

Воскобойникова Анна Семёновна

**РАННИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА В КОНТЕКСТЕ ПОЛЬСКОГО РОМАНТИЗМА И ПОСТРОМАНТИЗМА**

В статье рассматриваются стилевые особенности ранних фортепианных сочинений выдающегося композитора XX века Мечислава Вайнберга с точки зрения влияния на него польской музыкальной культуры. Данный аспект мало освещен в музыковедении, являясь меж тем основообразующим при изучении музыкального стиля композитора, поскольку именно родная Польша сообщила музыке Вайнберга "западный" колорит, легший в основу определения его мультикультурного феномена.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2017/2/10.html](http://www.gramota.net/materials/1/2017/2/10.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. 41-45. 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)

УДК 7; 78:786.2

**Искусствоведение**

*В статье рассматриваются стилевые особенности ранних фортепианных сочинений выдающегося композитора XX века Мечислава Вайнберга с точки зрения влияния на него польской музыкальной культуры. Данный аспект мало освещен в музыковедении, являясь меж тем основообразующим при изучении музыкального стиля композитора, поскольку именно родная Польша сообщила музыке Вайнберга «западный» колорит, легший в основу определения его мультикультурного феномена.*

*Ключевые слова и фразы:* Мечислав Вайнберг; Польша; романтизм; постромантизм; Шопен; Шимановский; мультикультурный феномен; ранние сочинения Вайнберга; фортепианные пьесы; Колыбельная ор. 1; Мазурки ор. 10, 10а.

**Воскобойникова Анна Семёновна**

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

**РАННИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА  
В КОНТЕКСТЕ ПОЛЬСКОГО РОМАНТИЗМА И ПОСТРОМАНТИЗМА**

Раньше, говоря о Вайнберге, его привычно интерпретировали в контексте отечественной музыкальной истории советского периода. Однако именно его связь с западными, польскими корнями особенно важна при составлении портрета этого мультикультурного гения.

Известно, что в Польше композитор и пианист Мечислав Вайнберг провел свои первые двадцать лет (до 1939 года). Эта страна сформировала первого, *довоенного* Вайнберга – блестящего пианиста и незаурядного композитора-лирика, наложив отпечаток и на дальнейшее творчество *послевоенного* Вайнберга – трагика и классика. Выросший на музыке Ф. Шопена и К. Шимановского, Вайнберг никогда не забудет родную Польшу [12; 13]. Глубокий отпечаток польской культуры прослеживается на протяжении всего творческого пути Вайнберга. Во многом именно она определила «западный» оттенок музыки композитора, столь отличавший впоследствии его почерк от современников в СССР.

Для столь объемного творческого наследия Вайнберга обращение к фортепиано отнюдь не являлось проходящим экспериментом. Известно, что Вайнберг был превосходным пианистом, оказавшимся в своем фортепианном творчестве продолжателем различных стилевых линий и направлений. Путь Вайнберга-пианиста начался с ранних лет. Ребенком он освоил инструмент самостоятельно, с десяти лет уже всюду сопровождая отца-скрипача в его театральной труппе. В возрасте 12-ти лет юный пианист оказался в Варшавской консерватории у именитого профессора Й. Турчинского, успешно преподававшего в странах Европы и Южной Америки. В 1939 году, когда Вайнбергу пришлось бежать из Польши, Турчинский эмигрировал в Швейцарию, где провел остаток жизни. Друг И. Падеревского, Турчинский принял активное участие в подготовке к изданию полного собрания сочинений Шопена (первое издание – 1849 г.), чьи исполнительские традиции продолжил Вайнберг наряду с другими польскими предшественниками.

Известно, что на яркий, незаурядный талант Вайнберга-пианиста в свое время обратил пристальное внимание приехавший в Варшаву Иосиф Гофман, который посулил Вайнбергу блестящую фортепианную карьеру и предложил ему продолжить обучение в Институте музыки Кёртиса в Филадельфии, где был директором. Но разразившаяся война перечеркнула эти планы. Впоследствии Вайнберг всё же появлялся на сцене в качестве пианиста, но больше в составе камерного ансамбля, а также для представлений различных оркестровых партитур и фортепианных транскрипций в Союзе композиторов.

В 1939 году Вайнберг оказался в Минской консерватории, где окончил курс истории музыки и контрапункта, занимаясь у профессора В. Золотарёва, ученика Римского-Корсакова. С этого момента определился путь Вайнберга-композитора: дарование его полностью раскрылось уже в Москве, куда ему пришлось в очередной раз бежать в 1941 году из Ташкента.

Не удивительно, что первыми сохранившимися в виде рукописей сочинениями Вайнберга стали написанные в Польше пьесы для фортепиано: Две мазурки ор. 10 и 10а (1933) и Колыбельная ор. 1 (1935). Своей экзотичностью и пост-романтическим настроением они напоминают манеру К. Шимановского [6, с. 8-23]. Язык их расцвечен хроматическими гармониями и богатой текстурой.

Для изучения стилевой эволюции фортепианных сочинений композитора данные миниатюры представляют интерес как еще свободные от влияния музыки последующего советского периода.

Созданная в возрасте 16-ти лет, еще до страшных событий, связанных с потерей родительской семьи и началом войны, Колыбельная ор. 1 уже дышит трагизмом своих хрупких интонаций. Ее экспрессия создается во многом за счет соединения полифонизированной ткани и импрессионистского колорита. Полифония с самого начала композиторского творчества стала для Вайнберга основным способом изложения и развития музыкального материала. Во всех последующих фортепианных (и не только) сочинениях она присутствует в той или иной степени, независимо от жанра и стилистики произведения.



Рис. 1. Колыбельная оп. 1

Отметим коду Колыбельной. Способ ее изложения стал прообразом наиболее значительных моментов в будущих фортепианных сочинениях Вайнберга: тянущийся акустический бас, расслоение фактуры и распределение ее между тремя нотными системами, полифоническое совмещение тем и их элементов.



Рис. 2. Колыбельная оп. 1. Кода

В качестве похожих образцов назовем начало Первой сонаты, коду Шестой, а также Канон из Партиты оп. 54. Две мазурки оп. 10 и 10а (1933) посвящены варшавскому педагогу Вайнберга Йозефу Турчинскому.

В рукописи мазурки идут одна за другой, вторая начинается на следующей строчке той же страницы, где заканчивается первая. В музыке их связь столь же ощутима: в мазурке ля минор Вайнберг сохраняет метрическую структуру, а также характерные квинты в аккомпанементе. Как и фа-минорная, мазурка ля минор начинается с короткого квинтового вступления.



Рис. 3. Мазурка фа минор. Вступление (т. 1-4)



Рис. 4. Мазурка ля минор. Вступление (т. 1-2)

Построение формы мазурки ля минор идентично фа-минорной.

#### Схема 1.

##### Мазурка фа минор

Т. 1-4	5-20	21-64	65-73	74-81	82-85
Вст.	А	В	Вст.	А	К
	1 разд.	2 разд.			Кода

#### Схема 2.

##### Мазурка ля минор

Т. 1-2	3-22	23-38	39-40	41-56	57-64
Вст.	А	В	Вст.	В	К
	1 разд.	2 разд.			Кода

В драматичном среднем разделе мазурки фа минор особенно чувствуется влияние Шопена.



Рис. 5. Мазурка фа минор ор. 10. Средний раздел, кульминация

В отличие от фа-минорной, мазурка ля минор ор. 10а не романтизирована, лишена драматической патетики и наделена юмором. Язык ее ощутимо фольклоризирован, фактура минимизирована. Можно сказать, что стиль мазурки ля минор находится гораздо ближе к будущему стилю композитора, впоследствии выработавшемуся в процессе его становления.

Обращаясь к традициям жанра мазурки, вспомним прежде всего об условном разделении этих танцев на бальные и народные. Мазурка вошла в круг придворных бальных танцев в XIX веке. Соответственно, по сравнению с крестьянской, бальная мазурка отличалась большей пышностью и изысканностью фактуры.

Вспомним также, что Шопен сочетал в своих мазурках свойства танца двух типов, создавая при этом свой особый жанр лирической мазурки.

В своих мазурках Вайнберг также объединяет различные типы и традиции танца. Пышность, драматизм и виртуозность мазурки фа минор указывают на светский характер, в то время как упрощенный язык и фактура в мазурке ля минор говорят о народности и фольклорных корнях.

В мазурках Вайнберга сочетаются также и традиции музыки еврейского театра – его фольклорные корни и, конечно, неповторимый юмор с трагическими нотками.

Некоторые интерпретаторы Шопена имели и имеют обыкновение «украшать» шопеновские сочинения капризными темповыми изменениями, неоправданными и оттого неожиданными оттяжками некоторых долей такта, внезапными паузами и проч. [2, с. 194-195]. Все это не имеет отношения к подлинной шопеновской ритмике, уходящей корнями в традиции народного исполнительского искусства. В немногих известных на сегодняшний день исполнениях Вайнберга, к сожалению, встречается подобная невежественность, поэтому, как и в случае с Шопеном, во избежание подобных ошибок в трактовке исполнителю следует обратиться к прослушиванию польских народных музыкантов и профессиональных исполнителей, воспроизводящих особенности ритмики национальных танцев, среди которых не только привычные Мазурка и Полонез, но и Краковяк, Куявяк и Оберек.

Достижения шопеновского пианизма невероятно обогатили палитру музыкальных выразительных средств для композиторов и исполнителей на многие поколения: полное раскрытие свойств демпферной педали, полифонизация ткани фортепианного сочинения, мелодизация пассажей, «фресковая» манера письма, сочетание различных видов фортепианной техники – всё это бережно перешло в руки Вайнберга, своеобразно трансформируясь в собственный стиль.

Отметим некоторые общие свойства и особенности ранних сочинений Вайнберга.

Обращая внимание на полифоничность материала, можно сделать вывод о присутствии полифонии в творчестве композитора, начиная с первых опусов. Как упоминалось выше, в дальнейшем полифонизированность музыкальной ткани станет для Вайнберга основным способом изложения и развития тематизма.

Отметим также такой характерный для Вайнберга прием, как октавные удвоения в кульминационных зонах – они в дальнейшем будут использоваться постоянно и станут узнаваемым выразительным средством композитора.

Также обратим внимание на внесение тончайших микроизменений в репризные разделы при общем сохранении звукового ряда и фактуры. В дальнейшем эта важная отличительная особенность преимущественно сохранится.

Важным открытием при рассмотрении ранних опусов Вайнберга стала выявленная связь с традициями Шопена, которая будет проследиваться на протяжении всего исследования фортепианного творчества Вайнберга как одно из корневых явлений его музыкального стиля. Помимо того, что Шопен стал для Вайнберга культовым польским композитором-предшественником, классиком в наиболее широком смысле слова, его фигура очевидно жила в музыкальном сознании Вайнберга как символ родной Польши и память о ее трагедии.

В целом можно сделать вывод, что индивидуальный интонационный строй, столь узнаваемый, определился у Вайнберга с самого начала как нечто непреходящее, явившись тем «зерном», которое обрстет впоследствии новыми формами и фактурой, но в своей «сердцевине» оставаясь при этом неизменным. Это интонации предельной доверительности, хрупкости, порой некоторой иронии и скорби.

Говоря об отличительных свойствах ранних опусов Вайнберга, напомним о вышеупомянутых, еще заметных чертах позднеромантической музыки, а также постимпрессионизма и постэкспрессионизма. В дальнейшем черты этих стилей заметно нивелируются.

Живя в СССР в советское время (40-90-е годы), Вайнберг находился под естественным воздействием и влиянием тех процессов, которые происходили тогда в русской музыкальной культуре. «Западный», польский колорит его музыки, идущий от истоков, его западничество славянского толка свободно «перетекли» в контекст новой для него и крайне разнообразной музыки советского периода. Но он во многом остался верен своим корням, остался «европейцем». И в этом он оказался представителем мультикультуры.

#### Список литературы

1. Адорно Т. В. Музыка и нация // Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / пер. М. И. Левина, А. В. Михайлов; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов; отв. ред. Л. Т. Мильская. М. – СПб.: Университетская книга, 1998. С. 136-155.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 415 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
4. Бэла И. Ф. История польской музыкальной культуры: в 3-х т. М.: Государственное музыкальное издательство (МУЗГИЗ), 1954. Т. 1. 336 с.
5. Бэла И. Ф. История польской музыкальной культуры: в 3-х т. М.: Музыка, 1972. Т. 3. 234 с.
6. Бэла И. Ф. Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / ред. и сост. И. Никольская и Ю. Крейнина. М.: Сов. композитор, 1984. С. 8-23.
7. Демченко А. И. Отечественная музыка начала XX века. К проблеме создания художественной картины мира. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1990. 109 с.
8. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
9. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
10. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М.: Композитор, 2008. 318 с.
11. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. 176 с.
12. Fanning D. Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010. 220 p.
13. Gwizdalanka D. Mieczysław Wajnbęrg: kompozytor z trzech światów. Poznań, 2013. 78 s.

## MIECZYSLAW WEINBERG'S EARLY PIANO PIECES IN THE CONTEXT OF POLISH ROMANTICISM AND POSTROMANTICISM

Voskoboinikova Anna Semenovna

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

The article deals with stylistic features of early piano pieces by the outstanding composer of the XX century Mieczyslaw Weinberg in terms of impact of Polish musical culture on him. This aspect is poorly covered in musicology being at the same time the underlying one in the study of the composer's musical style, because it was native Poland, which gave Weinberg's music the "western" colour, which served as a basis for determining his multicultural phenomenon.

*Key words and phrases:* Mieczyslaw Weinberg; Poland; romanticism; postromanticism; Chopin; Szymanowski; multicultural phenomenon; Weinberg's early works; piano pieces; Lullaby Op. 1; Mazurkas Op. 10, 10a.

УДК 811.11-112

### Филологические науки

*В статье рассматриваются коммуникативно-прагматические мотивировки использования высказываний со значением возможности в научных лингвистических статьях на русском и немецком языках. Устанавливается взаимосвязь между средствами выражения возможности и коммуникативными стратегиями ведения научной аргументации. Путем сопоставительного анализа немецко- и русскоязычных текстов выявляются характерные особенности выражения модальности возможности в сопоставимых контекстах сравниваемых языков.*

*Ключевые слова и фразы:* научный дискурс; научная лингвистическая статья; модальность научного текста; модальность возможности; научная аргументация.

Данилкина Екатерина Алексеевна

Санкт-Петербургский государственный университет  
danilkina\_katerina@rambler.ru

## КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ МОТИВИРОВКИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ ВОЗМОЖНОСТИ В РУССКО- И НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ НАУЧНЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ

**Методы, задачи и материал исследования.** Модальность – один из важнейших конституирующих элементов научного стиля. Разным аспектам модальности в научном тексте посвящено множество современных работ. Тем не менее на сегодняшний день практически отсутствуют сопоставительные исследования о модальных значениях возможности в русско- и немецкоязычной научной коммуникации. Несмотря на преобладание английского языка в научной среде, немецкий и русский языки науки до сих пор представляют интерес для исследователей, и их изучение имеет как теоретическое, так и практическое значение [6, S. 32-35]. В настоящей статье на материале корпуса, составленного методом сплошного обследования 31 статьи из ведущих лингвистических журналов на русском и немецком языках, освещается вопрос о дискурсивной обусловленности высказываний со значением возможности в научных текстах. Корпус содержит высказывания с лексическими и грамматическими средствами выражения возможности, традиционно выделяемыми в ведущих грамматиках, академических толковых словарях и справочниках немецкого и русского языков. При этом основные задачи настоящего исследования – раскрыть интенцию русско- и немецкоязычных авторов лингвистических статей, использующих высказывания с модальным значением возможности в ходе научной аргументации, и установить взаимосвязь между основными прагматическими функциями высказываний со значением возможности и формой их выражения в научных текстах на русском и немецком языках.

**Высказывания со значением возможности и коммуникативная функция научного текста.** Согласно позиции К. Элиха, в научном тексте фиксируется не только передача содержательно-фактуальной информации, или объективное отражение изучаемого объекта, но и сам процесс аргументации, отражающий дискурсивный характер научного текста, т.е. его обращенность к пространству научной профессиональной коммуникации с её дискурсивными нормами и позициями речевых субъектов [Ibidem, S. 24-31]. Дискурсивное, или социально-коммуникативное, измерение научного текста стало сравнительно недавно предметом рассмотрения в лингвистических работах. Так, в трудах Р. Кресты исследуется один из аспектов этого измерения – «интерперсональность», под которой понимается любое языковое указание на автора текста и его адресата [8, S. 29-38]. Казалось бы, интерперсональность вступает в полное противоречие с одним из трех принципов научного текста по Х. Вайнриху и Х. Л. Кретценбахеру – запретом на употребление «Я» [9, S. 26]. И все же, как и Р. Креста, Х. Л. Кретценбахер рассматривает три табу научного текста сквозь призму коммуникативного аспекта, считая их приемом убеждения адресата [Ibidem, S. 34]. По наблюдениям исследователя, оказалось, что запрет на «Я» приводит к необходимости использования высказывания со значением возможности [Ibidem, S. 28]. Запрет