont été adoptés dans ses œuvres d'une façon originale. Chostakovitch, qui lui a dédié son *Quatuor à cordes n°10* en la bémol majeur, op. 118, caractérisait Weinberg comme « *l'un des plus grands compositeurs de nos jours* » : en effet, ce dernier développait dans son œuvre des principes classiques de l'art tout en s'appuyant sur l'héritage et les acquis de la première moitié du XX siècle.

Moïsseï Samouïlovitch Weinberg (selon les documents d'avant-guerre, Mieszyslaw Weinberg) est né à Varsovie le 8 décembre 1919 dans la famille du violoniste et chef d'orchestre de l'un des théâtres juifs. Il a commencé à apprendre la musique à l'âge de 10 ans et déjà quelques mois plus tard il s'est produit sur la scène du théâtre de son père en tant que pianiste accompagnateur. Deux ans plus tard, Weinberg est entré à l'Académie de musique de Varsovie (dont il obtient le diplôme en 1939), dans la classe d'un célèbre pianiste Josef Turczynski, disciple de Ferruccio Busoni, coéditeur de l'œuvre complète de Chopin. Weinberg a acquis une maîtrise virtuose de l'instrument, ce qui lui a permis par la suite d'interpréter lui-même ses propres œuvres de différents genres. Weinberg est, en grande partie, à l'origine de la tradition de la démonstration des œuvres des compositeurs russes lors des réunions de l'Union des compositeurs soviétiques, donnant lieu à une discussion et une appréciation « *internes* » (de fait, il s'agissait des « *avant-premières* » non officielles).

Le début de la Seconde Guerre mondiale a obligé Weinberg à fuir à l'Est, en URSS. La famille du jeune musicien est restée en Pologne et a été exterminée dans le camp de concentration Trawniki.

Dans les années 1939-1941 Weinberg a fait des études de composition au Conservatoire de Biélorussie, dans la classe de Vassili Zolotarev, disciple de Balakirev et

de Rimski-Korsakov. Puis, la guerre a de nouveau fait irruption dans la vie de Weinberg : il s'est enfui à Tachkent où il a commencé à travailler dans le Théâtre d'opéra et de ballet. C'est là-bas qu'il a créé sa *Symphonie n°1* qui a joué un rôle particulier dans la vie du compositeur. En 1943, Weinberg a envoyé la partition de la symphonie à Chostakovitch qui, suite à ça, a organisé (à l'échelle du gouvernement) la mutation de Weinberg à Moscou. Cet événement a été à l'origine de l'amitié profonde et sincère entre les deux compositeurs.

En janvier 1953, Weinberg a été arrêté. En tant qu'un membre de la famille d'un célèbre acteur juif Solomon Michoels (la première femme de Weinberg était la fille de Michoels et la nièce du Miron Vovsi, le principal suspect du « *complot des blouses blanches* »), il a été accusé d'avoir mené des « *activités sionistes* », ainsi que d'avoir des liens étroits avec le Comité antifasciste juif. Après la mort de Josef Staline, Weinberg a retrouvé la liberté en avril de la même année.

Le compositeur est mort à Moscou le 26 février 1996.

L'héritage artistique de Moïsseï Weinberg est vaste : il comporte des œuvres symphoniques et de chambre, des opéras (parmi lesquels les opéras de chambre *La Passagère* (1967-1968), d'après la nouvelle éponyme de Zofia Posmysz, *Le Portrait* (1980), d'après Gogol, *L'Idiot* (1985), d'après Dostoïevski), les musiques d'émissions radio, de spectacles, de films (parmi lesquels les célèbres *Quand passent les cigognes* de Kalatozov (1957), *Le Dernier pouce* de Voulfovitch et de Kourikhine (1958), etc), des dessins animés.

Les deux axes principaux de l'œuvre de Weinberg – la musique de chambre et la musique symphonique – déterminent les caractéristiques principales de son style. La finesse et la plasticité des mélodies, la recherche de nouvelles capacités des petits ensembles d'instruments, la sonorité particulière contribuent à la spécificité de sa musique de chambre. D'autre part, il a élaboré son style de raisonnement symphonique qui se révèle dans des procédés de développement, dans la structure des formes musicales et qu'on retrouve dans de nombreuses œuvres de grande forme du compositeur, indépendamment du genre.

La particularité du style de Weinberg se distingue de la façon la plus complète dans ses œuvres symphoniques. Ce sont 22 « *grandes* » symphonies (la dernière est restée

inachevée) et 4 symphonies de chambre, deux sinfoniettas, des suites symphoniques, des ouvertures concertantes, quatre concertos instrumentaux et certaines autres œuvres. Dans la musique symphonique de Weinberg s'entrelacent l'élocution monologique, l'expressivité orchestrale et la narration épique. Sa musique se distingue par la richesse et la diversité des images, essentiellement à caractère lyrique. La narration de Weinberg est toujours optimiste, malgré des thèmes tragiques qu'il aborde assez souvent.

Le fait d'avoir fait connaissance avec la musique de Chostakovitch a profondément marqué l'œuvre symphonique de Weinberg. D'après lui, c'était « *un des moments les plus importants* » dans son évolution en tant que compositeur. Il a également subi l'influence de la musique de Prokofiev (le langage harmonique et le thématisme des premières œuvres symphoniques de Weinberg), de Mahler (la particularité de la perception artistique du monde, la musique à programme), de Hindemith (l'utilisation originale des procédés polyphoniques, le caractère laconique des procédés expressifs), de Bartók (l'intérêt pour le folklore).

L'attachement de Weinberg au genre de sinfonietta répondait à une tendance générale touchant de nombreux compositeurs de sa génération de (parmi eux, Iouri Levitine, Nicolaï Peïko, Marian Koval, Revol Bounine, Boris Tchaïkovski) qui travaillaient beaucoup dans les genres symphoniques de petite forme. Les deux sinfoniettas de Weinberg ont été créées à des périodes différentes de la vie artistique du compositeur.

La **Sinfonietta n°1 pour grand orchestre symphonique, op. 41** appartient à la période de jeunesse du compositeur. Elle a été créée en 1948 et consacrée à l'amitié des peuples de l'URSS (sa première exécution par l'Orchestre philharmonique de Kiev, sous la direction de Natan Rakhline, a eu lieu le 13 novembre de la même année). Le style de la dramaturgie symphonique de la sinfonietta pourrait être défini comme « *hétéroclite* ». Il est basé sur la juxtaposition d'images figurées, riches en couleurs, remplies d'intonations du folklore juif.

La **Sinfonietta n°2 pour orchestre à cordes et timbales, op. 74** a été créée en 1960 (pendant sa période de maturité musicale, Weinberg se met à créer des œuvres pour orchestre de chambre). Elle est dédiée à l'altiste et chef d'orchestre Roudolf Barchaï (1924–2010), fondateur du célèbre Orchestre de chambre de Moscou. Ce collectif a apporté une grande contribution dans le développement de la culture musicale du monde

entier. Il a joué un rôle important dans l'évolution de la musique de chambre soviétique, ayant donné la vie aux œuvres de plusieurs compositeurs soviétiques, dont Nicolaï Rakov, Iouri Levitine, Revol Bounine etc. L'Orchestre de chambre de Moscou a collaboré avec un grand nombre de célèbres musiciens, tels que Dmitri Chostakovitch, Sviatoslav Richter, David Oïstrakh, Leonid Kogan, Mstislav Rostropovitch, Yehudi Menuhin et d'autres. Weinberg a tissé des liens avec l'Orchestre de chambre de Moscou en 1960 (la première exécution de la *Sinfonietta n°2* par l'Orchestre de chambre de Moscou sous la direction de Barchaï a eu lieu le 19 novembre 1960). D'après le compositeur, la collaboration avec le collectif de l'orchestre a été pour lui « *la source d'une grande joie artistique* ». Par la suite, Weinberg a dédié à Roudolf Barchaï la *Symphonie n°7* (1964) et la *Symphonie n°10* (1968) créées également pour orchestre de chambre.

La *Sinfonietta n°2* est une miniature symphonique à caractère lyrique. Le développement part du premier mouvement dramatique, passe par le lyrisme intermédiaire du deuxième mouvement vers la méditation austère du troisième mouvement et le lyrisme rêveur et « *solitaire* » du finale. Weinberg a inclus dans le finale la musique d'une chanson qu'il avait créée auparavant : « *Elle était sur une route blanche // Ma maison blanche et pleine de lumière // Je suis triste et quand je dors // Il m'arrive de faire des rêves tristes à propos d'elle* ». Le langage harmonique de la *Sinfonietta n°2* est plus complexe et dissonant en comparaison avec la *Sinfonietta n°1*. L'unité de l'œuvre et son caractère morne sont assurés grâce au principe de mono-intonation : les thèmes de tous les mouvements de la sinfonietta « *empruntent* » les intonations du motif principal du premier mouvement.

La **Symphonie n°7 pour cordes et clavecin, op. 81** a été créée en 1964, sa première exécution par le claveciniste Andreï Volkonski et l'Orchestre de chambre de Moscou sous la direction de Barchaï a eu lieu le 18 novembre de la même année.

La *Symphonie n°7* suit les tendances néoclassiques du XX siècle. Or, c'est le sens éthico-philosophique des procédés du classicisme et non pas leur aspect constructiviste qui importait pour Weinberg. La symphonie sur un thème de clavecin qui symbolise la sagesse et l'optimisme qui résistent au temps qui passe. Plusieurs procédés font penser à l'atmosphère de la musique baroque : les échanges entre le clavecin et l'orchestre rappelant l'alternance du *tutti* et du *solo* dans des concertos anciens ; certains procédés

de la structure polyphonique, la forme, le dynamisme reproduisant l'atmosphère d'un *concerto grosso*. En même temps, dans la musique de Weinberg les procédés classiques sont réunis avec des thèmes et images contemporains. Pour Weinberg, le clavecin n'est pas seulement un instrument mélodieux, il lui confère également la dimension coloristique des instruments de percussion (la « *clochette* » dans le finale), ce qui est un trait caractéristique du néoclassicisme. Les thèmes de tous les mouvements de la symphonie utilisent des intonations du thème introductif du clavecin (le même procédé de mono-intonation qui avait été utilisé dans la *Sinfonietta* n°2). Un autre thème qui se répète dans la symphonie est le motif secondaire du premier mouvement qui subit diverses modifications tout au long de la symphonie, représentant un élément subjectif, changeant et contradictoire. Au cours de la symphonie, ces deux thèmes principaux se heurtent et interfèrent afin de faire découvrir, en fin de compte, le contenu philosophique de la *Symphonie* n°7 : « *l'élément objectif est éternel, inébranlable, tandis que l'élément subjectif change sous l'influence des circonstances et du processus de l'évolution intérieure* » (L. Nikitina, *Les Symphonies de M. Weinberg*).

Моисей Вайнберг (1919–1996)

Симфонietta № 1, соч. 41 (1948)

1	I Allegro risoluto	4.58
2	II Andante cantabile	8.47
3	III Allegretto	3.20
4	IV Giocoso vivace	6.13

Симфонietta № 2, соч. 74 (1960)

5	I Allegro	3.27
6	II Allegretto	4.02
7	III Adagio	4.06
8	IV Andantino	5.17

Симфония № 7 для струнных и клавирина, соч. 81 (1964)

9	I Adagio sostenuto	5.00
10	II Allegro	4.42
11	III Andante	4.15
12	IV Adagio sostenuto	2.17
13	V Allegro	10.00

Общее время: 66.32

Государственный академический симфонический оркестр СССР,
дирижер Евгений Светланов (1–4)
Московский камерный оркестр, дирижер Рудольф Баршай (5–13)

Записи: 1966 (1–4), 1962 (5–8), 1967 (9–13) гг.

Звукорежиссеры: А. Гроссман (1–4), А. Штильман, И. Вепринцев (5–8),
Д. Таклин (9–13)

Ремастеринг — Е. Барыкина

Редактор — Н. Сторчак

Дизайн — А. Ким

Перевод: Н. Кузнецов (англ.), Н. Рындина (фр.)

Moisey Weinberg (1916–1996)

Sinfonietta No. 1, Op. 41 (1948)

1	I Allegro risoluto	4.58
2	II Andante cantabile	8.47
3	III Allegretto	3.20
4	IV Giocoso vivace	6.13

Sinfonietta No. 2, Op. 74 (1960)

5	I Allegro	3.27
6	II Allegretto	4.02
7	III Adagio.	4.06
8	IV Andantino.	5.17

Symphony No. 7 for strings and harpsichord, Op. 81 (1964)

9	I Adagio sostenuto	5.00
10	II Allegro	4.42
11	III Andante	4.15
12	IV Adagio sostenuto	2.17
13	V Allegro	10.00

Total time: 66.32

The USSR State Academic Symphony Orchestra, conductor Evgeny Svetlanov (1–4)
The Moscow Chamber Orchestra, conductor Rudolf Barshai (5–13)

Recorded in 1966 (1–4), 1962 (5–8), 1967 (9–13).
Sound supervisors: A. Grossman (1–4), A. Schtilman, I. Veprintsev (5–8), D. Gaklin (9–13)

Remastering – E. Barykina
Editor – N. Storchak
Design – A. Kim
Translation: N. Kuznetsov (Eng.), N. Ryndina (Fr.)

Moïsseï Weinberg (1919–1996)

Sinfonietta n°1, op. 41 (1948)

1	I Allegro risoluto	4.58
2	II Andante cantabile	8.47
3	III Allegretto	3.20
4	IV Giocoso vivace	6.13

Sinfonietta n°2, op. 74 (1960)

5	I Allegro	3.27
6	II Allegretto	4.02
7	III Adagio.	4.06
8	IV Andantino.	5.17

Symphonie n°7 pour cordes et clavecin, op. 81 (1964)

9	I Adagio sostenuto	5.00
10	II Allegro	4.42
11	III Andante	4.15
12	IV Adagio sostenuto	2.17
13	V Allegro	10.00

Durée totale : 66.32

Orchestre symphonique d’Etat de l’URSS, chef d’orchestre Ievgueni Svetlanov (1–4)
Orchestre de chambre de Moscou, chef d’orchestre Roudolf Barchaï (5–13)

Enregistrements effectués en 1966 (1–4), en 1962 (5–8), et en 1967 (9–13).
Ingénieurs du son : A. Grossman (1–4), A. Chtilman, I. Veprintsev (5–8), D. Gakline (9–13)

Remastering – E. Barykina
Rédactrice – N. Stortchak
Design – A. Kim
Traduction: N. Kouznetsov (ang.), N. Ryndina (fr.)



MEL CD 10.02180