



**А. П. ДЕДЮРИН**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия*

*ORCID: 0000-0003-3128-9612, dedyurinalexis@yandex.ru*

## **Особенности переложения для баяна произведений с насыщенной фактурой (на примере «Вокализа» С. В. Рахманинова)**

Создание транскрипций и переложений тесно связано с интерпретацией музыкального произведения. Подобное свойство переложений особенно очевидно в случае переработки сочинений, имеющих в оригинале насыщенную сложную фактуру. Адаптация к новым инструментальным условиям нередко предполагает существенное переосмысление оригинала и свободную трактовку авторской нотной записи.

В статье рассматриваются два варианта переложения для баяна «Вокализа» С. В. Рахманинова, выполненные В. А. Семёновым (баянистом, профессором Российской академии музыки имени Гнесиных) и Д. Е. Степановым (лауреатом международного конкурса, преподавателем Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова). Сравнение показывает различный подход к приспособлению для баяна фактуры «Вокализа», что обусловлено задачами, поставленными авторами работ.

В версии Степанова прослеживается стремление сохранить все детали сложной фактуры, тесситуру голосов, показать красоту полифонической ткани, выявить ценность каждого голоса, трактуя их равноправно. Семёнов же смело жертвует деталями фактуры, акцентируя главный голос; он функционально разделяет клавиатуры баяна, применяет различные приёмы с целью более рельефного показа формы. Проведённый анализ убеждает, что за любым переложением и транскрипцией стоит музыкант, имеющий свою исполнительскую концепцию произведения. В результате разного подхода к процессу переложения одно и то же сочинение, не меняя принципиально своего содержания, в исполнительском плане приобретает различные оттенки.

**Ключевые слова:** Сергей Рахманинов, «Вокализ», переложение для баяна, транскрипция, фактура.

**ALEXEI P. DEDYURIN**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*

*ORCID: 0000-0003-3128-9612, dedyurinalexis@yandex.ru*

## **The Particularities of Transcriptions for Accordion of Musical Compositions with Rich Textures (on the Example of “Vocalise” by Sergei Rachmaninoff)**

The creation of transcriptions and arrangements is closely connected with interpretation of musical compositions. A similar feature of arrangements is particularly apparent in the case of arranging musical compositions which in the original formats possess rich complex textures. Their adaptation to new instrumental conditions often involves a rather significant rethinking of the original music and a free reinterpretation of the composer's musical notation.

The focus of the article is on two transcriptions for accordion of Sergei Rachmaninoff made by Vyacheslav Semenov (accordionist, professor at the Russian Gnesins' Academy of Music) and Dmitri Stepanov (winner of international competitions, faculty member of the Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory). The comparison shows two different approaches to adaptation of the texture of the “Vocalise” for the accordion, stipulated by the individual challenges that each of the composers of the arrangement placed before him.

Stepanov's version demonstrates the urge to preserve all the details of the complex textures and tessitura voices, to show the beauty of the polyphonic fabric, to reveal the value of each voice, by treating them equally. Semenov boldly sacrifices the details of the texture, focusing on the main voice; he functionally separates the different keyboards of the bayan and applies various techniques in the different sections of the composition for the purpose of demonstrating more clearly the form of the composition. The carried-out analysis convinces that at the core of every arrangement



or transcription stands a musician who possesses his own concept of performance of the music. As the result of different approaches towards the process of arrangement, the same composition, without changing its content in principle, acquires various tints in the sphere of the performance of the music.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, “Vocalise,” arrangement for bayan, interpretation, texture.

Современное профессиональное обучение направлено на воспитание разносторонне развитого, глубоко чувствующего и понимающего музыку исполнителя. Поэтому образовательный процесс как в среднем, так и в высшем звеньях в равной степени ориентируется и на оригинальный репертуар, и на произведения классики. Если современные оригинальные сочинения для баяна открывают новый музыкальный язык и возможности инструмента, то переложения и транскрипции образцов музыкальной классики способствуют повышению общей музыкальной культуры исполнителей-баянистов. В связи с этим транскрипции и переложения не утрачивают своих позиций.

Создание любого переложения или транскрипции тесно связано с проблемой художественной интерпретации, суть которой заключается в придании онтологического бытия «потенциальной музыке», зашифрованной в нотах [4]. Художественное воплощение произведения – интерпретация – зависит от психологических и профессиональных качеств музыканта: его музыкально-слуховых представлений, интеллекта, темперамента, эмоциональной отзывчивости, музыкального опыта, исполнительской выдержки, концентрации внимания, способности контролировать свою игру [6]. В задачу транскриптора также входит умение отличать характеристики, определяющие сущность произведения (его структуру, колорит, смысловое содержание), от тех, в которых отражена его внешняя связь с эпохой. Перед автором переложения встают высокие требования: он должен не только владеть баяном, но и иметь навыки композиции, а также способности интерпретатора, быть всесторонне знакомым со спецификой и техническими возможностями различных инструментов [3, с. 211].

Жанр переложений и транскрипций для баяна имеет определённую историю. В ходе его развития взгляд на переложения менялся. Ранние образцы (П. Гвоздева, Г. Тышкевича, А. Иванова и др.) тяготели к детальному сохранению нотного текста и всех обозначений оригинала (хотя

это не всегда гарантировало сохранение образного содержания). Более поздние (Ф. Липса, В. Семёнова, В. Зубицкого) стремились запечатлеть и передать средствами баяна сущность музыкального произведения при более свободной трактовке авторской нотной записи.

По мнению Б. Б. Бородина, техника создания транскрипций базируется на четырёх принципах. Это *адаптация* – техническое и акустическое приспособление произведения для исполнения на другом инструменте; *редукция* – изъятие отдельных составляющих формы или фактуры оригинала; *амплификация* – разрастание фактуры, а иногда и формы подлинника (свойство виртуозных образцов транскрипций); *наконец, конверсия* – имитация специфических звуковых и технических характеристик определённых инструментов при помощи устойчивых, не ограниченных индивидуальным стилем, приёмов, принадлежащих арсеналу возможностей инструмента, для которого пишется транскрипция [2].

Б. М. Страннолюбский в своём пособии по переложению музыкальных произведений предлагает выделять в любом из них три основных элемента: мелодический, гармонический и фактурный. Первые два не подлежат изменениям и должны оставаться в первоизданном виде. Переработке подвергается в основном третий элемент – фактурный, под которым подразумевается сама музыкальная ткань<sup>1</sup>, определяемая характером движения, фигурацией, ритмом и т. д. [5, с. 4]. Позже Н. А. Давыдов свяжет два первых элемента с «относительно стабильной» группой средств музыкальной выразительности, а фактуру, наряду с тембром, артикуляцией, агогикой, отнесёт к «относительно подвижным» сторонам музыки [3, с. 17]. Именно они, и в первую очередь фактура, подвергаются преобразованиям при переложении. Переосмысление фактуры целиком или её отдельных компонентов, с одной стороны, определяется необходимостью сохранить реальное звучание произведения в новых инструментальных условиях. С другой, – все фактурные изменения зависят от творческой

инициативы и уровня композиторского мастерства автора переложения.

Объектом внимания в настоящей статье стали произведения, имеющие в оригинале насыщенную сложную фактуру. Их переложение для баяна порой выходит за пределы исполнительских ресурсов одного инструмента и предполагает существенную переработку оригинала. Она выражена в широком применении купюр, смещений, октавных переносов, расширении или сужении диапазона, изменениях ритмики, применении разнообразных средств инструментального перевоплощения [3, с. 14]. Все эти приёмы могут быть использованы не только в вынужденных условиях, при невозможности исполнить всю фактуру, но и в целях художественно-выразительных, для более точной передачи музыкального образа. Следовательно, процесс адаптации произведений с насыщенной фактурой имеет свои особенности.

Неизбежность редуцирования определённых составляющих фактуры ставит автора переложения перед выбором: что главное, а что второстепенное; какие элементы произведения подвергнуть трансформации, а какие оставить неизменными, чтобы не нарушить композиторский замысел. Каждый транскриптор решает эти вопросы по-своему, ориентируясь на собственную исполнительскую концепцию. Детали процесса раскрываются при сравнении вариантов переложений одного сочинения, сделанных разными авторами. В качестве примера предлагаем остановиться на двух баянных переложениях «Вокализа» С. В. Рахманинова. Первое из них выполнено лауреатом международного конкурса «Кубок Севера» (2004), преподавателем Петрозаводской государственной консерватории Д. Е. Степановым. Другое принадлежит известному отечественному баянисту, композитору, педагогу, профессору Российской академии музыки им. Гнесиных В. А. Семёнову. Сразу же отметим: оба переложения в разное время исполнялись на международных конкурсах, в концертных программах и получили признание публики.

Выбор рахманиновского «Вокализа» в качестве примера для обсуждения вызван тем, что опус имеет сложную насыщенную фактуру, кроме того, он получил большое число переложений, включая и баянные. Интерес к «Вокализу» исполнителей-баянистов обусловлен природой звукообразования, отчасти сходной с человеческим голосом. Помимо того, фактура сочине-

ния организована так, что позволяет раскрыть разные возможности инструмента: его ресурсы в исполнении и широкой кантилены, и богатой полифоническими подголосками ткани. Пьеса насыщена «поющими» мелодическими линиями, интонационно родственными основной теме.

Уже беглый взгляд на нотный текст показывает: переложения, выбранные для сравнения и анализа, отличает разный подход к адаптации оригинального текста к новым условиям. В версии Степанова прослеживается стремление сохранить все детали сложной фактуры, тесситуры голосов, показать красоту полифонической ткани, выявляя ценность каждого голоса, трактуя их равноправно. Семёнов же смело жертвует фактурными деталями, стремясь выделить главный голос – вокальную партию. Он разделяет клавиатуру баяна функционально, применяет различные приёмы в разделах сочинения с целью более рельефного показа формы. Рассмотрим эти варианты более подробно.

Лишь начало пьесы (т. 1–4) оба автора решают примерно одинаково. Задумчивая, словно льющаяся мелодия сопрано поручается правой руке, а размеренные и спокойные аккорды роля – левой.

А далее (с т. 5) переложения имеют свои нюансы. Степанов для передачи тембровой краски октавных удвоений использует басы (которые в силу конструктивных особенностей инструмента также имеют удвоения) (пример № 1). Подголосок *fis-e-dis-cis* (т. 6), звучащий в малой октаве, переносится в партию правой руки, что позволяет выделить его динамически. Обращает на себя внимание выбранный способ записи – на четырёх нотных станах. Баян здесь трактован как камерный ансамбль. Такая запись позволяет избежать большого количества добавочных нотных линейек и помогает исполнителю лучше осознавать организацию полифонической ткани.

#### Пример № 1

С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 5–7).

Переложение для баяна Д. Е. Степанова

The image shows a musical score for the beginning of 'Vocalise' by Sergei Rachmaninoff, arranged for bayan by D. E. Stepanov. The score is in G major and 3/4 time. It features a right hand (Прав.) with a melodic line and a left hand (Лев.) with a bass accompaniment. The tempo is marked 'Lentente. Molto cantabile'. The score includes dynamic markings like '(p)' and 'tr' (trills). The left hand part is written on four staves, indicating a complex texture with multiple voices.

Семёнов предлагает другое видение данного фрагмента. Он отказывается от октавных удвоений басового голоса и смещает его на октаву вверх (3-я и 4-я доли т. 1, пример № 2). Также применяется редукция – пропуски отдельных аккордовых звуков и подголоска *fis-e-dis-cis* в малой октаве. Использование этих приёмов продиктовано не только желанием обеспечить удобство исполнения, но и стремлением максимально разгрузить фактуру сопровождения, сделать общее звучание более прозрачным. В данном случае автор переложения стремится сосредоточить внимание слушателя на выразительности основного мелодического голоса, жертвуя элементами фактуры (пример № 2).

Пример № 2 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 5–7).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова



Во втором предложении «Вокализа» к вокальной мелодии присоединяются два подголоска в партии фортепиано, изложенные в виде дуэта-диалога. Степанов подчёркивает этот диалог: благодаря исполнению в разных клавиатурах они получают и различные тембры, что способствует вынятности произнесения многоголосной фактуры (пример № 3).

Семёнов оставляет все три мелодические линии в правой руке, а левой отводит аккомпанирующую роль. В данном эпизоде он также следует по пути редукции, применяя пропуски (бас, т. 2–3 примера № 4), смещения голосов на октаву вверх (бас, т. 1 и нижний из голосов партии фортепиано, т. 3). Транскриптор намеренно избегает нижнего регистра, не использует «рычащие» басы, сужает общий диапазон, приберегая эти средства выразительности для кульминации произведения (пример № 4).

Первая часть произведения завершается партией фортепиано и строится на мотиве основной темы. Степанов благодаря аппликатурным находкам, использованию первого пальца левой руки даже на втором ряду, сохраняет всю фактуру оригинала полностью (пример № 5).

Пример № 3 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 7–9).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова



Пример № 4 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 7–9).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова



Пример № 5 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 17–18).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова



Семёнов решает этот фрагмент иначе. Он редуцирует нижний из трёх идущих параллельно голосов, а средний, движущийся терцией ниже, смещает на октаву вниз. Благодаря этому достигается прозрачность, камерность звучания, выявляется ясность голосоведения на динамике *p* (пример № 6).

Пример № 6 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 17–18).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова



Начало второй части произведения (т. 20) отличается большей насыщенностью фактуры, заметной визуально, что определяет кульминационное содержание этого фрагмента. Оба подголоска фортепианной партии сливаются в плотный «хор», развивающий главный мотив параллельным движением интервалов. Напряжённые уменьшённые аккорды сопровождения дополняются «колокольными» ходами басов.

Степанов вновь находит возможность сохранить все элементы фактуры. Чтобы не отказываться от «колокольных» ходов баса, ему приходится перенести часть аккордовых звуков в правую руку, что не очень благотворно сказывается на выделении мелодии из общего контекста (ход  $his^1-dis^2$  заглушается нижними звуками) (пример № 7).

Пример № 7 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 19–22).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова

Семёнов иначе переосмысливает фактуру данного фрагмента, впервые применяя басы. В отличие от предыдущего варианта переложения, здесь басовая партия не столь детальна: вместо «колокольного» хода – выдержанный бас, выполняющий роль педали; уменьшённые аккорды пульсируют на протяжении всего такта. Мощное заполнение нижнего диапазона объясняет отказ от октавного удвоения второго голоса. Кроме того, длительность терции  $fis^1-a^1$  на первых долях (т. 2–3, пример № 8) сокращена в три раза (восьмая вместо четверти с точкой), что помогает выделить мелодический ход  $his^1-dis^2$  в вокальной партии.

В кульминации «Вокализа» (т. 27–28) ярким выдержанным высоким звуком вокалиста противопоставляется насыщенный низкий регистр аккомпанемента фортепиано. Степанов сохраняет октавное удвоение контрапункта в низком регистре, что придаёт ему на баяне густой «виолончельный» тембровый окрас (пример № 9).

Пример № 8 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 19–22).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова

Пример № 9 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 27–29).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова

Семёнов в этих же тактах отдаёт предпочтение вокальной партии, усиливая её октавным удвоением. Контрапункт же, напротив, представлен без удвоений, причём из октавы выбран верхний голос. Такое решение, с одной стороны, помогает выделить вокальную партию, а с другой, – лишает контрапункт тембровой густоты и мощи звучания (пример № 10).

Пример № 10 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 27–29).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова

Наиболее значительны расхождения в трактовке коды сочинения (т. 33–41). Здесь фортепиано повторяет первое предложение темы I части, на её фоне у вокалиста звучит свободный подголосок. Д. Степанов поручает исполнение темы и подголоска правой руке, а левой отдаёт аккомпанемент (пример № 11). Благодаря этому тема и подголосок звучат на одном динамическом уровне.

Семёнов вновь отдаёт предпочтение мелодической линии, поручая её правой руке, а «свободный подголосок», имеющийся в партии сопрано, он маскирует в аккордах сопровождения, которые перенесены на октаву выше (пример № 12). Такое смещение придаёт особый колорит звучанию: сопрановый подголосок словно перетекает из правой руки в левую, из одной октавы в другую, он оказывается на заднем плане, звучит завуалированно, уступая место основной теме. Кроме того, таким вариантом изложения Семёнов добивается прозрачности, камерности звучания фактуры, что подчёркивает контраст крайних разделов произведения мощному звучанию середины.

## Пример № 11

С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 33–36).

Переложение для баяна Д. Е. Степанова



The score for Example 11 shows a piano part (Прав.) and a left hand part (Лев.). The piano part begins with a melodic line marked 'a tempo' and 'cresc.'. The left hand part provides a rhythmic accompaniment with chords, marked 'p'.

## Пример № 12

С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 33–36).

Переложение для баяна В. А. Семёнова



The score for Example 12 shows a piano part (Прав.) and a left hand part (Лев.). The piano part begins with a melodic line marked 'a tempo'. The left hand part provides a rhythmic accompaniment with chords, marked 'p'.

Рассмотренные варианты адаптации музыкального произведения к новым инструментальным условиям показывают: переложение – это творческий процесс, близкий по своей сути к процессу создания и исполнения музыки; за любым переложением и транскрипцией стоит музыкант, имеющий своё «слышание» произведения и его исполнительскую концепцию. Благодаря разному подходу к направленности переложения одно и то же произведение, не меняя своего содержания принципиально, приобретает различные оттенки в исполнительском плане.

Стремление сохранить фактуру целиком – ведущее в первом варианте переложения (Д. Степанова), с одной стороны, помогает передать определённые тембровые краски. Сохранение текстурного положения голосов способствует внятности их произнесения. С другой стороны, такой подход создаёт дополнительные сложности для исполнителя (большая растяжка, неудобные позиции в левой руке), а также вынуждает переносить часть аккомпанемента из одной руки в другую, что отрицательно сказывается на выделении мелодических линий.

В другом переложении (В. Семёнова) автор смело смещает и редуцирует голоса, уменьшает диапазон, особенно в крайних частях, использует педализацию и амплификацию в кульминационной части. Сужение общего диапазона звучания приводит к значительному сближению мелодических линий, что негативно влияет на их тембровую индивидуальность. Вместе с тем В. Семёнову удастся разграничить две клавиатуры инструмента функционально (правая – мелодии, левая – аккомпанемент). Тем самым данный вариант переложения более удобен для исполнения.

Два наблюдаемых подхода к фактуре «Вокализа», по сути, продолжают опыт работы с ней, начатый уже самим композитором. Как известно, Рахманинов сделал оркестровое переложение сочинения, которое предназначалось в оригинале для голоса (сопрано или тенора) и фортепиано и замыкало цикл романсов ор. 34. Оркестровая версия, рассчитанная на многотембровый состав, позволила озвучить все потенциальные мелодические линии, которыми богата фортепианная партия. Это сделало полифонизированную гомофонную ткань оригинала в полной мере полифонической. Уже в рахманиновском прочтении музыкальная мысль в двух вариантах раскрывается по-разному. В одном случае её развитие связано с регистровым перемещением мелодической линии – движением вниз во II части и возвращением в исходную тесситуру в коде. В другом оно определяется фактурной модуляцией от гомофонной фактуры (первое предложение I части) к полифонической (2 предложение I части и далее)<sup>2</sup>.

Сказанное делает вполне закономерными фактурные особенности двух переложений, рассмотренных в настоящей статье, и позволяет

увидеть в каждом из них органичный и целостный взгляд на воплощение художественного замысла такого шедевра русской музыкальной классики, которым является рахманиновский «Вокализ».

Сравнение различных интерпретаций одной пьесы является действенным средством систематизации того опыта, который к настоя-

щему моменту накоплен в области адаптации различных типов инструментальной фактуры к условиям баяна. Подобная работа открывает путь для поиска новых интерпретаций шедевров классической музыки – интерпретаций, способных в будущем пополнить баянный репертуар.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Связь понятий «музыкальная фактура» и «музыкальная ткань» обсуждается многими авторами. По мнению И. В. Алексеевой, в контексте разрозненных и системных представлений о критериях, принадлежащих музыкальной материи, научная мысль движется от метафорического понятия «музыкальная ткань» с её неотчётливым описанием графики фактуры к организованному смыслом понятию «музыкальный текст» [1, с. 111].

<sup>2</sup> Предложенные самим С. В. Рахманиновым варианты подхода к фактуре «Вокализа» подтолкнули к многочисленным переложениям этого сочинения, как оркестровым (помимо рахманиновской версии в концертах звучат переложения М. Гулда, К. Зандерлинга, В. Кина), так и предназначенным для солирующего инструмента (для флейты, скрипки, виолончели, трубы и т. д.) с сопровождением.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 434 с.
3. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М.: Музыка, 1982. 173 с.
4. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация» // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2014. № 11. С. 37–40.
5. Страннолюбский Б. М. Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна. М.: Музгиз, 1962. 86 с.
6. Томский И. А. Творческая интерпретация музыкальных произведений в вокальном исполнении // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 1. С. 90.

*Об авторе:*

**Дедурин Алексей Петрович**, доцент кафедры народных инструментов, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-3128-9612**, [dedyurinalexis@yandex.ru](mailto:dedyurinalexis@yandex.ru)



## REFERENCES



1. Alekseeva I. V. Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Borodin B. B. *Fenomen fortepiannoy transkripsii: opyt kompleksnogo issledovaniya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Transcription: the Experience of Complex Research: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2006. 434 p.
3. Davydov N. A. *Metodika perelozheniy instrumental'nykh proizvedeniy dlya bayana* [The Methodology of Transcriptions of Instrumental Works for the Accordion]. Moscow: Muzyka, 1982. 173 p.
4. Kolesnik E. S. O znachenii ponyatiya «Khudozhestvennaya interpretatsiya» [On the Meaning of the Concept “Artistic Interpretation”]. *Zhurnal nauchnykh publikatsiy aspirantov i doktorantov* [Journal of Scholarly Publications of Post-Graduate and Doctoral Students]. 2014. No. 11, pp. 37–40.
5. Strannolyubskiy B. M. *Posobie po perelozheniyu muzykal'nykh proizvedeniy dlya bayana* [A Manual on the Arrangement of Musical Works for the Accordion]. Moscow: Muzgiz, 1962. 86 p.
6. Tomskiy I. A. Tvorcheskaya interpretatsiya muzykal'nykh proizvedeniy v vokal'nom ispolnenii [Creative Interpretation of Musical Compositions in Vocal Performance]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Scholarship and Education]. 2014. No. 1, p. 90.

*About the author:*

**Alexei P. Dedyurin**, Associate Professor at the Department of Folk Instruments, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3128-9612**, [dedyurinalexis@yandex.ru](mailto:dedyurinalexis@yandex.ru)

