

Воскобойникова Анна Семёновна

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ ДЕТСТВА В ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛАХ МИНИАТЮР МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА**

В данной статье впервые в музыковедении рассматриваются фортепианные циклы миниатюр выдающегося композитора XX века Мечислава Вайнберга: Три детских тетради и 17 легких пьес. Называемые лишь условно "детскими", эти сочинения хранят память о трагедии войны. Автор обращает внимание на тонкость их музыкального языка, предназначенную для зрелого пианиста, а также на стиливое многообразие и нетривиальные коннотации с музыкой некоторых выдающихся композиторов эпох барокко, импрессионизма и модернизма.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2017/2/9.html](http://www.gramota.net/materials/1/2017/2/9.html)

**Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.**

Источник

### **Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2017. № 2 (116). С. 36-40. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2017/2/](http://www.gramota.net/materials/1/2017/2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

ON NON-STANDARD YAKUT ORTHOGRAPHY (SPELLINGS LIKE *сӨ-ӨП, С-СҮОХ*)

Vasil'eva Nadezhda Matveevna, Ph. D. in Philology  
Institute of the Humanities and the Indigenous Peoples of the North  
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences  
tnm69@mail.ru

Orthography is very important for literary language normalization. The article is devoted to certain uncodified phenomena of the Yakut orthography. The author examines techniques to represent in writing the peculiarities of emphatic speech. Special attention is paid to the hyphen as an orthographic means used when putting down non-standard phenomena like “сӨ-Өп” (“Oke-ey”), “с-сүөх” (“No-o”).

*Key words and phrases:* Yakut orthography; emphatic speech; non-standard phenomena; prolongation; gemination; hyphen.

УДК 7; 78:786.2

**Искусствоведение**

*В данной статье впервые в музыковедении рассматриваются фортепианные циклы миниатюр выдающегося композитора XX века Мечислава Вайнберга: Три детских тетради и 17 легких пьес. Называемые лишь условно «детскими», эти сочинения хранят память о трагедии войны. Автор обращает внимание на тонкость их музыкального языка, предназначенную для зрелого пианиста, а также на стиливое многообразие и нетривиальные коннотации с музыкой некоторых выдающихся композиторов эпох барокко, импрессионизма и модернизма.*

*Ключевые слова и фразы:* Мечислав Вайнберг; Три детских тетради; 17 легких пьес для фортепиано; цикл фортепианных миниатюр; реквием по детям; Куперен; Равель; Сати; барокко; импрессионизм; модернизм; мультикультурный феномен.

**Воскобойникова Анна Семёновна**

Русский национальный балет Сергея Радченко, г. Москва  
a.voskoboynikova85@gmail.com

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ ДЕТСТВА  
В ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛАХ МИНИАТЮР МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА**

В творчестве выдающегося композитора XX века Мечислава Вайнберга тема детства безусловно стоит особняком. Воспоминания о нем, пронесенные через жизнь, прошедшие сквозь ад войны, особенно хрупки и бережно хранимы. Вынужденный покинуть родную Польшу в юном возрасте, Вайнберг больше не вернется и не встретится с семьей, оставшейся там, погибшей в нацистском лагере.

В детских циклах Вайнберга сконцентрировались уникальные особенности его неповторимого стиля. Складывается впечатление, будто, создавая их, композитор ощущал особую внутреннюю свободу, за счёт чего маленькие пьесы обладают абсолютной самобытностью и предельной искренностью настоящего произведения искусства.

Детские тетради создавались Вайнбергом с 1944 по 1947 годы, в это же время (1944-1945) пишет Детский альбом и Шостакович; в 1948 году появляется Альбом пьес для детей Г. Свиридова. В целом картина появления детских циклов в XX веке достаточно рассредоточенная, но все же некоторая концентрация наблюдается вокруг военных лет. «24 лёгкие пьесы для детей» Д. Кабалевский создает в 1944 году, до этого – «30 детских пьес для фортепиано» ор. 27 (1937-1938). Также в 30-е годы появляются детские циклы Мясковского и Прокофьева (Н. Мясковский «Пьесы для детей» ор. 43 (1938); С. Прокофьев «Музыка для детей» ор. 65 (1935)).

В 1952 году Б. Чайковский пишет «8 детских пьес для фортепиано». Кроме того, над детской темой работали такие композиторы XX века как Р. Шедрин («Тетрадь для юношества», 1981), Р. Глиэр («Альбом фортепианных пьес», 1961), А. Гречанинов («Детский альбом», 1923) и др.

**Три детских тетради Вайнберга ор. 16, ор. 19 и ор. 23** посвящены дочери Виктории. Они были объединены в цикл из 23-х пьес в 1947 году, названных Прелюдиями самим композитором. Первое, что поражает при знакомстве с ними, – сложность, как языковая и интеллектуальная, так и техническая, рассчитанная на восприятие и виртуозные возможности зрелого музыканта (как пример назовем *Moderato* из Второй тетради). Об этом говорят и непрограммные названия, обозначающие преимущественно лишь темп и характер движения (*Larghetto*, *Allegro*, *Andante tranquillo* и т.д.), что также уводит прелюдии от детской образности.

Содержание прелюдий в целом остро трагедийное, запечатлевшее катастрофу военных лет. Особенно явно оно раскрывается во Второй и Третьей тетрадях (1945), в частности в мрачно-торжественном *Marziale lugubre*<sup>1</sup> и следующем за ним *Andante*, а также в *Lento funebre*<sup>2</sup>. В радиопередаче, посвященной 95-летию

<sup>1</sup> *Marziale* (ит.) – военный; *lugubre* (ит.) – мрачный.

<sup>2</sup> *Funebre* (ит.) – похоронный.

Вайнберга, пианист Денис Бурштейн совершенно справедливо называет Детские тетради Вайнберга «реквиемом по детям» [12]. Здесь можно провести параллель с «Песнями об умерших детях» Малера, стихи которых, как и музыка, пронизаны бездонной скорбью, обостренной слитыми воедино контрастами образов смерти и жизни, света и мрака, сладостности и горечи<sup>1</sup>.

Прелюдию № 1 (*Larghetto*) можно интерпретировать как эпитафию к циклу *в память о детстве*. Первая пьеса сильно отличается от остальных своим романтическим звучанием и имеет много общего со светлой лирикой Шумана из «Детских сцен» или Альбома для юношества (например, пьеса «Грезы»). Ею же и завершается **первая тетрадь**.

**Во второй тетради** уже внедряются трагические и отчаянные мотивы войны. В неожиданном и вместе с тем органичном сочетании возникают фигуры Баха и Шопена (№ 3 – *Moderato*) – баховский речитатив, шопеновские пассажи плюс современный остро-диссонантный язык – все вместе образует картину отчаяния, пошатнувшегося ход мировой истории. Мрак войны аккумулируется в № 7 – *Marziale lugubre*.

**Третья тетрадь** будто описывает послевоенное настроение, словно взгляд со стороны на повсеместно внедряемый соцреалистический оптимизм и вместе с тем чувство внутреннего опустошения и оглушенности общей трагедией. Слово после кошмарного сна появляются прелюдии в мажорных тональностях. На мажорной ноте заканчиваются также и тихие «похороны» *Lento funebre* (№ 6), и заключительное *Andante semplice* (№ 7).

По стилистике пьесы близки экспрессионистской манере. Здесь Вайнберг довольно часто обращается к атональному звучанию. Остродиссонантный интонационный строй и гармоническая структура, а также военные мотивы вписываются в контекст музыки современников Вайнберга советского периода, в частности, Шостаковича и Прокофьева.

Говоря о стилевых отсылках, хочется также назвать Мусоргского, фигура которого возникает в памяти в связи с пьесой *Moderato* из Третьей тетради, напоминающей «Быдло» из цикла «Картинки с выставки».

Отметим также, что некоторые пьесы послужили впоследствии материалом для сонаты op. 49 bis (1978). В качестве примеров назовем *Largo* и *Andantino* из Второй тетради. Музыка *Largo* Вайнберг использует в развернутом кодовом эпизоде *Legato* из финала сонаты, а *Andantino* послужит основой среднего раздела ее второй части.

Подобные тематические «переселения» не раз встречались в сочинениях Вайнберга различных жанров и периодов жизни. Вспомним, к примеру, как на материале песни «Момент» из вокального цикла «Цыганская библия» op. 57 (1956) полностью выросла II часть Концерта для флейты и оркестра op. 75 (1961). Говоря об узнаваемом почерке каждого по-настоящему самобытного композитора, уместно также вспомнить термин Д. Шостаковича «кочующие интонации».

Цикл **17 (21) лёгких пьес op. 34** (1946)<sup>2</sup> в гораздо большей степени приближен к миру детства, нежели Три детских тетради (1944-1947). При этом он стоит особняком как среди создаваемой современниками детской музыки, так и внутри творчества Вайнберга. Написанный в год после окончания войны, этот цикл словно существует в подчеркнута обособленном мире, удаленном от жизненных катастроф, душевного надлома и нравственного разложения.

Цикл интересно рассмотреть на предмет стилевых тенденций. Прежде всего отметим, что в нем особенно наглядно читается почерк западного композитора, что всегда заметно отличало Вайнберга от российских современников. Этническо-фольклорная составляющая сведена в цикле к минимуму, зато с неожиданной ясностью проступает здесь линия, сближающая музыку Вайнберга с французами – и барочными, и XX века, вплоть до Эрика Сати.

Изысканные и образные миниатюры напоминают «зарисовки» французских клавесинистов.



Рис. 1. 17 лёгких пьес op. 34. № 2 – Соловей

<sup>1</sup> «Песни об умерших детях» Малера написаны на стихи Ф. Рюккерта (1788-1866).

<sup>2</sup> Четыре пьесы были исключены из цикла при публикации: Мячик (№ 16), Медвежата (№ 18), Зайчата (№ 19), Серый волк (№ 20).

<sup>3</sup> Нотные примеры данной статьи являются фрагментами рукописей М. Вайнберга.

Пьесу «Соловей» смело можно сравнить, к примеру, с «Тростниками» или «Девушкой» Ф. Куперена: украшения, тип аккомпанемента, простота и тонкость мелодических линий, ладогармония, даже ритмика мелодии – все эти признаки являются общими для сочинений обоих композиторов.

Такие пьесы цикла, как «Скакалка» (№ 3) и «Игра в прятки» (№ 10), напоминают образцы барочной миниатюры токкатного плана в духе «Молоточков» или «Египтянки» Рамо.

Близость к равелевскому колориту улавливается в пьесе «Грустный вальс» (№ 12), что выражается прежде всего в гармониях: минорное доминантовое трезвучие в минорной тональности, секстаккорд III мажорной степени очень характерны и широко употребляемы у Равеля.



Рис. 2. 17 лёгких пьес ор. 34. № 12 – Грустный вальс

К признакам равелевского почерка также можно отнести движение голосов параллельными квинтами, создающее своеобразный колорит. Его можно наблюдать, к примеру, в пьесах «Золотая рыбка» (№ 13) и «Подружки» (№ 5).

Такие характерные пьесы, как «Баба Яга» (№ 4), «Жалоба Петрушки» (№ 14) и «Салочки» (№ 15), близки по стилю живой и динамичной музыки Вайнберга к детским мультфильмам<sup>1</sup>.

Композитор не оставляет в стороне и полифонический аспект. Признаки полифонии можно проследить в таких пьесах цикла, как «Бабушкина сказка» (№ 8) и «Дед Мороз» (№ 11). В последней, помимо элементов простейшей фугированной двухголосной полифонии, присутствует ритмика, близкая к барочной пассакалии.



Рис. 3. 17 лёгких пьес ор. 34. № 11 – Дед Мороз

Особое место в цикле занимает пьеса «Колыбельная кукол» (№ 17)<sup>2</sup>.

Она выделяется своей глубиной и лаконичностью изложения. Отнюдь не случайной кажется ассоциация пьесы с меланхоличными «Гноссьенами» Эрика Сати (1889-1897). Помимо «внешнего» сходства и общности настроения сочинений, глубокую связь можно выявить и на уровне смысловом, если учесть, что истоки гностицизма, отсылка к которому очевидно заключена в названии сочинения Сати, лежат в раннехристианских и иудаистских размышлениях об Апокалипсисе. Вспомним, что музыка «Гноссьен» изобилует еврейскими интонациями, что также в некоторой степени сближает их с музыкой Вайнберга. И, конечно, главное, что делает близкими два сочинения, – окраска меланхолии, которая, как видно, имела схожую природу у обоих авторов. Псалмодическая, гипнотизирующая, без каких-либо аффектов музыка «Гноссьен» Сати была написана 120 лет назад и является по-прежнему широко востребованной и очень популярной в кругу музыкантов всего мира. Похожая судьба, вероятно, ожидает и сочинения Вайнберга.

<sup>1</sup> Из наиболее известных: «Винни-пух и день забот» (1972), «Каникулы Бонифация» (1965), «Двенадцать месяцев» (1956), «Сказка про колобок» (1969), «Сказка о Снегурочке» (1957) и мн. др.

<sup>2</sup> При публикации – № 16.

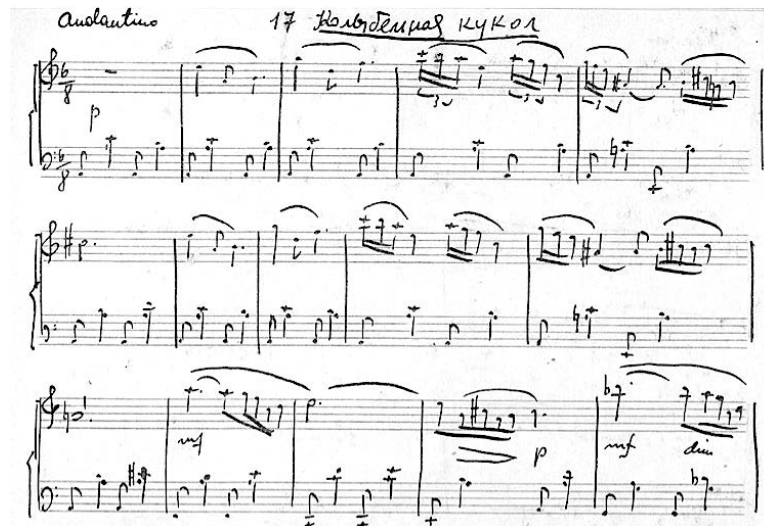


Рис. 4. 17 лёгких пьес оп. 34. № 17 – Клыбелная кукол

В завершающей цикл пьесе «Спокойной ночи» (№ 21)<sup>1</sup> Вайнберг пишет резюмирующую коду хорально-аккордового склада. Подобного типа заключения не раз встречались нам в сонатах.

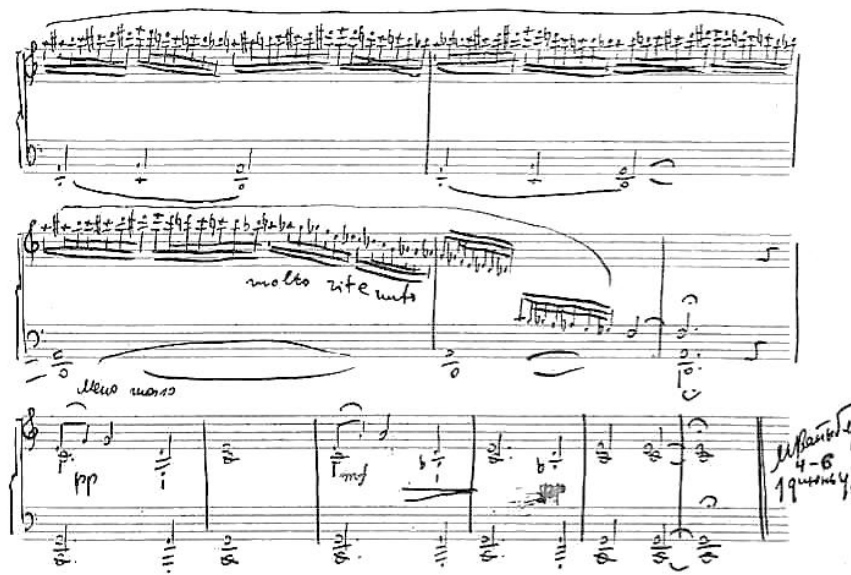


Рис. 5. 17 лёгких пьес оп. 34. № 21 – Спокойной ночи

Суммируя обнаруженные в цикле стилевые компоненты, можно выделить несколько направлений: барокко (в данном случае, музыка французских клавесинистов), импрессионизм и модернизм (Сати, Равель), а также киномузыка XX века.

К барочным признакам отнесем черты полифонии («Бабушкина сказка», «Дед Мороз»), контрастную динамику («Пряталка», «Золотая рыбка»), обилие украшений и черты старинной танцевальности (к примеру, движение менуэта в пьесе «Соловей»), а также общий принцип построения цикла по параметрам сходства и контраста пьес между собой. Отметим ясность и классическую отточенность стиля, будто унаследованную от Куперена.

Программные названия пьес и, как следствие, образность и изобразительность каждой из них можно отнести как к чертам музыки клавесинистов, так и к импрессионизму и романтизму.

Ладогармонические структуры также могут быть рассмотрены в контексте модернизма.

Диссонантность звучания обнаруживает черты экспрессионизма и одновременно указывает на контекст музыки советского периода.

Заметим, что найденные стилевые тенденции являются типичными для музыки второй половины XX века. Для Вайнберга они – части тончайшего стилевого сплава, в котором сложно, да и бессмысленно пытаться выделить какое-то одно направление. Исследование стилевых составляющих ставит перед собой цель насколько возможно раздвинуть рамки восприятия музыки Вайнберга, уводя его имя от ни о чем не говорящего

<sup>1</sup> При публикации – № 17.

штампа «неоклассик» и позволяя разглядеть глубокие, сложные и многогранные корни его музыки. Здесь уместно вспомнить о «тайных знаках культуры» музыканта, музыковеда и культуролога Михаила Казиника: «Тайные знаки – это не то, что скрыто от взгляда. Тайные знаки – это то, что перед глазами, но разглядеть может не каждый» [8].

Упомянутые в связи с разбором детского цикла фигуры Куперена, Равеля и Сати связаны между собой историей и общей культурой, как и их музыка. Известно, что прообразом музыкального импрессионизма стали миниатюры клавесинистов. Кроме того, свое почтение и трепетное отношение к барочным традициям Равель выразил в сюите «Гробница Куперена» (1917). Позже Вайнберг создает свой барочно-модернистский памятник культуры в виде Партиты ор. 54 (1953)<sup>1</sup>.

Известно также, насколько сильным было влияние музыки Эрика Сати на Равеля, благодаря которому в результате Сати стал всемирно известен после многих лет обособленности от публичной музыкальной жизни.

В свою очередь, Сати и Вайнберга делает близкими внутренняя творческая установка на новизну и простоту. Но если у Сати она была осознанной и провозглашенной, в случае Вайнберга такая направленность стала абсолютно непосредственным явлением более интровертной природы.

Добавим, что музыка упомянутых композиторов, как и сочинения Вайнберга, является бесконечно многогранной, и осязаемое присутствие в ней глубинной и непрерывной связи эпох и этносов побуждает уберечь исследователя от вечных попыток вписать произведение каждого композитора в рамки определенного стиля.

В результате знакомства с детскими циклами Вайнберга выявляется очевидная многогранность их стилистической основы. Каждая миниатюра, как и весь цикл в совокупности, несет богатейший культурный и исторический контекст, насыщенность традициями и памятью различных эпох, что, безусловно, отличает его от детской музыки, создававшейся в большом количестве в XX веке. Обращение к теме детства обостряет и обнажает ощущение особой хрупкости и трагизма, присущих музыке Вайнберга в целом. А форма цикла миниатюр оказалась идеальной для выражения стилистического многообразия сочинений композитора.

#### Список литературы

1. **Вайнберг М. С.** Архив аудиозаписей [Электронный ресурс]. URL: <http://classic-online.ru/ru/composer/Weinberg/1758> (дата обращения: 05.02.2017).
2. **Друскин М. С.** О западноевропейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. 272 с.
3. **Дьячкова Л. С.** Гармония в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 144 с.
4. **Зенкин К. В.** Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
5. **Зинькевич Е. С.** Метафоры музыкального постмодерна // Искусство XX века: уходящая эпоха?: сб. ст.: в 2-х т. / сост. и ред. В. Б. Валькова, Б. С. Гецелев. Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 1997. Т. 2. С. 259-272.
6. **Ивбулис В. Я.** Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М.: Знание, 1988. 64 с.
7. **История современной отечественной музыки** / ред. Е. Долинская. М.: Музыка, 2001. Вып. 3. 654 с.
8. **Казиник М. С.** Тайные знаки культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classica.fm/2009/10/30/secret-signs-on-culture-of-mikhail-kazinik/> (дата обращения: 05.02.2017).
9. **Кюрегян Т. С.** Стилизация // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / отв. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. С. 279-280.
10. **Раку М. Г.** Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореф. дисс. ... д. искусствоведения: 17.00.02. М., 2015. 55 с.
11. **Савенко С. И.** Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век (русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века) / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ОАО «Внешторгиздат», 1997. С. 407-431.
12. **Тушинцева И., Акоюн Л. О.** Памяти Мечислава Вайнберга [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/actualmusic/15716-> (дата обращения: 05.02.2017).
13. **Fanning D.** Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010. 220 p.

#### INTERPRETATION OF CHILDHOOD THEME IN MIECZYSLAW WEINBERG'S PIANO CYCLES OF MINIATURES

**Voskoboinikova Anna Semenovna**

*Russian National Ballet named after Sergei Radchenko in Moscow  
a.voskoboinikova85@gmail.com*

This article discusses, for the first time in musicology, piano cycles of miniatures of the outstanding composer of the XX century Mieczyslaw Weinberg: Three Children's Notebooks and 17 Light Pieces. They are called "children's" only conditionally, because these works preserve memory of the war tragedy. The author draws attention to subtlety of their musical language intended for a mature pianist, as well as stylistic diversity and non-trivial connotations with the music of some outstanding composers of the epochs of baroque, impressionism and modernism.

*Key words and phrases:* Mieczyslaw Weinberg; Three Children's Notebooks; 17 Light Pieces for Piano; cycle of piano miniatures; requiem for children; Couperin; Ravel; Satie; baroque; impressionism; modernism; multicultural phenomenon.

<sup>1</sup> Параллель между двумя сочинениями будет подробно приведена в анализе Партиты ор. 54.