

RU

«Пассажирка» М. Вайнберга: образец актуализации репертуара в процессе профессиональной подготовки концертмейстера

Ванчугов А. В., Смылова Т. Н.

Аннотация. Предметом исследования является степень применения при подготовке профессионального концертмейстера новых произведений, изначально не предназначенных для концертного исполнения. Цель исследования заключается в обосновании необходимости обновления и использования в ходе образовательного процесса редко звучащих произведений, позволяющих расширить кругозор исполнителей и слушателей. В результате опера М. Вайнберга «Пассажирка» впервые рассматривается как образец практического применения произведения XX века, написанного сложным, новаторским, инновационным музыкальным языком и наделенного глубоким психологизмом, в ходе учебных занятий со студентами фортепианного факультета. Оркестровое мышление Вайнберга, перенесенное в фортепианное звучание в рамках клавира, позволяет применять новые способы изучения произведения и отработки собственного исполнительского мастерства. Научная новизна исследования заключается в создании необходимых переходов, купюр отдельных номеров оперы, наиболее подходящих для исполнения в рамках концерта, а также в первом комплексном рассмотрении главных героев оперы с точки зрения драматургии развития образов и их психологии. Область применения результатов, изложенных в статье на примерах из оперы Вайнберга, относится к профессиональной практике пианиста-концертмейстера, способствующей значительному росту исполнительского мастерства студентов и безусловному расширению кругозора как исполнителей другого профиля, так и слушателей.

EN

“The Passenger” by M. Weinberg: Updating the repertoire in accompanist training

A. V. Vanchugov, T. N. Smyslova

Abstract. The research subject is the degree of application of new works not originally intended for concert performance in accompanist training. The research aims to substantiate the need to update and use rarely performed works in the educational process, which makes it possible to expand the horizons of performers and listeners. As a result, M. Weinberg’s opera “The Passenger” is considered for the first time as an example of practical application of a 20th-century work written in a complex, innovative musical language and endowed with deep psychologism during classes with piano faculty students. Weinberg’s orchestral thinking transferred to the piano sound within the framework of the clavier allows for the use of new methods of studying the work and practicing one’s own performing skills. The scientific novelty of the research lies in creating necessary transitions, cuts of individual opera numbers most suitable for performance within the framework of a concert, as well as in the first comprehensive consideration of the opera’s main characters from the viewpoint of the dramatic development of images and their psychology. The scope of application of the results presented in the article using the examples from Weinberg’s opera relates to the professional practice of an accompanist, contributing to a significant increase in the performing skills of students and invariably bringing about an expansion of the horizons of both performers in other training program specializations and listeners.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена несколькими аспектами. Во-первых, творчество Моисея (Мечислава) Самуиловича Вайнберга (1919-1996) – богатейшее и одновременно не раскрытое, не понятое слушателями, исполнителями и музыковедами не только в XX в., но в XXI столетии. Его композиторское наследие насчитывает 154 опуса, без учета музыки к театральным постановкам и кинематографическим

фильмам, и охватывает почти все жанры академической музыки. «Как правило, имя Вайнберга упоминается в разделах симфонической музыки, меньше – оперной (в основном это рецензии на оперные премьеры; исключение составляют работы Л. Паевой о музыкальном театре)», – отмечает А. С. Воскобойникова (2017, с. 5), автор одной из современных диссертаций о фортепианном творчестве М. Вайнберга. Удивительно, что о произведениях Вайнберга восхищенно отзывались современники-профессионалы, но само публичное исполнение всегда встречало ряд преград, которые могли преодолеть только такие личности, как Д. Шостакович, М. Ростропович, Д. Ойстрах, Э. Гилельс, Р. Баршай. Благодаря их усилиям М. Вайнберг сочинял не «в стол», а получал возможность донесения своих идей и замыслов до слушателей.

Во-вторых, обращение именно к жанру оперы с точки зрения фортепианного, концертмейстерского искусства позволяет открыть новую область для работы с музыкальным материалом, зачастую звучащим в концертной версии, но не имеющим реализации в рамках образовательной практики. Обращение к творчеству композитора в основном оказывается ситуативным, вызванным интересом к празднованию юбилейных дат. «Во многих странах звучат ранее неизвестные его произведения, на театральных сценах идут оперы, когда-то непризнанные, а теперь оцениваемые как шедевры. Музыка М. Вайнберга посвящаются специальные фестивали, она привлекает ученых разных национальностей, обсуждается на международных симпозиумах и конференциях», – отмечают С. С. Гончаренко и М. Н. Останина (2020, с. 6). Все перечисленное было осуществлено к 90-летнему и 100-летнему юбилеям со дня рождения композитора. Особенно ярко была представлена программа 2019 года, когда состоялись большие премьеры концертных вечеров, оперные постановки, в Государственном институте искусствознания прошла Международная конференция «Судьба и творчество М. С. Вайнберга. К 100-летию со дня рождения». Как показывает практика, несмотря на включение произведений композитора в фестивальные программы, тенденция к популяризации разных жанров его творчества и, самое главное, их закрепление в постоянном концертном и образовательном процессах не прослеживается. Символично, что в данной статье – в год 105-летия Вайнберга – будет предпринята попытка обратить внимание специалистов на крайне важные и актуальные открытия композитора.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать клавиры оперы М. Вайнберга «Пассажирка» с точки зрения фортепианных технических и художественных трудностей;
- выбрать наиболее подходящие фрагменты из оперы для концертного исполнения;
- обозначить необходимые купюры для концертного исполнения выбранных фрагментов из оперы композитора.

Материалом для исследования послужил клавиры оперы «Пассажирка» М. Вайнберга, включающий полную авторскую печатную версию в двух действиях с эпилогом.

Теоретическую базу исследования составляют труды по целостному анализу музыкальных произведений и музыкальной форме (Бонфельд, 2003; Гончаренко, 1997; Григорьева, 2004; Мазель, 1979; Соколов, 2004; Теория современной композиции, 2005), статьи, рассматривающие оперу М. Вайнберга с разных ракурсов (Клокова, 2020; Шишкин, Морозова, 2019); публикации, посвященные отдельным аспектам творчества композитора (Гончаренко, Останина, 2020; Соколовьяк, 2023), а также разработки по фортепианному творчеству композитора и научные исследования о вопросах концертмейстерского мастерства (Воскобойникова, 2017; Виноградов, 1988; Горошко, 1999; Инюточкина, 2010; Калинина, 2015; Концертмейстер: призвание..., 2000).

Для осуществления поставленной цели и реализации задач был использован метод целостного анализа, разработанный Б. Асафьевым, В. Цуккерманом и активно развиваемый авторами, представленными выше в тексте публикации, а также ряд эмпирических методов: педагогическое наблюдение, сравнение степени готовности и отработки программ, опросы среди обучающихся и коллег.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в концертной и образовательной практике в рамках профессиональной подготовки концертмейстеров в музыкальном вузе. Представленный нотный материал может помочь студентам, преподавателям и концертным исполнителям значительно сократить время для изучения и подготовки к выступлению, что, в свою очередь, позволит эффективнее и интереснее выстраивать учебные и концертные программы.

Обсуждение и результаты

Для М. Вайнберга на протяжении всей жизни ключевым направлением творчества была тема войны. Опыт, пережитый в детстве, не отпускал композитора. Бегство из Польши от фашистов, потеря родителей и сестры, перенесение всех тягот военного и послевоенного времени отразились на мировоззренческих убеждениях мастера. В интервью он говорил: «Да, многие мои работы связаны с военной тематикой. Увы, она мною не выбрана. Она продиктована моею судьбой, трагической судьбой моих родных. Я считаю своим нравственным долгом писать о войне, о том страшно, что случилось с людьми в нашем веке» (Вайнберг М. Честность, правдивость, полная отдача // Советская музыка. 1988. № 9, с. 23).

Симфонии, струнные квартеты (подробнее о военной теме в творчестве на примере струнных квартетов М. Вайнберга пишет Н. Л. Соколовьяк (2023)), камерно-вокальные сочинения и, конечно же, оперы стали жанрами крупной формы, воплотившими всю боль, страдания, ужасы самой страшной войны в истории человечества. Среди семи опер только две напрямую относятся к военной тематике: «Пассажирка» (1968) и «Мадонна и солдат» (1970). Именно в первой полностью авторской опере Вайнберг воплощает сюжет, максимально

актуальный в наше время, и одновременно впервые акцентирует внимание на психологии преступников и жертв, подчиненных бесчеловечной тоталитарной машине.

Удивительно, но «Пассажирка» была представлена публике лишь в XXI веке. Современный исследователь А. Клокова после изучения архивных материалов констатирует: «Запреты на постановку оперы “Пассажирка”, исходившие, по словам Медведева, от руководительницы отдела музыкальных театров в Министерстве культуры СССР, можно считать обладающими здравым смыслом, сколь бы цинично это ни звучало. Эта дама или любой другой человек на ее должности не решился бы допустить произведение на сцену Большого театра в 1968 году, так как оно было несвоевременным, опережало свое время» (2020, с. 130). При этом чаще всего опера получает концертное воплощение. Как утверждают А. Г. Шишкин и О. О. Морозова: «Впервые “Пассажирка” прозвучала лишь в 2006 г. в Светлановском зале Московского международного дома музыки в исполнении солистов, хора и оркестра Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, под управлением Вольфа Горелика» (2019, с. 133). Однако стоит учесть, что это было концертное исполнение. Полной сценической версии суждено было осуществиться в 2010 г. на фестивале в Брегенце (Австрия) при участии Большого театра Варшавы, Английской национальной оперы и Королевского театра Мадрида. Заметим, что вторым спектаклем в истории постановок явилась концертная версия оперы, подготовленная силами Новосибирского государственного академического театра оперы и балета в 2010 г. при непосредственном участии одного из авторов статьи – Т. Н. Смысловой, что позволило взглянуть на партитуру и клавишное произведение буквально изнутри, увидеть детали, доступные только при исполнении.

Этот опыт участия в репетиционном процессе, в спевках с солистами, исполнении партии фортепиано в оркестре во время показа «Пассажирки» явился определяющим в использовании материала оперы. Во время занятий по концертмейстерскому мастерству, на наш взгляд, необходимо изучать и включать в программу произведения, стимулирующие познавательные способности студента, требующие обращения к истории и, самое главное, ставящие перед исполнителем реальную проблему: как четко передать образы героев в партии сопровождения, которые являются двойственными, испытывающими муки совести и несущими ощущение борьбы с самим собой.

Рассмотрим наиболее показательные номера из клавира «Пассажирки», требующие особого отношения пианиста и решения специфических художественных трудностей. Уже во вступлении концертмейстеру следует при сохранении темпа *Allegro moderato* крайне четко ритмически исполнять октавные ходы на квинтолях. Специфичным будет и исполнение ритма партии ударных, которая также может быть поручена пианисту. Охват всей фактуры в ц. 2 и 3 (начиная с такта № 7 ц. 2) требует специальной координации и допускает пропуск части удвоений квинт и кварт в правой руке. Акустически при их «протягивании» будет складываться такая же вертикаль, как в оркестровой версии, поэтому нужно больше сконцентрироваться на исполнении ритмов и интонаций на квинтолях. Также во вступлении (ц. 4) однопольный пассаж стóбит внутренне пропеть, постараться даже на тридцать вторых длительностях дотянуться до каждой вершины, прислушаться к каждому обороту.

В первой картине «Корабль» диалог Лизы и Вальтера в ц. 42, 43 и далее до ц. 46 включительно требует от концертмейстера, с одной стороны, сдержанности и четкости в ритмико-мелодическом остинато, а с другой, следует подчеркивать интонации солистки резкими всплесками в мелодической линии, подчиненной атональности.

Во второй картине «Переключка» партия фортепиано является основой всего действия, поскольку все вокальные реплики представлены второстепенными персонажами и хором в основном в речитативной манере. Все интонации передают скорее разговорную манеру, схожую со *sprechtime*. Всю боль заключенных, их ужас и страдания должен передать пианист. Остинатные повторяющиеся блоки мелодизированной фактуры на основе звукоряда расширенной тональности с центральным элементом *e-gis-f*, к которому регулярно возвращается композитор, создают атмосферу страшного помещения концлагеря.

Главная картина 1 действия – «Барак». Большое количество кратких и развернутых диалогов и полилогов требует от концертмейстера максимальной концентрации и внимания к отдельным деталям. Например, в ц. 50, начиная с *Moderato sostenuto*, звучание фортепиано должно передать эффект *tutti* оркестра, сохраняя при этом сложные ритмические и интонационные подголоски во время проговаривания текста Мартой. Трехуровневая многоголосная фактура требует от концертмейстера очень высокого мастерства, позволяющего охватить буквально весь диапазон инструмента. Далее в этой же картине в ц. 54–55 стоит особо подчеркнуть мелодизированный голос, полностью отождествляющий эмоциональный и физический ужас, переживаемый героями в предыдущей картине. Ему будут противопоставляться аккордовые вертикали, которые следует исполнять с ощущением хора.

Схожие задачи стоят перед исполнителями во втором действии и эпилоге оперы. О них следует говорить отдельно, так как формат статьи не подразумевает столь детального рассмотрения настолько крупного жанра как опера со стороны данного аспекта. Теперь представим, на наш взгляд, наиболее подходящие фрагменты из оперы именно для концертного исполнения.

Обращение, например, к монологу Марты из шестой картины II действия позволяет погрузиться исполнителям в ощущение неминуемой скорой гибели героини. Здесь нужно постараться максимально сдержанно, сухо исполнять все аккордовые вертикали и имитации интонаций солиста (Пример 1). Фрагмент с ц. 13 по ц. 15 следует исполнить с ощущением мечты, полета, постоянно поддерживая передачу интонаций вокалиста. За один такт до ц. 19 (до начала триалога) уместно сделать купюру и сразу завершить выступление аккордовой интермедией на ц. 55–57 (Пример 2). Переход именно на данный заключительный материал картины позволит максимально «досказать» содержание и передать скрытые эмоции на протяжении всего номера.

Adagio $\text{♩} = 69$

МАРТА

КАТЯ *ff* Е_сли бы воз_звал но мне го_сподь:
Сво бо_ ду!

ИВЕТТА *ff* Сво бо_ ду!

КРИСТИНА *ff* Сво бо_ ду!

ВЛАСТА *ff* Сво бо_ ду!

ХАНА *ff* Сво бо_ ду!

БРОНКА *ff* Сво бо_ ду!

Adagio $\text{♩} = 69$

*) Стихи Ш. Петефи. Перевод Л. Мартынова.

Пример 1. Начало монолога Марты, II действие, 6 картина

55 Allegro $\text{♩} = 184$

56

57

Пример 2. Окончание монолога Марты (финал 6 картины по клавиру)

Исполнение данной версии монолога героини нашло живую поддержку в консерватории среди студентов и среди иллюстраторов-вокалистов, которые смогли справиться с этим непростым материалом и исполнить его на выпускных экзаменах.

Еще один показательный номер – это сцена Лизы и Вальтера из I действия, первой картины. Начиная с двух тактов до речитативного мелодекламационного фрагмента в партии Вальтера (Пример 3) и продолжая ц. 40, у исполнителей есть очень мощная, психологически выстроенная ансамблевая работа, позволяющая создать целостные образы за очень краткий фрагмент из всей партии героя.

Largo $\text{♩} = \text{♩}$

pp

Чу - до - ви - шно, чу - до - ви - шно!

ppp

p

За - вра - га - зе - ты все - го ми - ра ра - стру - бат: „Ди - пло - мат Ф Р Г

mf

Кре - мер же - нат на э - ся - сов - ке Франц. Не до - е - хав до

mp

стра - ны на - зна - че - ни - я, он снят со сво - е - го по -

40 **Moderato** $\text{♩} = 80$

p

„ста.“ Сквер - на - я шу - тка!

pp

ЛИЗА *p*

Валь - тер, вы - слу - шай ме - ня...

Пример 3. Сцена Лизы и Вальтера, I действие, 1 картина

Внутри этого номера следует купировать такты, начиная с 8 т. после ц. 46 (Пример 4) до 9 после ц. 52 (Пример 5). Данная купюра не влияет на содержательную сторону номера (реплики Лизы здесь нужны скорее для обоснованности действий по сюжету), поэтому психологическое напряжение и раскрытие образа героини дальше последует совершенно органично.

46

Пример 4. Сцена Лизы и Вальтера, I действие, 1 картина, ц. 46

52 Largo $\text{♩} = 62$

был ко... нац...

От - ту - да на вы - хо - ди - ли жи - вы -

- ми.

mp Мне бы по жаль е... е...

53 Вальтер *pp*

Не о - чень - то я ве - рю в жва - лость тю - рям - щи - ка.

Пример 5. Сцена Лизы и Вальтера, I действие, 1 картина, ц. 52

Третий фрагмент из «Пассажирки», который, на наш взгляд, может и должен быть представлен в виде отдельного концертного номера – это сцена Марты и Тадеуша из 4 картины, II действия. Музыка с ц. 14 до пятого такта ц. 24 передает самые светлые чувства героев, которые они смогли сохранить в ужасе чудовищной войны. М. Вайнберг через высокий регистр, танцевальные ритмы и национальные еврейские интонации старается передать частицу радости. Партии солистов здесь сохраняют интонации, близкие к речи, а сопровождение как раз должно передать их внутреннюю напряженность и трепет одновременно (Примеры 6 и 7).

14 Andante $\text{♩} = 76$

p МАРТА

Ты жив? Ты жив? Я ду - ма - ла о те - бе

ТАДЕУШ

Ты жива?

14 Andante $\text{♩} = 76$

molto espr. *sempre legato*

Пример 6. Начало диалога Марты и Тадеуша, II действие, 4 картина

Наконец, Эпилог, заключительный монолог Марты без каких-либо купюр является очень показательным концертным выступлением (Пример 8). Это – мораль всей оперы. Все переживания героини здесь становятся авторским словом и назиданием всем грядущим поколениям. Каждое произнесенное Мартой имя должно быть отыграно как солистом, так и пианистом. Необходимо научиться очень быстрому эмоциональному переключению, по сути, представить себя героиней, о которой идет речь от лица Марты в данный момент, чтобы при упоминании каждой из них и Тадеуша создавать в звучании фортепиано кинематографический эффект смены кадра. Концертмейстер должен создать ощущение зазеркалья, общения с ушедшими родными и думать о своих близких людях. Тогда будет в полной мере передана личная трагедия, пережитая Вайнбергом.

я люб-лю те-бя, лю-блю, Мар-та...

Пример 7. Конец диалога Марты и Тадеуша, II действие, 4 картина

Adagio $\text{♩} = 64$
legato
pp

МАРТА

Ка-ка-я ти-шина!

Ка-кой по-кой и мир кру-

...гом. Ре-ка мо-

Пример 8. Начало эпизода, монолог Марты

Итак, представленные фрагменты оперы М. Вайнберга «Пассажирка» были исполнены в рамках выпускных программ О. Чередниченко с Л. П. Алейниковой (меццо-сопрано) и Е. Н. Рымаревым (тенор), а также Е. Швец (Легкая) и И. Тырышкиной совместно с Н. Королевой. Приглашенные эксперты государственных комиссий высоко оценили прозвучавшие номера и отметили, что именно музыка Вайнберга в программах была наиболее запоминающейся и эмоционально живой.

При подготовке и изучении этих фрагментов студенты удивляли своим ярким откликом, эмоциональным отношением, более смелыми предложениями по интерпретации. Колоссальный объем драматического наполнения и психологической остроты вызывал у них искреннюю увлеченность при работе. Понимание де-

кламационного стиля вокалистов, проведение анализа вокальных партий в контексте всей оперы, осознание гармонической и ритмической сложности, многослойности фактуры при сохранении передачи оркестрового звучания сопровождалась у молодых музыкантов поиском драматургических линий, акцентов, кульминаций. Важно подчеркнуть, что при опросе обучающихся и коллег 90% респондентов отметили крайнюю пользу в развитии слухового восприятия при простом ознакомлении с музыкальными фрагментами из оперы, а 75% сообщили об усовершенствовании техники и мышления при разучивании и исполнении музыки М. Вайнберга.

Опираясь на пройденный опыт почти пятнадцатилетней работы с оперой «Пассажирка», можно с уверенностью отметить, что изучение этого сочинения крайне значимо как для развития духовного мира музыканта в отдельности, так и для воспитания гуманистических, этических ценностей, выработки гражданских позиций общества в целом. Историческая память, которая сегодня подвергается беспрецедентным нападкам, будет сохранена как раз благодаря постоянному звучанию этой темы – нужной и обязательной для каждого помнящего и знающего человека.

Заключение

Как показал анализ клавира «Пассажирки» М. Вайнберга, для современных исполнителей опера является эмоциональным и мыслительным вызовом, а также школой мастерства. Сочетание техники расширенной тональности и атональности заставляет пианистов перестроить свой слух, мышление и типовые позиции движения рук на новый уровень. Интонации, созданные Вайнбергом как в партии солистов, так и в партии фортепиано, близки по своему накалу и напряжению языку А. Берга и Д. Шостаковича. Именно влияние старшего гениального друга-соотечественника особенно ощущается в многогранности создаваемых образов. Концертмейстеру необходимо переживать внутреннюю борьбу и напряжение солистов, следовать за всеми интонациями и вести диалог – как явный, так и скрытый.

Выбранные четыре примера соответствуют драматургии оперы и могут быть исполнены подряд в рамках одной программы, но, самое главное, они позволяют целостно представить героев и их психологическое состояние в момент звучания номера.

Предложенные купюры позволяют плавно подготовить исполнителей и слушателей к основным смысловым узлам каждого номера и при необходимости инструментально озвучивают мысли за солистами. Представленные переходы являются естественными по причине совпадения фактуры, тонального плана и логики развития произведения (устремленность к вершине, кульминация, спад и т. д.).

В качестве перспектив дальнейшего исследования интересным представляется обращение к ряду сочинений сибирских композиторов второй половины XX века, таких как А. Муров и Г. Иванов. Их оперное наследие достаточно обширно и интересно и, без сомнения, позволит значительно обогатить современный исполнительский и педагогический репертуар.

Источники | References

1. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки: учеб. пособие: в 2 ч. М.: ВЛАДОС, 2003. Ч. 1-2.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность / сост. М. А. Смирнов. М.: Музыка, 1988. Вып. 1.
3. Воскобойникова А. С. Фортепианное творчество Мечислава Вайнберга: проблемы стиля и исполнительской интерпретации: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2017.
4. Гончаренко С. С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века: учеб. пособие. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1997.
5. Гончаренко С. С., Останина М. Н. Доклассические жанры в инструментальных циклах М. Вайнберга // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 4. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10060>
6. Горошко Н. Н. Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе: на примере камерно-вокального творчества рус. композиторов XIX века: автореф. дисс. ... к. иск. Магнитогорск, 1999.
7. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2004.
8. Инюточкина Н. В. Феномен пианиста-концертмейстера в вокально-инструментальном ансамбле (на примере австро-немецкого вокального цикла XIX ст.): автореф. дисс. ... к. иск. Харьков, 2010.
9. Калинина В. Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2015.
10. Клокова А. Несостоявшаяся постановка оперы Вайнберга «Пассажирка» в 1968 году: кто виноват? // Музыкальная академия. 2020. № 2. <https://doi.org/10.34690/71>
11. Концертмейстер: призвание и профессия: сборник научно-метод. статей / ред. Н. Я. Лузум, Т. Б. Сидева. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2000.
12. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд-е 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1979.
13. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2004.

14. Соколькова Н. Л. О стиле «военных» квартетов Мечислава Вайнберга // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3.
15. Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005.
16. Шишкин А. Г., Морозова О. О. Опера «Пассажирка» Моисея Вайнберга: опыт формирования культуры памяти в процессе диалога культур // Вестник культуры и искусств. 2019. № 1 (57).

Информация об авторах | Author information



Ванчугов Антон Владимирович¹, к. иск.
Смылова Татьяна Николаевна²

^{1, 2} Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки



Anton Vladimirovich Vanchugov¹, PhD
Tatyana Nikolaevna Smyslova²

^{1, 2} Glinka Novosibirsk State Conservatoire

¹ anton-van@mail.ru, ² tania_piano@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.08.2024; опубликовано online (published online): 04.09.2024.

Ключевые слова (keywords): концертмейстерское мастерство; М. Вайнберг; опера «Пассажирка»; авторское пере-
ложение; профессиональная подготовка концертмейстера; accompanist skills; M. Weinberg; opera “The Passenger”;
author’s arrangement; accompanist training.