

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Гончаренко, С.С., Останина, М.Н., 2020

УДК 78.08

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10060

ДОКЛАССИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ М. ВАЙНБЕРГА

С.С. Гончаренко¹, М.Н. Останина¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Обращаясь к многочастным инструментальным циклам Мечислава Вайнберга, авторы статьи обнаруживают в них современное претворение принципов драматургии, сложившихся в периоды Барокко, классицизма и романтизма. Второе открытие феномена М. Вайнберга на рубеже XX–XXI столетий как творческой фигуры мирового масштаба подтверждает актуальность заявленной темы исследования. Ее новизна состоит в тезисе о предвосхищении Вайнбергом в 1950–1960-е гг. тенденции к взаимодействию принципов инструментальной драматургии в рамках жанра *concerto grosso*, развернувшейся в музыке отечественных и зарубежных композиторов в последние десятилетия. В статье сочетаются компаративный, лингвистический и герменевтический подходы, позволяющие предложить толкование семантики предклассических жанров в современной музыкальной драматургии. Методика исследования состоит в выявлении субциклов – группировок из нескольких частей по синтагматической и парадигматической осям в многочастных циклах. Ориентиром служат программные названия частей. Композитор опирается на обобщенную программность, сочетая в словесном тексте сочинения старинные и современные жанры, а также конструктивные технические приемы работы с музыкальным материалом. Авторы последовательно рассматривают несколько опусов, предназначенных для солирующих инструментов (фортепиано, скрипки) и для исполнения камерным оркестром. Анализ Десятой симфонии М. Вайнберга демонстрирует взаимодействие принципов концертирования, объединяющих жанры барочного *concerto grosso*, немецкой духовной кантаты, современной драматической симфонии.

Ключевые слова: М. Вайнберг, программный многочастный цикл, Барокко, партита, соната, *concerto grosso*.

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гончаренко, С.С., Останина, М.Н. Доклассические жанры в инструментальных циклах М. Вайнберга. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 4. С. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10060.

PRE-CLASSICAL GENRES IN M. WEINBERGS' INSTRUMENTAL CYCLES

S.S. Goncharenko¹, M.N. Ostanina¹

¹ Glinka State Novosibirsk Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. Turning to the multi-part instrumental cycles of Mieczyslaw Weinberg, the authors of the article find in them a modern implementation of the dramaturgy principles that developed during the periods of Baroque, classicism and romanticism. The second discovery of the M. Weinberg phenomena at the turn of the XX–XXI centuries as a creative figure on a global

scale confirms the relevance of the stated research topic. Its novelty consists in the thesis about Weinberg's anticipation in the 1950s and 1960s of the trend towards the interaction of the instrumental dramaturgy principles in the concerto grosso genre, which has developed in the music of domestic and foreign composers in recent decades. The article combines comparative, linguistic and hermeneutical approaches that allow the authors to offer an interpretation of the semantics of pre-classical genres in modern musical dramaturgy. The research method consists in identifying subcycles – groups of several parts along the syntagmatic and paradigmatic axes in multi-part cycles. The program names of the parts serve as a reference point. The composer relies on generalized program, combining old and modern genres in the verbal text of the composition, as well as constructive techniques terms for working with musical material. The authors consider several opuses intended for solo instruments (piano, violin), and for performance by a chamber orchestra. The analysis of the 10 symphony by M. Weinberg demonstrates the interaction of the principles of concertation that combine the genres of the Baroque concerto grosso, the German spiritual cantata, and the modern dramatic Symphony.

Keywords: M. Weinberg, program multi-part cycle, Baroque, Partita, Sonata, concerto grosso.

Conflict of interests. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation. Goncharenko, S.S., Ostanina, M.N. (2020), "Pre-classical genres in M. Weinbergs' instrumental cycles", *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 4, pp. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10060. (in Russ.)

Во второй половине XX столетия музыка Мечислава Вайнберга (1919, Варшава – 1996, Москва) была широко известна в России. Он получил признание как мастер, успешно работавший почти во всех жанрах: от песни до симфонии, от музыки к кинофильмам и цирковым представлениям до оперы и балета. Произведения его исполнялись, издавались, были отмечены государственными наградами. Но только в XXI в. происходит подлинное открытие необъятности (более 150 опусов) его творческого наследия, глубины в освещении трагических проблем, волнующих человеческое сообщество сегодня. 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 конференциях¹. Спустя четверть столетия после кончины композитора фигура его

словно вырастает, возвышаясь над множеством нынешних композиторских устремлений: академических, экспериментальных, китчевых.

В таком контексте актуальность приобретает проблема осмысления богатейшего фонда разнонациональных традиций, ассимилированных в инструментальной драматургии композитора². Масштабные циклические формы – основная область творчества М. Вайнберга. 26 симфоний, 17 квартетов, более 30 ансамблевых и сольных сонат, концерты, сюиты образуют сквозные линии, развивающиеся параллельно на протяжении его творческого пути. Цель настоящей статьи – рассмотреть претворение в нескольких инструментальных циклах функции доклассических жанров, афишированных композитором благодаря программным названиям частей.

Обращение М. Вайнберга к традициям доклассического жанро- и формообразования составляет значительную часть его инструментальной музыки. Так, типичные для эпохи Барокко жанры

и инструментальные средства он использует в Партите для фортепиано, 12 сольных смычковых сонатах, 24 прелюдиях для виолончели соло, симфониях для струнного оркестра: Второй и Десятой, Седьмой симфонии для струнных и клавесина, а также четырех камерных симфониях, созданных в последние годы жизни (1987, 1990, 1992).

Барочные жанровые знаки в названных произведениях обнаруживаются в технике вариантного развертывания мелодических линий из начального тематического ядра, в повторяющихся ритмофактурных формулах, характеризующих фигурационное письмо, в мобильности звуковысотных отношений при ясной опоре на тональный центр. Обновление жанровых моделей доклассического периода происходит благодаря использованию современных средств выразительности и техник письма. Драматургические функции старинных жанров определяет структура циклов, в которых объединяются генетически разные типы циклизации: принцип координации, характерный для сюитных циклов Барокко, и принцип субординации, нашедший совершенное воплощение в инструментальной драматургии классико-романтической традиции.

Функционирование доклассических жанров концентрируется в камерных произведениях М. Вайнберга. Материал настоящей статьи ограничен тремя сочинениями, которые объединяет хронологическая принадлежность к первому этапу его творчества: Партита для фортепиано, ор. 54 (1954), Вторая соната для скрипки соло, ор. 95 (1967) и Десятая симфония, ор. 98 (1968).

Соната и Симфония уже стоят рядом со знаковыми сочинениями, представляющими вершины зрелого стиля композитора, такими как Реквием, ор. 96 (1965–1967), опера «Пассажирка», ор. 97 (1967–1968), 24 сольных виолончельных прелюдии, ор. 100 (1968).

В аналитических процедурах авторы статьи опираются на компаративный метод, позволяющий установить группировку пьес в многочастных циклах по синтагматической и парадигматической осям. Терминология, заимствованная из лингвистики, в музыкознании была впервые апробирована Б. Кацем при изучении масштабных вариационных циклов И.С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона (Кац Б., 1975). Использование метода в аспекте диахронии выявляет специфику новаторской музыкальной драматургии М. Вайнберга, который в 1950–1960-е гг. предвосхитил интенсивное развитие необарочных тенденций, в частности, сонатно-сюитных принципов в жанре *concerto grosso* в творчестве российских композиторов конца XX в.

Общие черты, присущие выбранным для изучения опусам, определяют ретроспективизм, ориентация на принципы циклической формы, складывавшейся в XVII – первой половине XVIII в.: множественность контрастных сопоставлений, группировка частей в многочастном цикле по синтагматической и парадигматической осям. Важное значение имеет дополняющий контраст, который обуславливает функциональное подобие некоторых частей, следствием чего является ведущий драматургический принцип их *координации*. Однако в каждом случае

эти черты оказываются взаимосвязанными с иными драматургическими закономерностями. В результате в организации целого не найти строгого канона, единой нормы. Нестандартность циклических структур отражает превалирование индивидуализированных авторских решений.

М. Вайнберг следует традиции воспроизведения барочной циклическости, сложившейся в западноевропейской музыке первой четверти XX столетия. Тогда вновь приобрела актуальность барочная идея связи культур, осуществляемая путем «операций со временем», в сопоставлении прошлого и настоящего, старинных и новых танцев (сюиты и партиты И.С. Баха), жанрово-танцевальной и характеристической программности (сюиты Ф. Куперена). В музыке XX в. концептуальная идея коммеморации³, заключенная в барочных сюитах, получает обновление в жанровом и стилевом синтезе формообразующих прин-

ципов, заимствованных из более поздних эпох. Мысль о сохранении памяти культуры, черты неоклассицизма и импрессионизма объединяются у М. Равеля, постромантизма и импрессионизма у Э. Изаи, Барокко и экспрессионизма у А. Берга и А. Шенберга (Гончаренко С., 2018).

В десятичастной Партите для фортепиано М. Вайнберга воспоминания о знаках Барокко и романтизма создают «мерцающий хронотоп». Удивительный дар композитора в кратких психологических и жанровых зарисовках воплощать тонкости интроспекции, создавать ассоциативный ряд, связывая сегодняшний день и череду прошедших. Жанровые знаки Барокко в Партите перемежаются с жанрами, типичными для новой сюиты. Их распределение подчинено двичным числовым отношениям. Последовательность 2: 1+1 воспроизводится дважды. В центре цикла два номера из новой сюиты (табл. 1).

Таблица 1. Строеение цикла в Партите для фортепиано
Table 1. The structure of the cycle in the Partita for piano

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Прелюдия Хорал	Серенада		Сарабанда	Интермеццо Марш		Ария Остинато		Этюд	Канон
Ст – 2	Н – 1		Ст – 1	Н – 2		Ст – 2		Н – 1	Ст – 1

Примечание. Жанры сюиты: Ст – старинной, Н – новой.

Барочные жанры расположены по краям цикла: «Прелюдия», «Хорал» – «Канон». Композитор сохраняет инициальную функцию «Прелюдии» и финальную функцию полифонической пьесы, завершающей все произведение. Группировка пьес образует два субцикла и соот-

ветственно – два лирических центра: в первом субцикле – это 4-я часть «Сарабанда», во втором – 7-я часть «Ария». В качестве финала первого субцикла выступает 6-я часть «Марш», мрачная тяжеловесная поступь которого вызывает ассоциации с агрессивными силами, «ата-

кующими» личность в XX столетии. С «Маршем» во втором субцикле по оси парадигматики корреспондирует 9-я пьеса «Этюд», фигурации в нижнем регистре рояля однозначно отсылают к финалу Сонаты b-moll Ф. Шопена (но без цитирования).

Программность Второй скрипичной сонаты обладает иными характеристиками. Заглавия пьес условно делятся на две разнопорядковые группы, которые принадлежат не к одной плоскости музыкальных жанров, как в Партите, но переключают внимание из плоскости жанровой семантики на сферу сугубо технологическую. Семантической функцией наделены названия только трех частей из семи: 1-я – «Монодия», 4-я – «Реплики», 6-я – «Ин-

вокация»⁴. Это инструментальные аналоги вокального интонирования. Они образуют парадигматическую линию, ведущую через диалог к ритуальному мистическому воззванию.

В заглавиях других пьес автор использует музыкальные термины, вероятно предназначенные для того, чтобы обратить внимание исполнителей на те или иные средства музыкальной выразительности: ритм («Паузы», «Синкопы»), звуковысотность («Интервалы»), фактурный рисунок («Аккомпанемент»). Эти пьесы передают разные градации моторики, воплощают в основном, образную сферу скерцо, а в финальной пьесе «Синкопы» – скерцо-токкаты (табл. 2).

Таблица 2. Строение цикла во Второй сонате для скрипки соло
Table 2. The structure of the cycle in the Second Sonata for solo violin

1	2	3	4	5	6	7
Монодия	Паузы	Интервалы	Реплики	Аккомпанемент	Инвокация	Синкопы
Allegro moderato	Andantino grazioso	Presto agitato	Andantino non tanto	Allegretto leggero	Lento affetuoso	Vivace marcato
С	Т	Т	С	Т	С	Т

Примечание. Заглавия: С – содержательные, Т – технологические.

Большинство миниатюр М. Вайнберг строит на сопоставлении и развитии кратких тематических элементов, что воспринимается как бытовые диалогические сценки с участием нескольких персонажей. Таким образом, данный цикл представляет обновление барочной сонаты *da chiesa*, драматургическим принципом характеристической циклизации, восходящей к шумановской программности, но приоб-

ретающей качество кратких бытовых эпизодов, опозитизированных в многочастных циклах XX в., например, в «Мимолетностях», «Сарказмах» С. Прокофьева, 24 Прелюдиях для фортепиано Д. Шостаковича, а в творчестве М. Вайнберга – в 24 прелюдиях для виолончели соло. Подобный способ разноплоскостной программы характерен, например, для симфоний А. Муроу, в наибольшей степени для его Третьей

симфонии, имеющей подзаголовок «Концерт в форме восьми инвенций»⁵.

В свете задач данной статьи интересен первый номер цикла – «Монодия». В 1960-е гг. такое название используется в качестве заглавия самостоятельной пьесы для сольного инструмента: органа (О. Мессиян, 1963), скрипки (С. Слонимский, 1984) или для солирующего инструмента с оркестром (В. Сильвестров, 1965). Обширные пласты развивавшейся с древнейших времен монодийной музыки представляют богатый выбор моделей для современного композитора, использует ли он программное название или нет. Оригинальность «Монодии» М. Вайнберга придают быстрый темп, равномерное напористое движение. Примечательны также периодическая повторность, квадратные структуры, прочная тональность *B-dur* и четкая двойная трехчастная вариантная форма с характерным для М. Вайнберга «барочным» (нетональным) началом тематических реприз. В драматургии цикла Сонаты «Монодия» трактуется как жанровая сфера, послужившая основой для дальнейшего становления системы выразительных средств европейской профессиональной музыки.

В центре внимания статьи – Десятая симфония, в которой получили обобщение художественные и технические идеи предшествующего периода творчества композитора. Вопросы жанровых взаимодействий исследуются в ней по нескольким параметрам. Один параметр связан с изучением генетической памяти жанров, указанных композитором в названиях частей симфонии: 1-я – «*Concerto grosso*»,

2-я – «Пастораль», 3-я – «Канцона», 4-я – «Бурлеска». Два других касаются интерпретации семантики жанровых моделей в произведении и драматургических функций частей цикла, в частности, в связи с программностью, обозначенной в 5-й части «Инверсия».

Первая семантическая страта образуется благодаря объединению средних частей в сюитный субцикл. Композитор использует жанры, каждый из которых имеет многовековую историю. Генезис пасторали и бурлески восходит к Античности, канцоны – к рубежу Средневековья и Возрождения. В Древней Греции появились первые поэтические образцы бурлесок. Пасторальями и бурлесками позднее именовались театрализованные представления. Некоторые образцы ранней оперы отмечены чертами этих жанров. Название «Канцона» применялось в XVI в. для обозначения многоголосных вокальных и инструментальных произведений, причем инструментальные канцоны упоминаются в качестве непосредственных предшественниц сонаты и концерта. В эпоху Барокко термины *пастораль* и *бурлеска* применялись для обозначения самостоятельных пьес и частей циклической формы. Таким образом, освоив область музыки, взаимодействующей со словом, а также со словом и сценическим действием, все три жанра функционируют в европейской культуре и как сложные, и как простые. Указанные их качества наследуются композиторами XIX–XXI столетий.

Использование в рамках симфонии пасторали, канцоны и бурлески воспринимается своеобразным символом, воссозданием исторической

памяти европейской культуры от Античности до наших дней. Удерживая основные признаки жанровых моделей, М. Вайнберг их преобразует средствами композиторской техники, характерными для музыкального авангарда первой и второй волны. Три средние части объединены в сюитный субцикл на основе принципа координации, поскольку жанровый характер, присущий каждой части, подчеркивает их равноправие, равнозначность.

Следующая семантическая страта – более высокого ранга, нежели предыдущая, – определяется авторским обозначением 1-й части *Concerto grosso*. Как известно, данный жанр инструментальной ансамблевой музыки, широко распространенный в период Барокко, предвосхитил метод симфонизма, драматургию симфонии и концерта. Уступив им место на исторической арене, он на время исчез из поля зрения композиторов, с тем чтобы через полтора столетия возродиться вновь.

Рассматриваемая Симфония является первым произведением, созданным в России, в котором автор, выставив жанровое заглавие 1-й части, использовал характерные принципы барочного концертирования и внедрил их в остальные части цикла. Проникновение логики барочного концерта в драматургию всех частей существенно преобразует облик драматической симфонии. Ее композиция синтезирует логику контрастно-составной формы итальянского *Concerto grosso* модели А. Корелли и немецкой духовной кантаты баховского пенетративного (термин Е. Берденниковой) типа⁶.

Открывает Симфонию тема *Grave*, изложенная *tutti* в хоральной фак-

туре, своеобразный эпиграф сочинения. Фактурно-тембровый контраст, типичный для барочного концертирования, М. Вайнберг усиливает сопоставлением жанра хорала и рассмотренных выше светских жанров в средних частях цикла. Тема хорала приобретает функцию ритурнеля, неоднократно возвращаясь в 1-й части, затем – в сокращении, вторым планом фактуры – в Пасторали, звучит на кульминации при переходе от «Канцоны» к «Бурлеске» и, наконец, в итоговом завершении 5-й части. Контраст усилен также сопоставлением средств музыкальной выразительности. Тема хорала содержит движение из минора в мажор (a-moll–A-dur). В «Пасторали» автор использует технику додекафонии, в «Канцоне» и «Бурлеске» господствуют двенадцатиступенные тональности (cis-moll, d-moll), в «Инверсии» наблюдаются политональные сочетания⁷.

Обрамление хоралом масштабной циклической композиции позволяет предложить интерпретацию концепции Симфонии как аналога музыкальной проповеди, которой являлась баховская духовная кантата, т.е. ее гомилетической функции. Опорные хоральные вехи в музыкальной архитектонике Симфонии воплощают принцип субординации: иерархически высшей является хоральность, подчиняющая драматургию сопоставлений в жанровой сюите.

Иная семантическая страта образуется благодаря авторскому названию 5-й части. Термин *Инверсия* трактуется как технический прием в литературоведении (морфологический, синтаксический) и теории музыки (обычно как прием звуковысотных преобразований). Он связан со смещением или пере-

становкой элементов в новом производном построении, образованном из исходного. М. Вайнберг распространяет данный термин на область музыкальной драматургии, он сравнивает, сопоставляет жанровый материал средних частей симфонии в одновременности.

Переключение авторской точки зрения в акронную плоскость дает возможность показать относительно независимое существование разножанровых компонентов и различных приемов концертирования в алеаторической «Инверсии». Но в конечном итоге композитор сводит все контрастирующие планы воедино, что находит буквальное выражение в пятнадцатиголосном каноне

в приму на звуке c^2 непосредственно перед возвращением хорального эпиграфа. Дополнительная семантическая страта, позволяющая свети к гармонии и единству разные точки зрения, является высшей семантической стратой в рассматриваемой драматической симфонии.

Выявление черт индивидуальной авторской драматургии в Партите, Второй скрипичной сонате и Десятой симфонии подтверждает выдвинутый А.С. Воскобойниковой тезис о барочно-модернистском синтезе М. Вайнберга, подводит к проблеме новаторского предвосхищения неobarочного *concerto grosso*, переживающего расцвет в музыке рубежа XX–XXI столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обзор современной музыковедческой литературы о творчестве М. Вайнберга представлен в кандидатской диссертации А.С. Воскобойниковой (2017, с. 4–5).

² Феномен М. Вайнберга А.С. Воскобойникова рассматривает «как **мультикультурный**, что является новым в отличие от привычной трактовки творчества композитора в рамках стилистики советской музыки XX века» (2017, с. 6, 8) (выделено нами. – С.Г., М.О.).

³ Понятие «коммеморация» введено в научный оборот французским ученым П. Нора (р. 1931) и означает способы, с помощью которых в обществе фиксируется, сохраняется и передается память о прошлом, историческая память. В настоящее время художников, архитекторов, композиторов, музыковедов привлекает

изучение памяти культуры; понятие «коммеморация» получило распространение в музыкальной социологии и регионоведении.

⁴ Инвокация (от лат. *invocare* – взывать) – призыв высших сил, молитва о их помощи и поддержке.

⁵ О специфике программности в музыке XX в. см. в статьях О.И. Поповской (1990), С.В. Серебренниковой (1983).

⁶ Термин «пенетративный тип кантаты» (от англ. *to penetrate* проникать) предложен Е. Берденниковой (2000) для обозначения духовных кантат И.С. Баха, в которых тема хорала имеет сквозное значение в их целостной композиции, проводится во всех или в нескольких частях.

⁷ Подробный анализ содержится в статье М. Останиной (2019).

ЛИТЕРАТУРА

Воскобойникова А.С. Фортепианное творчество Мечислава Вайнберга: Проблемы стиля и исполнительской интерпретации: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2017. 24 с.

Гончаренко С.С. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX в. // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1. С. 135–141.

REFERENCES

Goncharenko, S.S. (2018), "Compositional models in newbarocco cycles of the first quarter of the XX century", *Journal of Music Science*, no. 1, pp. 135–141. (in Russ.)

Katz, B. (1975), *Vnutrennyaya organizaciya variacionnogo cikla i ee hudozhestvennoe znachenie* [Internal organization of the variation cycle and its artistic significance], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 30 p. (in Russ.)

Кац Б. Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1975. 30 с.

Останина М. Принцип концертирования в Десятой симфонии М. Вайнберга // Музыкознание. История и современность глазами молодых ученых: Сб. материалов IV Всерос. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2019. С. 105–113.

Поповская О.И. Символическая программность в советской музыке 70-х–80-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 19 с.

Серебренникова С.В. К вопросу о программности в симфониях А. Муро́ва // Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля): Межвуз. сб. тр. / отв. ред. Н.И. Головнева. Вып. 1. Новосибирск, 1983. С. 99–106.

Ostanina, M. (2019), “The principle of concertation in the Tenth symphony by M. Weinberg”, *Muzykoznanie. Istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh* [Musicology. History and modernity through the eyes of young scientists], Novosibirsk, pp. 105–113. (in Russ.)

Popovskaya, O.I. (1990), *Simvolicheskaya programmnost' v sovetskoj muzyke 70-kh–80-kh godov* [The symbolic nature of the program in the Soviet music of 70-ies–80-ies years], Extended abstract of candidaters thesis, Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 19 p. (in Russ.)

Serebrennikova, S.V. (1983), “On the question of programming in A. Murov's symphonies”, *Tvorchestvo kompozitorov Sibiri (voprosy muzykal'nogo yazyka i stilya)* [Creativity of Siberian composers (questions of musical language and style)], in N.I. Golovneva (ed.), Issue 1, Novosibirsk, pp. 99–106. (in Russ.)

Voskoboinikova, A.S. (2017), *Fortepiannoe tvorchestvo Mieczislava Vajnberga: problemy stilya i ispolnitel'skoi interpretacii* [The piano works of Mieczysław Weinberg: questions of style and performance interpretation], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saratov. 24 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, заслуженный работник Высшей школы РФ, член Союза композиторов РФ, член правления Сибирской организации Союза композиторов РФ
E-mail: lalumiere@ngs.ru

Останина Мария Николаевна, студентка V курса теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Authors information

Svetlana S. Goncharenko, D. Sc/ (Art Criticism), Full Professor at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Honored Worker of Higher School of the Russian Federation, Member of the Composers' Union of Russia, Member of the Board of the Siberian organization of the Union of composers of the Russian Federation
E-mail: lalumiere@ngs.ru

Maria N. Ostanina, fifth-year student of the theoretical and compositional faculty at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Поступила в редакцию 30.09.2020

После доработки 21.10.2020

Принята к публикации 27.10.2020

Received 30.09.2020

Revised 21.10.2020

Accepted for publication 27.10.2020