

СИНТЕЗ ТРАДИЦИОННОГО И НОВАТОРСКОГО КАК МАГИСТРАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ОСВОЕНИЯ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА В ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТА

В. Л. Бойко, С. Г. Чайкин,

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского,
г. Красноярск, Российская Федерация, 660049

Аннотация. 2019 год объявлен годом Мечислава Вайнберга в связи со столетием со дня рождения композитора, чьи сочинения довольно редко звучат в концертных залах России. Это обусловило актуальность настоящей статьи, посвящённой творчеству Вайнберга и призванной дополнить облик композитора педагогическими и исполнительскими наблюдениями и рекомендациями. В работе использованы методы анализа музыкальных произведений (структурного, гармонического и т. д.), а также системный подход в теоретическом осмыслении включения в вузовскую подготовку музыкантов камерно-ансамблевого наследия композитора. Художник и время, композитор и исполнитель, музыкально-художественная интерпретация – это те категории, которыми оперирует музыкально-исполнительское искусство. В данной работе даётся характеристика особенностей музыкального языка Вайнберга на примере камерно-инструментального жанра и, в частности, Сонаты для скрипки и фортепиано A-dur op. 37 № 3. В статье рассматриваются условия для решения стоящих перед исполнителями задач – постижения особенностей камерно-ансамблевого инструментального творчества М. Вайнберга, наиболее полного раскрытия в его произведениях музыкально-художественной образности, определения специфики ансамблевого исполнительства. Опираясь на требования государственных образовательных стандартов в области подготовки музыкантов-инструменталистов нового качественного уровня, авторы отмечают, что включение в содержание

79

© Бойко В. Л., Чайкин С. Г., 2019



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

музыкального образования проблематики, связанной с прослеживанием синтеза традиционного и новаторского в камерно-ансамблевых инструментальных произведениях композитора, может способствовать профессиональному и духовному росту будущих педагогов-музыкантов. При этом углублённый анализ сочинений, имеющих высокую эстетическую и этическую ценность, приобретает особую значимость для всех, кто обращается к этой музыке, в том числе молодых музыкантов, занимающихся камерным ансамблем.

Ключевые слова: М. Вайнберг, творческое наследие композитора, музыкальное образование, камерно-ансамблевый жанр, соната для скрипки и фортепиано, интонация, интерпретация, музыкально-художественный образ, стилистический синтез.

Благодарности: Авторы выражают признательность коллективу кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского в лице преподавателей и иллюстраторов за разработку творческого проекта, посвящённого столетию М. Вайнберга, а также за активное участие в научно-методической, просветительской и исполнительской работе.

Для цитирования: *Бойко В. Л., Чайкин С. Г.* Синтез традиционного и новаторского как магистральное направление освоения камерно-ансамблевого инструментального творчества Мечислава Вайнберга в вузовской подготовке музыканта // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 3. С. 79–93. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-79-93

THE SYNTHESIS OF THE TRADITIONAL AND THE INNOVATIVE AS THE MAIN DIRECTION FOR MASTERING CHAMBER AND ENSEMBLE INSTRUMENTAL CREATIVITY BY MECCHISLAV WEINBERG IN THE UNIVERSITY MUSICIAN TRAINING

Valentina L. Boiko, Sergey G. Chaykin,

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, Russian Federation, 660049

Abstract. 2019 is declared the Mieczyslaw Weinberg's year due to the 100th anniversary of the composer's birth, whose works are rarely heard in concert halls of Russia. This fact stipulated the current paper devoted to Weinberg's works. The study is intended to contribute to the composer's profile and

to add some pedagogical and performing observations and recommendations. A number of special methods of analysis of musical works (structural, harmonic, etc.) are used in the paper, as well as a system approach to the theoretical insight into the process of integration Weinberg's chamber and ensemble compositions into the professional musical training. Artist and time, composer and performer, musical and artistic interpretation – these are the categories musical and performing arts deal with. In this paper, we focus on the chamber-instrumental genre and, in particular, Weinberg's Sonata for violin and piano A-dur op. 37 No. 3 to examine the peculiarities of the composer's musical language. The article indicates the conditions that are essential to solve the tasks performers often face – comprehension of Weinberg's chamber and ensemble instrumental works' inherent features, getting the most complete revealing of musical and artistic imagery of his compositions, defining distinguishing features of ensemble performing. Following the state educational standards in the field of training instrumental musicians to meet high-level proficiency requirements, the authors examine synthesis of tradition and innovation in the composer's chamber ensemble instrumental works, provide deep analysis of a composition that is recognized as a piece of high aesthetic and ethical value. Thus, the authors believe it to be an appropriate work to contribute to the professional and spiritual growth of everyone who turns to this music, including young musicians engaged in chamber ensemble.

Keywords: M. Weinberg, composer's legacy, musical training, chamber and ensemble genre, sonata for violin and piano, intonation, interpretation, musical and artistic image, stylistic synthesis

Acknowledgements: The authors express appreciation to the professors and music illustrators of the Chair of Chamber Ensemble and Concertmaster Training of D. Hworostovsky Siberian State Academy of Arts for the developing of the creative project, devoting to the 100th anniversary of M. Weinberg, and for their active participation in scholarly-methodical, educational and performing practice.

For citation: Boiko V. L., Chaykin S. G. Synthesis of tradition and innovation as the mainstream of mastering Mieczyslaw Weinberg's chamber ensemble instrumental works in professional musical training. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Music Art and Education*. 2019, vol. 7. no. 3, pp. 79–93 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-79-93

Введение

В музыке XX столетия – явлении ярком и многообразном – достойное место занимают камерно-ансамблевые сочинения. Именно эта область искусства наиболее «мобильна», вариативна в плане исполнительских составов и открыта для творческого поиска композиторов. Такой позиции по отношению к данному пласту музыкального искусства придерживался и П. И. Чайковский, который писал, что камерно-ансамблевая музыка обладает «литературой более богатой, чем все остальные роды музыки» [1, с. 72]. По мнению другого русского композитора А. П. Бородина изучение камерно-ансамблевых сочинений способствует воспитанию тонкого и разностороннего чувства звукового колорита и является «одним из самых могущественных средств развития музыкального вкуса и понимания» [2, с. 106].

Ансамблевое искусство принято считать одной из наиболее интеллектуальных форм музыки, и тому есть объяснение. Игра в ансамбле представляет собой процесс общения между музыкантами. Он подразумевает выработку определённого исполнительского плана, инструментальных способов его воплощения (от общей концепции до мельчайших динамических, штриховых и иных нюансов), способности достичь «консенсуса» на основе объединения нескольких индивидуальных, подчас субъективных представлений. Подобная работа в ансамбле – наиболее эффективный путь формирования личности музыканта. В этом отношении музыка М. Вайнберга, высокохудожественная и, что существенно, тесно

связанная с этической проблематикой, в полной мере соответствует задачам музыкального воспитания, обучения и развития, решаемым в высших учебных заведениях в процессе подготовки профессиональных кадров в сфере искусства, а также в области музыкально-педагогического образования.

Предпосылки формирования стилистического, интонационного и жанрового синтеза в творчестве М. Вайнберга

Композиторское наследие М. Вайнберга включает в себя более ста пятидесяти опусов в самых разных жанрах – от миниатюр до масштабных симфонических полотен и опер, от «элитарных» камерно-инструментальных сочинений до музыки, исполняемой в цирке и звучащей на широком экране. В этом проявляется своеобразная черта Вайнберга как «неизвестного известного» автора.

По иронии судьбы и в соответствии с известной поговоркой о том, что «нет пророка в своём отечестве», как композитор, Вайнберг гораздо более популярен в странах Западной Европы и в США, где издана большая часть его наследия и его музыке посвящаются программы концертов и фестивалей в Нью-Йорке, Варшаве, Франкфурте, Лидсе. Выпущены компакт-диски звукозаписывающими фирмами Olympia, Naxos, Chandos и другими. Функционирует Общество имени М. Вайнберга «Европейские музыкальные и гуманистические инициативы» (Берлин, Германия), организуются научные конференции в Австрии, Германии. Вместе с тем культурно-образовательная среда в любом

обществе предполагает, в первую очередь, опору на отечественные традиции и сохранение национальных ценностей. Так, в 2019 году во многих городах России запланированы и проходят концерты и научно-практические конференции, посвящённые 100-летию со дня рождения М. Вайнберга.

Удивительно не столько количество и многообразие написанного композитором, сколько высочайшее *качество музыкального материала и мастерство*, с которым созданы его произведения. Подобная «эталонность» музыкального высказывания стала следствием, во-первых – органичного усвоения композитором достижений предыдущих эпох в области музыкальной культуры, а во-вторых – профессионализма, помноженного на искренность высказывания и предельную музыкантскую честность.

С детства Вайнберг впитал в себя множество интонационных источников – польских, русских, еврейских, молдавских, белорусских (родился в Варшаве, большую часть жизни прожил в Москве, по национальности еврей, родители жили в Молдавии, затем в Польше, пианистическое образование получил в Варшаве, композиторское в Минске). Возможно, подобный сплав опосредованно отразился на всём его творчестве, характерной чертой которого является стилистический, интонационный и жанровый синтез, а сам композитор стал представителем многонациональной советской культуры.

Своим творчеством М. Вайнберг не столько «прокладывает новые пути», сколько раскрывает богатейшие возможности апробированных временем форм и выразительных

средств. Отсюда использование привычных барочных, классицистских, романтических жанров и приёмов развития – «прелюдий», «сонат», «концертов», «симфоний», вокальных композиций с элементами полифонической разработки, с логикой сонатного развития, с преобладанием мелодического начала в музыкальной интонации. По словам Ю. Холопова, новизна музыки Вайнберга, её необычайно многоцветная звуковая палитра создаются «не только (а часто – и не столько) с помощью неведомых ранее звукосочетаний, но прежде всего за счёт иного, индивидуально своеобразного применения относительно старых элементов и приёмов гармонии, в сочетании с новыми, специфически современными» [3, с. 281].

Качество музыкального материала, о котором сказано выше, основано на *универсальном владении музыкальной интонацией*, на глубинном понимании её природы. Поэтому столь естественно звучание, с одной стороны, серьёзных академических симфонических и камерно-инструментальных опусов, полифонически насыщенных драматичных барочных страниц, а с другой – едва уловимых импрессионистских образов или песен для мультфильмов. При этом «тёплая» камерная интонация может проникать в симфонии или концерты, а масштабность форм и подлинно «симфоническая» насыщенность звучания в кульминационных разделах отличают многие сочинения, относящиеся к жанрам камерной музыки. К примеру, Третья симфония открывается негромкой одноголосной мелодией в духе протяжной лирической русской песни,

в то время как Фортепианное трио, один из характерных образцов камерного жанра, начинается с «туттийного» звучания струнных, дающего импульс дальнейшему напряжённому развитию всего цикла.

Глубокое понимание специфики разных инструментов демонстрируют сочинения, созданные в различных жанрах для самых разных составов: от сольных композиций (сонаты для скрипки, альты, виолончели, контрабаса (!), фагота, кларнета, флейты) и камерных ансамблей с участием фортепиано – до масштабных симфонических (в том числе с хором) полотен. И в этом вновь прослеживается черта композитора как «самобытного традиционалиста», написавшего камерные сонаты практически для всех основных инструментов симфонического оркестра с фортепиано (яркий пример подобного опыта мы встречаем у Ф. Пуленка), а также включившего в инструментальный симфонический жанр хор, продолжая тем самым путь Бетховена, Мендельсона, Листа, Малера, Шостаковича.

Для более многогранной характеристики творческого письма композитора обратимся к его Сонате для скрипки и фортепиано A-dur ор. 37 № 3.

Художественные образы Третьей сонаты для скрипки и фортепиано в контексте творчества композитора

Третья соната для скрипки и фортепиано написана М. Вайнбергом в 1947 году и посвящена прекрасному скрипачу М. Фихтенгольцу, с которым композитор плодотворно сотрудничал и которому также посвятил Первую и Вторую сонаты для скрипки соло. Отметим, что Фихтенголец являлся первым исполнителем многих скрипичных сочинений Вайнберга.

Соната № 3 ор. 37 – яркий образец органичного единства разнотембровых инструментов, логики интонационного развития и цельности формы. Она открывается небольшим фортепианным вступлением, на фоне которого появляется главная партия первой части, порученная скрипке (см. пример 1).

Взаимодействие партий в сонате строится по принципу диалога – универсальному признаку камерно-ансамблевой музыки, сообщающему интенсивность и действенность музыкальному развитию. По определению М. Бахтина, диалог есть «самодействие» [4]. В раскрытии инстру-

Violin

Allegro moderato ♩. = 60

p

Пример 1. М. Вайнберг. Третья соната для скрипки и фортепиано ор. 37, 1 часть

ментального диалога «скрипка – фортепиано» с особой остротой развёртывается ведущая тема творчества Вайнберга – стремление к добру и свету через борьбу со злом и насилием (своеобразное авторское видение извечной проблемы жизни и смерти).

Диалог в сонате многогранен и обусловлен основной линией сюжета. В первой части он представлен преимущественно в виде «дуэта согласия», причём излагается то в виде гомофонно-гармонической фактуры, как в главной партии, то с элементами контрапункта – в побочной, что повышает действенность музыкального диалога. Побочная тема и предшествующая ей связующая партия вносят элемент драматического развития благодаря ладотональной неопределённости, «вторжению» острых синкоп, «разорванности» мотивов, более сжато (стреттному) изложению материала.

Разработка следует классическим приёмам мотивного развития, однако содержит в себе характерные вайнберговские тональные «переключения», образующие цепь модуляционных отклонений: *d moll – e moll – Des dur – cis moll*. Подобная «перекраска» воспринимается не только на слух, но и создаёт яркую, почти визуальную образную картину. Она дополняется «расщеплением» тонов внутри лада при сохранении устойчивого опорного тона. Такое сочетание битональности с опорой на основной тон (часто в виде органного или колокольного баса в партии фортепиано) – уникальная черта вайнбергского письма, нашедшая отражение в рассматриваемом сочинении: соната обозначена как

ля мажорная, при этом первая и вторая части звучат в ля миноре и только третья – собственно в ля мажоре. Исследуя творчество композитора и характеризуя данное явление, С. С. Гончаренко предлагает следующие дефиниции: «...новая двенадцатиступенная тональность с тональным центром... хроматическая двенадцатиступенная тональность, объединяющая в каждой пьесе минорное и мажорное наклонение... взаимодействие минорной и мажорной тонической терции» [5, с. 65–66].

Во второй и третьей частях сонаты диалог эпизодически уступает место монологическим высказываниям поочерёдно в каждой партии. Так, вторая часть открывается небольшим соло фортепиано с темой, основанной на еврейских интонациях (показательно, что Сонаты № 4 и № 5 для скрипки и фортепиано также открываются сольным «высказыванием» в партии рояля).

Более развёрнутые монологи звучат в дальнейшем в партии скрипки, где действенное начало уступает место авторской рефлексии и углублённому внутреннему созерцанию. Именно такие страницы становятся «моментами истины», где композитор пытается найти свой собственный ответ на вечные вопросы о добре и зле, о правде и справедливости, о смысле жизни. И зачастую эти поиски приводят в область светлых воспоминаний о детстве.

Опираясь в целом на классические традиции (соната написана в трёхчастной форме, имеет ясную структуру и логику тематического развития), Вайнберг использует композиторские приёмы, ставшие отличительной чертой его письма. К ним,

в частности, относится исполнение отдельных частей *attacca*: в рассматриваемой сонате это вторая и третья части, которые объединены схожим тематизмом, сквозным развитием образов военной трагедии и погибшего детства. Типичным у Вайнберга является наличие *сольных формообразующих элементов* в партии каждого инструмента – фортепианных вступительных разделов во второй и третьей частях, скрипичной каденции в финале. Как правило, это не является характерными признаками исторически сложившегося устойчивого жанра камерной сонаты и свидетельствует об определённых поисках выражения композиторского замысла. Заметим, что работа над индивидуальным решением музыкального образа отражена, к примеру,

в Четвёртой сонате для скрипки и фортепиано, которая является одной частной, а также в Пятой, написанной в четырёхчастной форме.

Характер тематизма, способы его развития, как в камерных сочинениях, так и в симфонических полотнах композитора, позволяют говорить о *сплаве эпоса и драмы*, как об одной из отличительных черт вайнбергского письма. Финал Третьей сонаты для скрипки и фортепиано тому подтверждение: первоначальная основная тема представляет собой распевную мелодию в народном духе. В процессе развития материала музыкальные образы приобретают драматическое звучание, а побочная партия порождает аллюзию трагедийных страниц «военного» Трио e-moll op. 67 Д. Шостаковича (см. примеры 2 и 3).

34

p cresc.

Пример 2. Д. Шостакович. Трио e-moll op. 67

cresc.

cresc.

Пример 3. М. Вайнберг. Третья соната для скрипки и фортепиано op. 37, 3 часть

Разрабатывая музыкальный материал, Вайнберг использует элементы монотематизма, полифонии (как классической барочной, так и подголосочной, свойственной народной песенной культуре), выстраивает кульминационные вершины с поразительным единством эмоциональной и рациональной логики развития формы. Всё это характеризует драматургические особенности сонатной формы и позволяет говорить о Вайнберге как о *композиторе-драматурге*, образующем единое целое из нескольких сюжетных линий. Подтверждением тому служит также обращение композитора к сценическим крупным формам – операм, музыке к кинофильмам, которые наглядно демонстрируют драматургическое мастерство музыканта.

Музыкальное мышление Вайнберга предельно *ассоциативно*. Тематический материал, фактурное изложение, характерные интонации апеллируют не просто к определённой эпохе, например, к сольной барочной импровизации, как в начале третьей части Фортепианного трио, но к конкретному автору и даже произведению. Так, Первая соната для скрипки и фортепиано открывается темой рояля, заставляющей вспомнить Седьмую сонату Бетховена, созданную в этом же жанре, в той же тональности до минор, в схожем фактурном облике. Фортепианное трио открывается «ломаными» тоническими аккордами струнных инструментов, тесситура и динамика которых создают звучание, напоминающее начало «Крейцеровой» сонаты Бетховена в той же тональности – ля мажор. Резкое аккордовое *pizzicato* скрипки в третьей части Третьей сонаты для

скрипки и фортепиано М. Вайнберга звучит подчёркнуто ритмично, скандированно, враждебно-механистично, как своеобразная аллюзия второй части соль мажорной сонаты Равеля для скрипки и фортепиано. Природа подобного рода ассоциаций заключается в том, что многие равелевские страницы навеяны событиями Первой мировой войны – симфонический «Вальс», Второй фортепианный концерт, как и упомянутая здесь Соната для скрипки и фортепиано. Каждый из композиторов по-своему отразил ужасы войны, используя при этом схожие средства.

Мир объективной враждебной реальности находит у композитора воплощение, в частности, в средневековой секвенции *Dies irae* («День гнева»), которая появляется в симфонических (Симфония № 17), в камерных сочинениях (Фортепианный квинтет) и служит универсальным символом Страшного суда. Способность воплотить музыкальными средствами полярные состояния – от интимно-камерных до максимально обобщённых лишней раз свидетельствует о богатейшем интонационном словаре автора.

При всём многообразии ассоциативно-интонационных связей музыки Вайнберга с эпохами и композиторскими стилями, его творчество вряд ли можно назвать эклектичным. Оно явилось тем «плавильным котлом», в котором разного рода стилистические направления, интонационные миры обрели новые свойства и создали неповторимый облик композитора. Он сформирован содержательным *контекстом*, в котором внешнее насилие, будь то война или социальная несправедливость, затронувшие композитора лично, окрашены чувством

человека, смотрящего на мир детскими глазами и верящего в торжество добра. Он не борется со злом, но пытается понять его природу, осмыслить его последствия. Отсюда столь большое значение в сочинениях Вайнберга приобретает *монолог*. При этом смысловой диапазон высказываний «от своего имени» очень широк – от внутренней опустошенности, состояния оцепенения (окончание первой части Третьей сонаты, завершающие такты Четвёртой) до страстного патетического протеста, который звучит в заключительной каденции Третьей сонаты в партии солирующей скрипки (см. пример 4).

К подобным страницам можно отнести слова А. Устинова о том, что «Вайнберг умел “длить” музыку, отчего она становилась ещё более печальной и трагичной, приобретая высочайший драматический накал» [6, с. 3]. Трагический финал Сонаты вызывает образно-смысловую аналогию с завершением вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски Смерти», где фортепианная партия звучит как тревожный набат, а предельно напряжённая мелодическая линия медленно спускается вниз (см. примеры 5 и 6).

Развитие единой темы, взаимосвязь интонационных элементов цик-

ла, присутствие авторского отношения к событиям – основа образной драматургии сонаты, в которой нашли отражение боль и трагедия человека. Здесь представляется уместным напомнить слова М. Вайнберга, считавшего своим долгом писать об этих ужасах: «Это не должно повториться...», которые приводит А. Устинов при характеристике его творчества как особого феномена [Там же, с. 4].

Особенности использования основных музыкально-выразительных средств в камерно-инструментальной музыке композитора

Убедительно воплощать свои музыкальные идеи композитору помогало его пианистическое мастерство. С одной стороны, незаурядный талант пианиста способствовал непосредственной реализации авторских идей за инструментом, а с другой – совершенное владение универсальным инструментом позволяло сразу облекать новые образы в целостное, «партитурное» звучание. Симптоматично, что текст фортепианных сочинений автора либо камерно-инструментальных опусов столь насыщен, что напоминает переложение оркестровой музыки для рояля или камерного состава.

Andante
12 Cadenza

poco a poco cresc.

ff

Пример 4. М. Вайнберг. Третья соната для скрипки и фортепиано ор. 37, 3 часть

Example 5 shows a musical score for the third movement of the Violin Sonata No. 3 by Max Vainberg. The top staff is for the violin, marked *piu. fff* and *Lento (quasi adagio)*. The bottom two staves are for the piano, marked *fff*. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4.

Пример 5. М. Вайнберг. Третья соната для скрипки и фортепиано ор.37, 3 часть

Tempo di Marcia, grave, pomposo

Example 6 shows a musical score for the song 'The Cavalryman' by Modest Mussorgsky. The top staff is for the voice, marked *f*, with the lyrics: "Кон - че - на бит - ва! Я всех по - бе - ди - ла! Все пре - до мной вы сми". The bottom two staves are for the piano, marked *f*. The key signature is three flats (E-flat major) and the time signature is 3/4.

Пример 6. М. Мусоргский. Песни и пляски смерти, № 4. «Полководец»

Будучи профессиональным пианистом, Вайнберг также хорошо знал природу других инструментов. Подтверждение этому можно найти в материалах, посвящённых 90-летию композитора, где приводятся слова основателя квартета имени Бородина виолончелиста В. Берлинского, который, в частности, пишет: «Хотя сам он не был струнником, но удивительно чувствовал эти инструменты и понимал их душу» [7].

В кульминационных разделах сочинений автор прибегает к комплексному использованию средств, при помощи которых создаётся образ, как правило, враждебный человеку (точ-

нее – герою, так как в музыке Вайнберга обычно присутствует «*лирический герой*», своеобразное *Я* композитора). Развёрнутую характеристику лирического героя, как атрибута композиторского мышления М. Вайнберга, даёт Л. Никитина в своей статье «Почти любой миг жизни – работа» [8]. Отметим, что присутствие авторского *Я* в творчестве композитора косвенно подтверждается большинством материалов, посвящённых композитору, в которых непосредственный анализ музыки апеллирует к конкретным жизненным событиям, к биографии музыканта.

В качестве примера концентрированного использования вырази-

тельных средств (действие принципа «множественного и концентрированного воздействия») музыкально-выразительных средств подробно раскрывает Л. Мазель в «Вопросах анализа музыки» [9, с. 167]) можно привести центральный эпизод финала Третьей сонаты ор. 37 с насыщенной и местами «рваной» фактурой, предельной громкостью, захватом всего звуковысотного диапазона инструментов, острыми синкопированными ритмами. При этом бесконечные смены размера возникают неожиданно, ломая установленный миропорядок, вторгаясь в привычный ход событий, неся хаос и разрушение, вызывая душевную «аритмию».

И здесь обнаруживается ещё одна характерная черта вайнберговского письма, его стилистическая особенность: практически все выразительные средства используются в их *максимальном диапазоне действия*. Это касается темпа (в Четвёртой сонате для скрипки и фортепиано неудержимое *Prestissimo* тормозится сосредоточенно-напряжённым *Adagio tenuto molto rubato*), звуковысотности с подчёркиванием одновременного сочетания *предельно далёких регистров*. Воздействие этих выразительных приёмов композитор усиливает использованием *широкой динамической шкалы* в масштабах одного сочинения. На страницах его произведений, нередко в пределах одного опуса, можно встретить обозначения как самого тихого звучания – *ppp*, так и столь громкого, насколько это соотносится с возможностями инструментов – *fff*.

Звучание разных регистров, возможности громкостной динамики, разные артикуляционные приёмы

непосредственно сказываются на *тембровой* стороне звучания. В этом плане Вайнберг также неповторим. Фортепиано трактуется и как «поющий», причём не инструментально, а вокально интонирующий инструмент (в большинстве камерных произведений встречается песенная мелодика в лирических темах), и как разновидность ударных инструментов во всём их многообразии – от барабана до колоколов. В партиях струнно-смычковых инструментов часто появляются жёсткое *pizzicato*, либо «обескровленные» флажолеты – излюбленный композитором приём, позволяющий воплотить образы враждебного начала, либо отстранённости и душевной опустошённости.

Перечисленные особенности камерно-инструментальной музыки, несомненно, свидетельствуют о влиянии на эту область симфонического мышления композитора, которое выразилось в значительности содержания, в желании придать камерному жанру масштабность замысла и средств его воплощения. Вайнберг остро реагирует на диссонансы современного ему мира и выражает своё отношение к нему жёсткими гармониями, ладовой неопределённостью, острыми ритмами, «колочими» тембрами – всем тем, что роднит его, в частности, с языком Д. Шостаковича.

Камерно-ансамблевое инструментальное творчество композитора как компонент вузовской подготовки музыканта

Произведения М. Вайнберга, созданные в жанрах камерно-ансамблевой музыки – неисчерпаемый «материал» для формирования профессио-

нального музыканта. Во-первых, его творчество имеет неоспоримую художественную ценность, обращение к нему воспитывает эстетический вкус, а становясь предметом исследования, помогает постичь законы гармонии, инструментовки, построения формы и приобрести умения и навыки, столь необходимые в учебном процессе.

Во-вторых, благодаря многочисленным ассоциативным связям, образующим объёмный культурно-исторический контекст, художественный мир Вайнберга при более тесном знакомстве с ним помогает полнее представить ту или иную эпоху, направление в искусстве, либо облик конкретного художника. К примеру, тема войны, являющаяся сквозной для композитора, отразилась в музыке многих его современников (С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Б. Бриттена, О. Мессяна, К. Пендерецкого и др.). Её рассмотрение позволяет выявить индивидуальные особенности языка того или иного автора. При решении иных художественных задач эта же военная тематика может раскрываться в смежных видах искусства, знакомство с которыми расширяет кругозор и, в конечном счёте, влияет на исполнительскую интерпретацию молодого

музыканта, обратившегося к сочинениям Вайнберга.

Духовный облик композитора выразился в неприятии какого бы то ни было насилия, (олицетворением которого стала Вторая мировая война), в устремлённости к вечным ценностям добра и справедливости, что воплотилось практически во всех его сочинениях. Л. Никитина пишет: «Мысль о вселенской гармонии, единстве всего сущего – ключевая для понимания особенностей стиля Вайнберга» [8, с. 23], а, по словам самого композитора, которые приводит исследователь, смыслом жизни для него стал «вечный поиск гармонии в людях и природе» [Там же].

Разговор о нравственном, этическом аспекте личности Вайнберга заставляет вспомнить таких композиторов, как Н. А. Римский-Корсаков, Н. Я. Мясковский. Понятия чести, долга, служения искусству и людям определяют их мировоззрение. Для Вайнберга правда в жизни и правда в искусстве – тождественные понятия, а всю свою творческую деятельность он рассматривал как благодарность за спасение от ужасов войны. В этом плане творчество Вайнберга является духовно-нравственным ориентиром для всех, кто к нему обращается.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Чайковский П. И.* Итальянская опера. Квартетные сеансы Русского музыкального общества // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 439 с.
2. *Бородин А. П.* Письма А. П. Бородина: полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами / с предисл. и примеч. С. А. Дианина. Вып. 2. М.: Государственное издательство. Муз. сектор, 1936. 314 с.
3. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 293 с.
4. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 434 с.

5. Гончаренко С. С. 24 прелюдии для виолончели соло М. Вайнберга: трактовка цикла // Вестник музыкальной науки. Новосибирск, 2018. № 3. С. 63–69.
6. Устинов А. В. Феномен Вайнберга // Предисловие к изданию Собрание сочинений / Мечислав Вайнберг: Т. 4а. СПб.: Композитор. 2018. С. 3–5.
7. Горфинкель А. Моисей (Мечислав) Вайнберг: ко дню 90-летия. URL: <https://www.epochtimes.ru/content/view/31759/73/> (дата обращения: 28.08.2019).
8. Никитина Л. «Почти любой миг жизни – работа». Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 17–24.
9. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
10. Вайнберг М. Третья и четвёртая сонаты [ноты]: для скрипки и фортепиано. М.: Советский композитор, 1978. 97 с.

Поступила 30.08.2019; принята к публикации 16.09.2019

Об авторах:

Бойко Валентина Леонидовна, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (ул. Ленина, 22, г. Красноярск, Российская Федерация, 660049), профессор, кандидат философских наук, bovalenti@yandex.ru

Чайкин Сергей Германович, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского» (ул. Ленина, 22, г. Красноярск, Российская Федерация, 660049), профессор, кандидат искусствоведения, sergey.chaykin@mail.ru

92

Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи

REFERENCES

1. Tchaikovsky P. I. Ital'yanskaya opera. Kvartetnye seansy russkogo muzykal'nogo obshchestva [Italian Opera. The sessions of the Quartet of the Russian musical society]. In: *Chajkovskij P.I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i*. [P. I. Tchaikovsky. Musical-critical articles]. Moscow: State Music Publ., 1953. 439 p. (in Russian).
2. Borodin A. P. *Pis'ma* [Letters]. With foreword and comments by S. A. Dianin. Iss. 2. Moscow: Muzgiz Publ., 1936. 314 p. (in Russian).
3. Holopov Yu. N. *Oчерки sovremennoj garmonii* [Essays on modern harmony]. M., 1974. 293 p. (in Russian).
4. Bakhtin M. Problemy poetiki Dostoevskogo. [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, 1972. 434 p. (in Russian).
5. Goncharenko S. S. 24 prelyudii dlya violoncheli solo M. Vajnberga: traktovka tsikla [24 preludes for cello solo by M. Weinberg: interpretation of the cycle]. In: *Vestnik muzykal'noj nauki = Journal of musical science*. Novosibirsk, 2018, no. 3, pp. 63–69 (in Russian).

6. Ustinov A. Fenomen Vajnerberga. Predislovie k izdaniyu Sobranie sochinenij [The phenomenon of Weinberg Preface to the publication of Collected works]. In: *Mechislav Vajnerberg: vol. 4a*. Saint-Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg Publ., 2018, pp. 3–5 (in Russian).
7. Gorfinkel A. M. *Vajnerberg: ko dnyu 90-letiya* [Moses (Mieczyslaw) Weinberg: to the 90th anniversary]. Available at: <https://www.epochtimes.ru/content/view/31759/73/> (accessed: 28.08.2019).
8. Nikitina L. «Pochti lyuboj mig zhizni – rabota». Stranitsy biografii i tvorчества Mechislava Vajnerberga [“Almost any moment of life is work”. Pages of biography and creativity of Mieczyslaw Weinberg]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1994, no. 5, pp. 17–24 (in Russian).
9. Mazel L. *Voprosy analiza muzyki* [Questions of music analysis]. Moscow: Sov. kompozitor Publ., 1978. 352 p. (in Russian).
10. Vajnerberg M. *Tretya i chetvertaya sonaty` dlya skripki i fortepiano*. [The Third and the Fourth Sonata (notes): for violin and piano]. Notes. Moscow: Sov. kompozitor Publ., 1978. 97 p. (in Russian).

Submitted 30.08.2019; revised 16.09.2019.

About the authors:

Valentina L. Boiko, Head of Chamber Music Chair at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (22, Lenina street, Krasnoyarsk, Russian Federation, 660049), Professor, Ph.D. in Philosophical Science, bovalenti@yandex.ru

Sergey G. Chaykin, Professor of Chamber Music Chair at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (22, Lenina street, Krasnoyarsk, Russian Federation, 660049), Professor, PhD in Art Science, sergey.chaykin@mail.ru

All the authors have read and approved the final manuscript.