

DOI: 10.12731/2576-9782-2025-9-2-282

EDN: EMSMAV

УДК 7.067



Научная статья | Теория и история культуры, искусства

## МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ОБРАЗОВ ИСПАНИИ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНСОВ НА СТИХИ А.С. ПУШКИНА

*В.Л. Бойко*

### *Аннотация*

Камерно-вокальная лирика русских композиторов не раз являлась предметом изучения для многих исследователей. В этом смысле становится интересным разнообразие подходов и методов изучения. Одним из них является *метод сравнительного анализа*, при котором рассматриваются вокальные произведения различных композиторов, написанных на один и тот же поэтический текст.

Стихотворение А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья!» являлось источником для вдохновенного воплощения в музыке этого романтического сюжета многими композиторами. И если музыкальное прочтение данного опуса М. Глинкой, А. Даргомыжским, Н. Метнером, В. Шебалиным и Т. Хренниковым находит отражение как в трудах теоретиков-музыковедов, так и в концертной практике музыкантов-исполнителей, то романсы композиторов В. Косенко и В. Дешевова практически не известны.

**Цель исследования** – проанализировать многообразие творческих подходов и интерпретаций в создании романсов на поэтический текст А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья!»

**Материалы и методы.** Материалом для исследования являются романсы композиторов на стихотворение А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья!». Главный метод исследования – сравнительный анализ. Позволяет сопоставить различные явления с целью выделения их общих характеристик и отличий.

**Результаты.** Автор исследования обобщил теоретический и практический опыт работы с как уже достаточно известными романсами (М. Глинка, А. Даргомыжский, Н. Метнер) на стихотворение А.С. Пушкина, так и практически не звучащими со сцены (В. Дешевов, В. Косенко, В. Шебалин, Т. Хренников). Испанский колорит, воплощенный Пушкиным, по-разному претворяется в написанных на эти поэтические строки романсах каждого из композиторов.

**Выводы.** В композиторской практике созданию целостности художественного образа музыкального произведения способствует различное множество факторов, среди которых - выбор средств выразительности, умение выстроить процесс взаимодействия слова и музыки, владение арсеналом методов и приемов композиторской техники являются основополагающими.

**Ключевые слова:** композитор; вокальная партия; фортепиано; аккомпанемент; ритм; художественный образ

**Для цитирования.** Бойко, В. Л. (2025). Множественность интерпретаций образов Испании в вокальном творчестве композиторов: сравнительный анализ романсов на стихи А. С. Пушкина. *Russian Studies in Culture and Society*, 9(2), 56–76. <https://doi.org/10.12731/2576-9782-2025-9-2-282>

Original article | Theory and History of Culture and Art

## MULTIPLE INTERPRETATIONS OF IMAGES OF SPAIN IN THE VOCAL WORKS OF COMPOSERS: A COMPARATIVE ANALYSIS OF ROMANCES BASED ON THE PUSHKIN'S POEMS

*V.L. Boiko*

### *Abstract*

Chamber vocal lyrics of Russian composers have been the subject of study for many researchers more than once. In this sense, the diversity of approaches and methods of study becomes interesting. One of them is the

method of comparative analysis, which examines vocal works of different composers written to the same poem.

The poem by A.S. Pushkin “I am here, Inezilla!” was a source for the inspired embodiment of this romantic plot in music by many composers. And if the musical interpretation of this opus by M. Glinka, A. Dargomyzhsky, N. Medtner, V. Shebalin and T. Khrennikov is reflected both in the works of theoretical musicologists and in the concert practice of musicians-performers, then the romances of composers V. Kosenko and V. Deshevov are practically unknown.

The **aim** of the study is to analyze multiple authors’ interpretations and creative solutions in composing romances based on A.S. Pushkin’s poem “I Am Here, Inezilla!”.

**Materials and methods.** The material for the study is the romances composed by various composers based on Alexander Pushkin’s poem “I am here, Inezilla!” The main research method is comparative analysis, which allows comparing different phenomena in order to identify their common characteristics and differences.

**Results.** The author of the study summarized the theoretical and practical experience of working with both well-known romances (M. Glinka, A. Dargomyzhsky, N. Medtner) to the poem by A.S. Pushkin, and those that are practically never heard on stage (V. Deshevov, V. Kosenko, V. Shebalin, T. Khrennikov). The Spanish color of the Pushkin’s poem is realized in the romances in various ways.

**Conclusion.** In the composer’s practice the creation of the artistic image is facilitated by a variety of factors, among which are the choice of means of expression, the ability to build the process of the communication word-music, the using arsenal of the methods of composer’s technology which are fundamental.

**Keywords:** composer; vocal part; piano; accompaniment; rhythm; art’s image

**For citation.** Boiko, V. L. (2025). Multiple interpretations of images of Spain in vocal works of composers: Comparative analysis of romances based on Pushkin’s poems. *Russian Studies in Culture and Society*, 9(2), 56–76. <https://doi.org/10.12731/2576-9782-2025-9-2-282>

## Введение

В российской культуре к началу XIX столетия сформировался «запрос» на обращение к «иным» (ориентальным) культурным идентичностям. И в частности, - к появлению образов Испании в отечественной художественной культуре.

Кульминация обращения к «испанской теме» в музыкальном искусстве и литературе пришлось как раз на 1830-1840 гг., при этом облик Испании сформировался как образ бесконечного карнавала и вечного праздника. Именно в это время и появляется стихотворение Пушкина, которое все знают как «Я здесь, Инезилья!».

Многие литературоведы и критики считали, что данное стихотворение есть вольный перевод стихотворения «Серенада» английского поэта Барри Корнуолла. Однако исследователи-пушкиноведы отмечают, что «кроме обращения Инезилья - никаких совпадений нет» [5, с. 83].

Некоторые черты общности присутствуют в передаче настроения стиха: приподнятость, чувственность, картина страсти и т.д. Здесь также следует заметить, что автор поэтических строк – А.С. Пушкин - оставил свой опус без названия. И неопубликованное при жизни поэта стихотворение стало известным « ... благодаря романсу Глинки» [5, с. 83].

Композитор же – М. Глинка - назвал романс по первой строчке стиха - «Я здесь, Инезилья!». И сейчас мы так и называем стихотворение А.С. Пушкина.

Что же привлекало русских поэтов и композиторов в столь, казалось бы, совершенно «чужеродной» культуре?

Это – испанский фольклор, стиль фламенко со своим особым колоритом, ритмическими особенностями, удивительно красочной палитрой тембров – стуком кастаньет, переборами гитары, *слиянием* музыкального сопровождения, танца и пения. Кроме того, через обращение к образам Испании происходило проникновение в русскую художественную культуру «иной сути – свободолюбия и раскрепощенности» [1, с. 24].

*Цель исследования* – проанализировать многообразие творческих подходов и интерпретаций в создании романсов на поэтический текст А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья!»

**Материалом для исследования** являются романсы композиторов на стихотворение А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья!».

### Методы работы

Обращаясь к методу сравнительного анализа, автор исследования рассматривает многообразие различных фактурных и композиционных приемов работы (форма, выбор тональности и темпа, музыкальный размер, динамика, тип аккомпанемента, взаимосвязь слова и музыки и др.) композиторов - М. Глинки, А. Даргомыжского, В. Дешевова, В. Косенко, Н. Метнера, В. Шебалина, Т. Хренникова - при обращении к одному и тому же стихотворению-первоисточнику; сопоставляет множественность интерпретаций музыкального прочтения поэтических строк, изучая получившийся художественный результат – «стихотворение в различной оправе» [9, с. 28].

### Результаты и интерпретация

Впервые романс «Я здесь, Инезилья!» (как было указано выше) появляется в творчестве М.И. Глинки .

#### Пример 1. М. Глинка

Обратимся к музыкальному прочтению стихотворения Пушкина **М.И. Глинкой**.

Основная тональность романса – соль мажор, в размеренном quasi гитарном аккомпанементе происходит повествование в романтическом стиле. Динамическая шкала, используемая композитором, варьируется от *piano* до *forte*, причем более яркий контрастный тон

автор романса использует на словах «...исполнен отвагой», «...с гитарой и шпагой», «...мечом уложу». Строка «Уж нет ли соперника здесь?» особо отмечена автором как в штриховом исполнении (в вокальной партии – *staccato*), так и в характере подаче музыкального материала - *declamato*.

В отношении к слову Глинка позволяет несколько отклониться от поэтического текста, повторяя в конце вторую строфу полностью, и удваивая последнюю строчку (У А.С.Пушкина в стихотворении этого нет).

В целом весь романс выдержан в едином темпе (*Vivace*). В фортепианной постлюдии романса «прорывается» благородная страсть – окончание происходит на *ff*.

Рассмотрим романс А. Даргомыжского.

#### Пример 2. А. Даргомыжский

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro' by A. Dargomyzhsky. The score is written for piano and voice. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand, with a '3' written above the notes. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a final chord marked 'p'.

Как и в предыдущем произведении, настроение и общий характер романса соответствуют поэтическому слову. Даргомыжский в целом пытается сохранить последовательность раскрытия поэтического образа музыкальными средствами, не позволяя себе каких-либо словесных передвижений, музыка выражает слово («Хочу правды!» - основной девиз композитора).

Однако он сосредоточивается на внутреннем развитии: в его романсе (в отличие от М.И. Глинки) аккомпанемент более насыщенный

и варьируемый: встречаются фортепианные интерлюдии, есть развернутая фортепианная постлюдия, повторяющая музыкальный материал вступления, что придает законченность и завершенность этому сочинению.

Совершенно другим, таким непохожим на два предыдущих, предстает перед нами романс «Я здесь, Инезилья!» **В. Дешевова**.

Уже с первых тактов ощущается полное погружение композитором в испанскую тему. Избрав тональность ми мажор для своего музыкального воплощения стихотворения Пушкина, В. Дешевов в отличие от всех романсов композиторов, рассматриваемых в данной статье, использует размер 3/8, достаточно характерный для испанских танцев, а также, в фортепианном сопровождении использует различные приемы, характерные для стиля фламенко:

легкие арпеджио (имитация приема игры на гитаре большим пальцем вниз)

### Пример 3.

Стихи А. ПУШКИНА

Вл. ДЕШЕВОВ, оп. 31  
(1889-1955)

*Allegretto, ma non troppo*

нар

Я здесь, И - не - зиль - я,

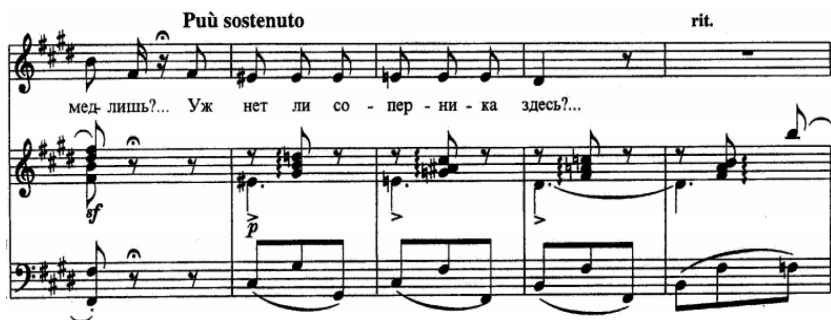
имитация стука кастаньет:

Пример 4. В. Дешевов



Композитор очень чутко относится и к поэтическому слову. В этом романсе впервые встречаются отклонения от основного темпа (*Allegretto, ma non troppo*) на словах: «Уж нет ли соперника здесь?» - появляется авторское *Piu sostenuto* и затем *rit.*

Пример 5. В. Дешевов



И это единственный романс из семи, рассматриваемых в этой статье, который заканчивается на *ppp*.

В. Дешевову с удивительным изяществом удалось уйти от однотипности трактовки романса с гитарным аккомпанементом, используя в фортепианной партии имитацию столь характерных для испанской музыки приемов звукоизвлечения, повторения отдельных фраз (Ты спишь ли?), обращение к «камерной» шкале динамики



(преобладающая звучность в романсе - различные оттенки *piano*). Все это свидетельствует о новом музыкальном прочтении ставшего уже известным стихотворении А.С. Пушкина.

Пример 6. В. Дешевов

Следующие два романса композиторов - В. Косенко и Н. Метнера - также находятся в русле поиска *нового* музыкального отношения к ставшим довольно известным поэтическим строкам русского поэта, чем привлекают *особое* внимание как исполнителей, так и слушателей.

Это связано в первую очередь с тем, что в поисках новых средств выразительности сфера «романтического» выступает на первый план, романсам придаются черты концертного стиля: добавление импровизационных моментов в вокальной партии, обилие пассажей в партии фортепиано как яркое подчеркивание имитации игры виртуоза-гитариста в стиле фламенко – все это воссоздает удивительно колоритную и незабываемую картину образов Испании.

Так, едва открыв ноты романса **В. Косенко** «Я здесь, Инезилья!» можно отметить сходство *графического изложения* нотного материала с романсами испанских композиторов Э. Гранадоса, М. де Фалья, Ф. Лонгаса.

Композитор словно *исследует* стихотворение Пушкина, стремясь как можно более точно передать связь слова с музыкой. Следуя

логике развития стиха на словах «... и мраком, и сном» в вокальной партии автор романса ставит *allargando*, средний раздел «... Ты спишь ли?» отмечен изменением темпа – *Meno mosso*, ремаркой *risoluto* подчеркивается строка - «..мечом уложу».

### Пример 7.

В. КОСЕНКО  
Оп. 24, № 5.

Allegro giusto ♩=92

*mf* *m.s.* *m.s.*

*f* *mf*

Я здесь, И не  
Я тут, I не

Струющимися словно шелк, «скользящими» энгармоническими отклонениями отмечена строфа «шелковые петли к окошку привесь...». Красочность фортепианной фактуры, мелодичность вокальной партии, сопряженность слова с музыкой – все это удивительным образом рисует картину «ночной Севильи».

Стиль концертности присущ и романсу другого композитора - **Н. Метнера**.

В отличие от предыдущих авторов Метнер называет свой романс «Серенада», подчеркивая и жанровую принадлежность, и преобладающую испанскую тематику. Образ «испанского гранда», исполняющего вечернюю серенаду под окнами возлюбленной, рельефно

прорисован в фортепианной партии, которая написана с учетом «...фактурных особенностей инструментального тембра (гитара), передающих испанский колорит» [8, с. 75].

Пример 8.

## SERENADE \* SERENADE

Ноты с сайта - [www.notarhiv.ru](http://www.notarhiv.ru)

N. Medtner Op. 52, № 6

Allegro м.м.  $\text{♩} = 84$

Voce

Я  
Ich  
I'm

leggiere

Пiano

ped. - \*

адесь, И - не - зиль - я, сто - ю под ок - ном: об-  
halt, I - ne - sil - ja, am Fen - ster dir Wacht; ge-  
here, I - ne - sil - la I stand at thy gate All's

*p*

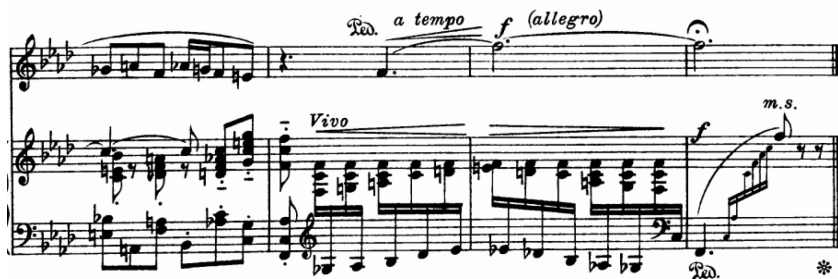
*tenuto (senza Pedale)*

Композитор со свойственной ему чуткостью передает образное содержание стихотворения, но с более тщательной, практически «ювелирной» отделкой всех деталей. Так, авторские указания мы находим :- «...-мечом уложу - *risoluto* », на словах «...шелковые петли..- *sostenuto, grazioso*». В поисках нового прочтения «старого» Метнер как бы «усложняет музыкальными средствами поэтический текст» [8, с. 76].

Так, например, он вводит в вокальной партии вокализ - «Ла, ла, ла-», что придает музыкальному образу большую свободу:



## Пример 12. Н. Метнер



Обновляя «музыкальный ракурс» уже известного стихотворения А.С. Пушкина, Н. Метнер в своих письмах отмечал, что музыкальная работа «заключается не только в проверке подлинности нашего индивидуального переживания, но и в выборе и проверке подлинности тех средств, которые мы черпаем из сокровищницы нашего музыкального языка» [7, с. 55-57].

Отмечая особенности и отличительные черты каждого из романсов, нельзя обойти вниманием и тот факт, что «Серенада» была «услышана» и написана Метнером в фа *миноре* (все остальные композиторы, обращаясь к стихотворению Пушкина «Я здесь, Инезилья!», использовали *мажорный* лад).

И как же «разреженно», намеренно подчеркивая следование классическим образцам, воспринимается романс **В.Шебалина**.

«12 стихотворений А.С. Пушкина» op.23 (а романс «Я здесь, Инезилья!» находится в этом вокальном цикле) В. Шебалин написал, пройдя в своем творческом становлении «... и огонь, и воду, и медные трубы». Желание обратиться к чему-то ясному, классически выстроенному, без излишних «нагромождений» стало для композитора основой в процессе создания. Отсюда графичность нотоизображения, ощущение «разреженности» фактуры, намеренная приближенность и обращение к романсу М. Глинки. Обращение к «первоисточнику» (в данном случае романсу М. Глинки) послужило «... своеобразным «навигатором» [9, с. 15] для создания В. Шебалиным новой интерпретации.

### Пример 13. В. Шебалин

Con brio (1902-1963)

Нар

В своих воспоминаниях композитор отмечал: «Чем дальше, тем больше я стал стремиться к простоте и скромности» [3, с. 230]. Именно этот принцип и стал основополагающим в написании всего цикла на стихи А. Пушкина.

Характерной особенностью данного романса является своеобразный ритм во вступлении - «колкий», как будто перебивающий (словно сверкающие стразы на рукоятке кинжала или эфеса шпаги).

Первая строфа «Я здесь, Инезилья!» в вокальной партии начинается с сильной доли (для сравнения - у других композиторов со слабой, с затакта).

### Пример 14. В. Шебалин

Я здесь, И - не -

Шебалин достаточно чутко относится к выражению слова музыкальными средствами. Строка «...шелковые петли» отмечена изменением темпа - *Meno mosso*, а фраза «...соперника здесь» в

скачках на большие интервалы (септима вниз и сразу секста вверх, затем опять септима вниз):

Пример 15. В. Шебалин

The musical score for 'Уж нет ли со - пер -' by V. Shebalin is presented in two systems. The first system shows a vocal line with lyrics 'Уж нет ли со - пер -' and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a prominent chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment, showing a large chord in the right hand and a bass line in the left hand.

Фортепианные интерлюдии, написанные с изыском, являются не просто аккомпанементом, а художественной прорисовкой музыкального образа. С одной стороны - следование классическим образцам, с другой – принцип интонационного «переинтонирования» [3, с. 233], привнесение в гармонию легкого аромата современной «терпкости» - все это воссоздает картину удивительно красочных бликов ночной Испании.

Музыкальное прочтение Т. Хренниковым стихотворения А.С. Пушкина отличается от всех предыдущих своим «классицистским» подходом.

Это самый миниатюрный романс (в сравнении с предыдущими). Отсутствие фортепианных интерлюдий и заключения, никаких повторений строф, замещений слов – музыкальное развитие происходит в строгом соответствии с поэтическим текстом.

Романсу Т. Хренникова присуща простота и проникновенность, а запоминаемость мелодии – «визитная карточка» композитора. Он подобно скульптуру – «отсек все лишнее и ненужное».

Пример 16. Т. Хренников

Allegro non troppo

я

вар

я

здесь, И не зиль я, я здесь под ок - ном. Обь - я - та Се.

Национальная композиторская самобытность ощущается - как отмечает музыковед Шехонина И.Е. - «... во всех элементах музыкальной речи - в экономной прозрачной фактуре, ... в изящном использовании танцевальных ритмов, в тонком ладовом колорите (мажор со своеобразными «отблесками» миксолидийности). Простота мелодии и гармонической лексики здесь опять-таки кажущаяся. Точнее говоря, это простота не упрощенности, а уверенного мастерства» [10, с. 90].

### Заключение

Обобщая все вышеизложенное, хотелось бы сфокусировать внимание на следующие моменты:

1. Обратившись к одному и тому же поэтическому первоисточнику, ставшим смысловым центром каждого из романсов, композиторам удалось создать совершенно непохожие музыкально-художественные интерпретации.
2. Несмотря на различный историко-культурный контекст, разнообразные способы создания музыкально-художественного



образа, индивидуальную творческую манеру композиторского письма – композиторы хорошо знали природу и возможности певческого голоса, а при создании вокального произведения тяготели к русской поэзии.

3. Определив круг *параметров*, используя метод сравнительного анализа, удалось выявить не только характерные черты, объединяющие подход композиторов к созданию вокального произведения, но и подчеркивающие их различие, творческую индивидуальность:
  - в первую очередь - это работа со «словом», процесс взаимодействия «слова» и музыки, как «материал «слова» работает на замысел музыкального произведения и почему композитор обращается именно к такому средству» [6, с. 20];
  - затем - тип изложения фортепианной партии; мы установили, что имитация различных приемов игры (*в испанском стиле*) у фортепиано осмысливалась композиторами как поиск тембральной выразительности и разнообразия, так как «...темброфактурное колорирование активно участвует в создании художественного образа музыкального произведения» [2, с. 3-4].

### ТАБЛИЦА СРАВНИТЕЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК РОМАНСА «Я ЗДЕСЬ, ИНЕЗИЛЬЯ!»

Глинка	Даргомыжский	Дешевов	Шебалин	ПАРАМЕТРЫ	Хренников	Метнер (серенада)	Косенко
Соль мажор	Си б мажор	Ми мажор	Фа мажор	Тональность	Ми мажор	Фа минор	Си б мажор
3/4	3/4	3/8	3/4	Музыкальный размер	3/4	6/8	6/8
Vivace	Allegro	Allegretto, ma non troppo	Con brio	Основной темп	Allegro non troppo	Allegro	Allegro giusto

Весь романс в едином темпе	Весь романс в едином темпе	<b>Piu sostenuto</b> ...Уж нет ли соперника здесь?..	<b>Meno mosso</b> «... Ты спишь ли?» Всего 2 такта	<b>Темповые изменения</b>	Все в едином темпе	Практически все в едином темпе	<b>Meno mosso</b> «... Ты спишь ли?» (6 тактов)
		Повторение фразы «Ты спишь ли?»	Meno mosso ..шелковые петли к окошку при- весь... Есть allarg и rit в вокальной и фортепианной партиях.				
Есть, 2 такта	8 тактов	10 тактов, имитация гитарного аккомпанемента	12 тактов	<b>Вступление</b>	Есть, 4 такта	Есть, 3 такта	Есть, 5 тактов,
От пиано до форте, два форте на последних аккордах фортепиано	Прелюдия, интерлюдия (коих достаточно), постлюдия – форте, куплеты-пиано	rrrr - ff Начало -f, окончание-rrrr Есть интерлюдия, постлюдия (довольно развернутая)	От пиано до двух форте,	<b>Динамика</b>	От пиано до mezzo-форте, и только заключительные 2 аккорда f	От пиано до форте, два форте исполняется интерлюдия перед репризой	От пиано до форте
Гитарный, простой	Гитарный, простой	Гитарный простой, Присутствует имитация кастаньет	В целом, как у Глинки, но во вступлении есть «колочий» перебивающий испанский ритм (как стразы на рукоятке кинжала)	<b>Тип аккомпанемента</b>	В целом, как у Глинки	<b>Изысканный</b>	<b>Изысканный,</b> в испанском стиле «фламенко» (гитарист-виртуоз)

Ярко, <i>f</i>	Ярко, <i>f</i>	<i>ppp</i>	<i>f</i>	Окончание ромansa	Ярко, <i>f</i>	Отличается от всех композиторов, 25 тактов (2 страницы) вокализа в сопровождении фортепиано тихо ( <i>p</i> ), и только 2 последних такта - <i>f</i>	<i>fff</i>
Простая, трехчастная	Простая, трехчастная	Простая, трехчастная	Простая, трехчастная	Форма	Простая, трехчастная	Простая, трехчастная	Простая, трехчастная

### Список литературы

1. Баяхунова, Л. Б. (1998). Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX – первой трети XX вв. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. 25 с. Получено с [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_000210669/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000210669/)
2. Будников, В. В. (2020). Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: на примере произведений Н. Метнера. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Новосибирск. 26 с.
3. Васина-Гроссман, В. А. (1968). *Мастера советского романса*. Москва: Музыка. 320 с.
4. Королевская, Н. В. (2022). Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Саратов. 51 с.
5. Кулагин, А. В. (1991). Стихотворение Пушкина «Я здесь, Инезилья...» в поэтическом контексте. В *Межвузовском сборнике научных трудов «Проблемы современного пушкиноведения»* (с. 80–87). Псков: Псковский государственный педагогический институт.
6. Мельникова, Е. В. (2022). «Музыка и слово»: новые формы взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI веков. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Екатеринбург. 26 с.

7. Метнер, Н. К. (1935). *Муза и мода (защита основ музыкального искусства)*. Париж. Факсимильное изд. – Париж: YMCA-Press, 1978. С. 55–57.
8. Народецкая, А. В. (2010). Испанские мотивы в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера. *Вестник Башкирского университета*, 15(1), 75–78.
9. Пчелинцев, А. В. (2021). Феномен аранжировки: история, теория, практика. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону. 40 с.
10. Шехонина, И. Е. (1985). *Творчество Т. Н. Хренникова*. Москва: Советский композитор. 333 с. Получено с <https://notkinastya.ru/shehonina-i-tvorchestvo-t-n-hrennikova-1985/>
11. Нотный архив России. Получено с <https://www.notarhiv.ru>
12. Нотная библиотека. Получено с <https://nlib.narod.ru>
13. Темы диссертаций и авторефератов по специальности ВАК РФ 17.00.02 Музыкальное искусство. Получено с <https://www.dissercat.com/catalog/iskusstvovedenie/muzykalnoe-iskusstvo>

### References

1. Bayahunova, L. B. (1998). Image of Spain in musical culture of Russia and France in the 19th–first third of the 20th centuries. *Unpublished Doctoral Dissertation Abstract*. Moscow: Moscow Conservatoire. 25 p. Retrieved from [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_000210669](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000210669)
2. Budnikov, V. V. (2020). Timbral piano texture in performing art: on the example of compositions by N. Metner. *Unpublished Doctoral Dissertation Abstract*. Novosibirsk. 26 p.
3. Vasina-Grossman, V. A. (1968). *Masterpieces of Soviet Romance*. Moscow: Muzyka. 320 p.
4. Korolevskaya, N. V. (2022). Word and music: ontological bases of sense formation. *Unpublished Doctoral Dissertation Abstract*. Saratov. 51 p.
5. Kulagin, A. V. (1991). Poem by Pushkin “I am here, Inezillia...” in poetic context. In *Problemy sovremennogo pushkinovedeniya [Problems of Modern Pushkin Studies]: Proceedings of the Inter-Institutional Collection of Scientific Works* (pp. 80–87). Pskov: Pskov State Pedagogical Institute.
6. Melnikova, E. V. (2022). Music and word: new forms of interaction in the work of composers of the second half of the twentieth – beginning of

- the twenty-first centuries. *Unpublished Doctoral Dissertation Abstract*. Yekaterinburg. 26 p.
7. Metner, N. K. (1935). *Muse and fashion: defense of the fundamentals of musical art*. Paris. Facsimile edition – Paris: YMCA-Press, 1978. pp. 55–57.
  8. Narodetskaya, A. V. (2010). Spanish motives in chamber-vocal works by N. K. Metner. *Bulletin of Bashkir University*, 15(1), 75–78.
  9. Pchelintsev, A. V. (2021). Phenomenon of arrangement: history, theory, practice. *Unpublished Doctoral Dissertation Abstract*. Rostov-on-Don. 40 p.
  10. Shehonina, I. E. (1985). *Work of T. N. Khrennikov*. Moscow: Soviet Composer. 333 p. Retrieved from <https://notkinastya.ru/shehonina-i-tvorchestvo-t-n-hrennikova-1985>
  11. Musical Archive of Russia. Retrieved from <https://www.notarhiv.ru>
  12. Sheet Music Library. Retrieved from <https://nlib.narod.ru>
  13. Topics of dissertations and author abstracts in specialty of Russian Higher Attestation Commission (VAK RF) 17.00.02 — Musical Arts. Retrieved from <https://www.dissercat.com/catalog/iskusstvovedenie/muzykalnoe-iskusstvo>

### ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

**Бойко Валентина Леонидовна**, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского*

*ул. Ленина, 22, г. Красноярск, 660049, Российская Федерация*  
*bovalenti@yandex.ru*

### DATA ABOUT THE AUTHOR

**Valentina L. Boiko**, PhD, Professor, Chief of the Department Chamber Music

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts*

*22, Lenin Str., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation*

*bovalenti@yandex.ru*

*SPIN-code: 4429-7223*

Поступила 28.05.2025

После рецензирования 05.06.2025

Принята 11.06.2025

Received 28.05.2025

Revised 05.06.2025

Accepted 11.06.2025