

Культура и искусство

*Правильная ссылка на статью:*

Шефова Е.А. — Структура детского музыкального нарратива на примере миниатюры В. Ребикова «Приготовление урока» ор. 37 № 2 // Культура и искусство. – 2023. – № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.8.38773  
EDN: VOZSDM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=38773](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38773)

## Структура детского музыкального нарратива на примере миниатюры В. Ребикова «Приготовление урока» ор. 37 № 2

Шефова Елена Александровна

ORCID: 0000-0002-3501-3210

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра музыкальной подготовки и социокультурных проектов, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тянь-Шанского

398008, Россия, Липецкая область, г. Липецк, ул. Калинина, 16, оф. 31

✉ [shefova\\_e@mail.ru](mailto:shefova_e@mail.ru)



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0625.2023.8.38773

### EDN:

VOZSDM

### Дата направления статьи в редакцию:

15-09-2022

**Аннотация:** Предметом исследования является рассмотрение структуры детского музыкального нарратива на примере миниатюры русского композитора, пианиста, представителя музыкального модернизма, музыкального реформатора и писателя Владимира Ивановича Ребикова (1866-1920) "Приготовление урока" из цикла "Картинки для детей" ор. 37. Под нарративом понимается наличие структуры музыкального повествования, предполагающей голос нарратора, сюжет, главного героя, хронотоп. Анализ названных компонентов даст возможность комплексного осмысления концепции сочинения. Целью работы является анализ структуры детского музыкального нарратива сквозь призму характерного для умений и навыков ребенка восприятия и интерпретации нотного текста. Методы, использованные в работе, следующие: источниковедческий, музыкальный и стилистический анализ. Научная новизна работы заключается в определении признаков детского нарратива в музыкальном искусстве, лексических предпочтений, определенных детской картиной мира, к которой можно отнести

персонаж, заголовок, ремарки, оформление и музыкальные «детские ошибки», выраженные с помощью синкоп, динамики, ферматированных пауз, ферматы, педали, гармонии, регистра и звуковысотности; построении модели их описания с помощью обращения к топосам (фигурам); характеристике своеобразия детского нарратива применительно к фортепианному исполнительству. Результаты исследования раскрывают специфику синтаксических особенностей детских нарративов миниатюры Владимира Ребикова и репрезентацию жизнеспособности данного явления в музыкальном искусстве.

#### **Ключевые слова:**

детский музыкальный нарратив, персонаж, музыкальное содержание, миниатюра, нарратор, топос, ферматированная пауза, фермата, сюжет, Ребиков

Современное музыкознание все чаще привлекает в свой обиход новые импульсы и подходы данных из других сфер гуманитарного знания. Современные аналитические модели позволяют ставить многие задачи, которые музыкальная наука ранее не могла решать. Одна из таких проблемных сфер обращение к нарративному анализу как понимающему методу. Актуальность продиктована потребностями аналитического и практического музыкознания открыть возможности с иной точки зрения привлечения теории нарратива в сферу музыки, который можно применить в начале интерпретационного процесса. Целью статьи будет рассмотрение структуры детского музыкального нарратива на материале пьесы Владимира Ребикова «Приготовление урока» из фортепианного альбома «Картинки для детей» op. 37. В связи с этим целесообразно отметить, что под нарративом понимается наличие структуры музыкального повествования, предполагающей голос нарратора, сюжет, главного героя, хронотоп. Анализ названных компонентов даст возможность комплексного осмысления концепции сочинения.

Нарратив (англ. и фр. narrative – лат. narrare «рассказывать, повествовать»), другими словами – представляет повествование, описывающее действие. Нарратив дискретен, поэтому помимо логической структуры существует эстетический, эмоциональный и ассоциативный ракурсы.

Отмечая работы, связанные с комплексным научным исследованием, стоит выделить, собственно, самого автора нарративного подхода В. Шмидта, а также Ф. Анкерсмита, приравнивающих создание нарратива к процессу истолкования. Большинство научных трудов посвящены отдельным проявлениям нарратива – Е. Попова, В. Тюпа. Что касается музыкального искусства, то тема нарратива в музыке остается областью дискуссионной. Так, по мнению А. Ляховича «Эта видовая категория тесно связана с родовыми (и не тождественными ей) категориями музыкального содержания и музыкальной семантики» [\[1\]](#).

Статья Лю Сю «Специфика появления нарратива в музыке: жанровый аспект», раскрывая возможности и перспективы привлечения в сферу музыкальной науки теорию нарратива, подчеркивает наличие семантики, способствующей взаимодействию музыкальных и внемузыкальных факторов в произведении [\[2\]](#). Но более убедительно жизнеспособность нарратива объясняет Т. Цареградская. Ссылаясь на труды Б. Алмена и У. Алланбрука, аналитик на примере Прелюдии op. 34 № 7 Д. Шостаковича декларирует идею топосов: «Наследие риторической эпохи, характерное средство организации классической музыки

18 века, "Система общих мест" музыкального дискурса, которая связывает определенные области содержания с узнаваемыми выразительными средствами [3, с. 14]. Суть метода Б. Алмена «представляет обширную область "содержательной аналитики" и очерчивает предметное поле музыкального нарратива» [3, с. 16]. В своем подходе музыковед придерживается позиции Л. Креймера «который считал обращение к нарративному анализу эффективным там, где структурный анализ обычно не обнаруживает ничего существенного [3, с. 15].

В данной статье мы будем придерживаться идеи топосов (в лингвистике В. Пропп называет их нарротемы), поскольку типика искусства XX века будет уместной в сочинениях направления модерн, но с опорой на элементы классического музыкального языка. Что касается нарратива с добавленным прилагательным «детский», то в педагогике существует ряд работ, например, Ю. Князева, Е. Михайловой, Н. Юрьевой с представлением особого набора повествовательного материала, присущего только ребенку. Так, Е. Михайлова под детским нарративом понимает «вербальное изображение ребенком цепочки следования явлений, событий в определенной и пространственной соотнесенности» [4, с. 67]. Что касается музыковедческой науки, то данная статья – первая попытка рассмотреть музыкальный детский нарратив, который как будет доказано, является организующей многоуровневой системой произведения. Анализ топосов выявит музыкальные идеи, их трансформацию и взаимодействие.

Наблюдения над детской фортепианной музыкой и музыкой вообще показывают, что для многих композиторов репрезентация детского музыкального нарратива является приоритетным. Форма детского музыкального нарратива характеризуется многообразием: лексические предпочтения, определенные детской картиной мира (персонажи, заголовки, ремарки, оформление) и музыкальные «ошибки» (синкопы, динамика, акценты, паузы, ритм, ферматы, педаль, гармония, регистр, звуковысотность).

С. Грохотов на страницах своей книги «Р. Шуман и его окрестности» цитирует Евгению Шуман, проходившую с матерью одну из пьес «Альбома для юношества»: «Помнится, в "Неистовом всаднике" я играла *sforzati* без всякого разумения, "анемично" – по выражению матери. "Когда такой неистовый всадник скачет взад и вперед по комнате, он натывается со своим "конем" то на стол, то на какой-нибудь другой предмет", – так сказала она. И тогда я сразу смогла сыграть эти *sforzati*, мне раз и навсегда открылась сама идея неожиданности, заложенная в *sforzato*, и понимание того, как оно возникает между двух более тихих нот» [5, с. 103]. В данном примере Р. Шуман выразил, с одной стороны, неуклюжесть ребенка (динамические выделения отдельных нот, нарастания, *sf*), а с другой – огромное желание на преодоление препятствия – движение по звукам тонического квартсекстаккорда. Восходящий квартовый возглас имитирует роговой сигнал – фанфарная интонация. Чем не проявление детского музыкального нарратива?

У В. Ребикова можно встретить иной «набор» топосов «детского», например, в «Силуэтах» ор. 31. В миниатюре «Девочка укачивает свою куклу» слышится узнаваемая ритмическая фигура «покачивания», а «детское» проявляется в ограниченном мелодическом диапазоне, (в пределах интервала квинты), и что особенно важно, в нарочитой примитивности синкопированном аккомпанементе, который создает эффект детской неловкости. Он еще более усиливается в средней части пьесы за счет переноса в верхний регистр в виде октавного *tremolo* восьмыми длительностями. Кроме этого, термин «*temeramente*» указывает держать ноту чуть больше, чем ей положено звучать. В данном контексте «не соблюдение» длительности нот можно также расценивать одним из проявлений детского нарратива в музыке.

«Детскость» неожиданно проявляется через тембр. Одним из простых ассоциативных рядов, связанных со звучанием, например, клавесина, считалась «старинность». Но XX век «открыл» иные смыслы. Так, например, Ф. Бузони под впечатлением клавесина фирмы Чиккеринг сочинил «Сонатину для употребления ребенком Мадленой М., американкой, сочиненная для клавичембало» (1915). Д. Шостакович гениально использовал лейтембр клавесина в передаче образа Офелии – «образ милой девушки-полуребенка» – в музыке к драме «Гамлет» в фильме режиссера Г. Козинцева (1964) [6, с. 178]. Только перед смертью Офелия «высвобождается» от условных светских рамок, принимает облик бесхитростной девушки, «взрослеет», что выражается в неожиданной смене тембра – с механического клавесинного на печально засурдиненный струнных.

Что касемо формы, в литературной традиции беседа нарратора сопровождается сообщениями о начале и завершении повествования. Для этого, употребительны особые слова – «Давным – давно», «Как-то раз» или «Вот и сказке конец, а кто слушал – молодец». Однако бывает, что сам рассказ не имеет выраженных знаков и обнаружение границ становится сложной интерпретативной задачей. Т. Терехова и С. Малахова представляют нарратив в виде схемы «Состояние – Событие – Состояние», где «Событие – есть то ядро нарратива, вокруг которого строится рассказ. Событие выводит человека из статики состояния, является полем возможностей, в котором конструируется идентичность [7, с. 146]. Среднюю часть (ядро нарратива) лингвисты обозначают как «форму трансгрессии», «статус-кво», которые облекают беспорядочную событийность в «стилизованную культурную форму нарратива» [7, с. 146]. Заключение, или третья часть – та же статика, но иного динамического уровня, «эпилог», конец рассказа. Возможно, что представленная схема условна, но в данном случае будем придерживаться именно ее.

Обратимся к анализу миниатюры. Простая трехчастная форма позволяет условно разделить ее на Состояние – Событие – Состояние (10т.+8т.+5т.). Экспликация не подразумевает зачина, но есть признаки завершения – ферматированная пауза, динамические и темповые ремарки. О них мы скажем ниже. Далее, средняя фаза маркируется исключительными событиями, где правила принимают неожиданные формы, в которых персонаж проявляет собственную субъективность, после чего возвращается в спокойное состояние. Е. Попова описывает типы повествования. Одному из них – третьеличному – лингвист дает характеристику неперсонифицированного всезнающего повествователя-творца, который не принадлежит миру текста и не обладает прагматической мотивированностью, «старается быть незаметным, “пропуская” на передний план <...> персонажи, мысли которого вербализует» [8, с. 224].

Итак, обратимся к миниатюре В. Ребикова. Ее тема отсылает нас к Сонате В. А. Моцарта К. 545 C-dur. Примечательно, что в собственном каталоге композитора она значится как «Eine kleine Klavier Sonate für anfänger». Предполагается, что Соната была написана для одного из учеников В. А. Моцарта (в качестве учебного пособия), но для кого именно неизвестно. Впервые Соната была опубликована в 1805 году под названием «Sonata facile pour le piano».

Вот что отмечается в теме сонаты музыковедами: Я. Данилова подчеркивает наличие атрибутивных признаков «образа-характера молоденькой кокетливой служанки» [9, с. 33], И. Черноусова видит воплощение все того же персонажа в сменах направлений движения, обилием украшений, производящих комический эффект, «часто на фоне суетливого движения в левой руке (по типу альбертиевых басов), фигур-реверансов,

подражания» [\[10, с. 268\]](#).

Сравним темы В. А. Моцарта и В. Ребикова. Мелодия миниатюры имеет в себе немало такого, что роднит ее не столько с началом Сонаты, сколько со стилем В. А. Моцарта. Это тональность, музыкальный размер и общие формы движения, выраженные в соблюдении ритмической формулы, правда, с оговоркой на «детскую расшифровку» длительности четверть заливованная две шестнадцатые вместо четверть с точкой две шестнадцатые.

#### Пример 1

В. А. Моцарт Соната К. 545 I ч. В. Ребиков «Приготовление урока»

ор. 37 № 2



Узнаваемость мелодии придает сопровождение. В интерпретации В. Ребикова «альбертиевы фигуры» подчеркивают мягкость, что, несомненно, обнажает замысел В. А. Моцарта. В этом случае форма движения соблюдена, но со значительными гармоническими изменениями – в аккомпанементе вместо привычного у Моцарта  $D^4_3$  звучит  $D^6_5$  с повышенной II ступенью, причем он диссонирует со звуком «d» в мелодии.

Из похожего, правда, с небольшой оговоркой, можно отметить педальное обозначение. «Передерживание» отдельных нот, прежде всего басов, в интерпретации моцартовских лирических тем считается нормой [\[11, с. 183\]](#). В. Ребиков намеренно «смешивает» обе гармонии на одной педали, тем самым показывая, что, с одной стороны, ребенок пытается соблюсти правила, а, с другой – не хватает элементарного умения и слышится гармоническая «грязь». Неоднозначность проявляется в строении темы. Вместо моцартовского I-III-V-VII, героиня интерпретирует тему с III ступени – III-V-I-II, сохраняя ритмический остов темы оригинала. Подобная смелость подкрепляется яркой динамикой: у Моцарта начало обозначено знаком *p* у девочки – *mf*. С 3 такта юная пианистка буквально «бросается» на первую ноту, создавая эффект «обратной перспективы», не свойственный теме В. А. Моцарта.

#### Пример 2



Такты 5 и 6 представляют небольшую импровизацию с уходом в тональность доминанты, но с 7 такта возвращается главная тема в том же первоначально искаженном виде. Завершается первая часть на доминанте, усиленной ферматированной паузой. Таким образом, в первом разделе миниатюры возникает мотивная структура противоречивая изнутри – Моцарт не Моцарт? – подготавливая слушателя к дальнейшим событиям.

#### Пример 3



Такт 11 открывает второй раздел формы и демонстрирует восторженный гимн великолепной летней природе. Эпизод насыщен задержаниями, септаккордами, гармоническими отклонениями в VI и во II мажорную ступени.

#### Пример 4



Дальнейшее выглядит как тональная реприза. Тема повторяется, но на ином динамическом уровне – неожиданно меняются гармония ( $D^7 \rightarrow B\text{-dur}$ ) и меняется темп (*Piu mosso*).

#### Пример 5



Теперь следует остановиться на ферматированных паузах. Знакомство с научными источниками относительно пауз показало, что паузология, интегративная научная дисциплина использует наработки лингвистики, риторики, культуры речи, практики обучения актерскому мастерству и в наше время активно развивается. В отношении применения знаний из упомянутой сферы в музыкознании приходится констатировать пробелы – и это при том, что актуальность развития данной проблематики в музыкальной науке очевидна. Обобщение информации о паузах, которое мы осуществили на основе анализа имеющихся источников позволяет вывить в паузах определенные качества. Из многообразия высказываний И. Браудо, А. Гольденвейзера, В. Горностаевой, Э. Курта, Г. Нейгауза, Н. Перельмана, И. Савшинского Г. Цыпина, Э. Фишера наиболее системные высказывания Н. Корыхаловой и С. Фейнберга. Так, С. Фейнберг в своем труде «Пианизм как искусство» размышляет о том, что пауза («умолкнувшее») обнажает музыкальный фон, на котором «должны возникнуть новые образы» [\[12, с. 344\]](#).

Н. Корыхалова в монографии «За вторым роялем» структурировала паузы на конструктивные (структурные, синтаксические, ритмические), выразительные («говорящие») и драматические (декламационные). «Пауза, – пишет пианистка, – может явиться кульминационной точкой, и такая кульминация способна произвести не меньше впечатления, чем самый громкозвучный аккорд» [\[13, с. 345\]](#).

Зададимся вопросом: к какому уровню нарратива относятся ферматированные паузы в



анализируемой пьесе и каковы их функции? Обратимся к филологам. По мнению В. Миловидова «пауза в событии, о котором рассказывается, и пауза в событии рассказа онтологически и функционально различны, их смешивать нельзя [\[14\]](#). Другими словами, следует различать паузы, действия которых распространяются на короткие единицы в тексте, те, которые Н. Корыхалова называет конструктивными, и паузы, широкого спектра действия, т.н. формообразующие. Пауза – знак «означающее без означающего» [\[14\]](#). Сама по себе она не может быть семантизирована декларативно (горе, страдание, радость, восторг), она лишь способствует семантизации окружающих ее элементов музыкального текста, другими словами, она требует контекста.

В миниатюре четыре ферматированные паузы. Напоминаем программу:

*Девочка учит пьесу / А через открытое окно аромат сирени и роз зовут ее в сад / Девочка делает ошибки / и убегает в сад //*

Первая и последняя паузы достаточно протяженные – половинная длительность, усиленная ферматой, она становится интенсификатором семантики абсурда. Что делает музыкальный материал абсурдом – даже вне ферматированной паузы? Конфликт между «как должно быть» (Моцарт) и «как есть в действительности» (Ребиков). Паузы интенсифицируют этот конфликт, растягивая его во времени, в весомости. «Пауза на уровне события, о котором рассказывается в повествовательном тексте, идентична паузе в театральной постановке. <...> пауза делает более ярким и впечатляющим столкновение того, что было до паузы, с тем, что следует после» [\[14\]](#).

Паузы (т.т. 10, 18) в событии рассказывания, формообразующие. Они также служат интенсификатором смыслообразования. Это, своего рода, открытые двери для вхождения в очередной фрагмент повествования, усиливающие напряжение, которое разрешается по мере вхождения в новый событийный фрагмент. Подобные паузы подготавливают сознание слушателя к принятию «новой» информации, освобождают «сознание от самой фактуры текста – от “мелочевки” событий, от мельтешения персонажей» [\[14\]](#).

Таким образом, ферматированные паузы (т.т. 10, 18) будут операторами смыслообразования к паузам события (т.т. 2, 23). Их взаимоотношения – это многоуровневая цепочка повествования от Моцарта к Ребикову, от Ребикова к Моцарту и, наконец, к девочке, исполнительнице своей версии пьесы – со всеми необходимыми для этого события паузами.

С точки зрения интерпретации пьесы с помощью определенного набора исполнительских средств можно придать нарративности пьесе. Например, замедлив темп, сузив или, наоборот, расширив область динамики можно добиться эффекта объективного повествования от третьего лица.

Подводя итог исследованию, подчеркнем, что попытка привлечения в музыкальный анализ понятий и данных, связанных с теорией нарратива, существенно обогащается смыслами. Нарративность выступает как особое качество музыкального текста, его драматургии. Два разных нарратива заложены внутри одного сюжета и показывают две стороны одних и тех же событий, выдавая явную неоднозначность. Музыкальное целое начинается с простого, возможно, юмористического материала, с неожиданными драматическими перипетиями. Кроме того, исследование нарративов дает возможность проникнуть в опыт целой культуры, в данном случае – классицизма и модерна.

Структура детского нарратива характеризуется определенными синтаксическими

особенностями, анализ которых показал, как В. Ребиков умело симитировал большое количество «детских ошибок», тем самым доказав жизнеспособность музыкального детского нарратива.

Неявная конфликтность с одной стороны, Моцарт-Рябиков, с другой – желание героини все бросить и убежать, действует как фактор развития нарратива. Двойственна и тональная основа, противоречивы ферматированные паузы. В 1913 году, подводя итог своей «кипучей» деятельности, композитор писал: «Звуки ради звуков не были моей целью. Цель была одна – найти сочетание звуков, которое передавало бы чувство. И если это сочетание получалось целотонным или неблагозвучным, то это выходило само собой... Конечно, можно было бы придумать очень небывалые и очень оригинальные сочетания звуков, но во что бы то ни стало оригинальность звуков не была моей целью. Цель была одна – сильно передать чувство или настроение и им заразить слушателя. Звуки для меня не цель, а средство. Средство передать чувство» [\[15, с. 44\]](#).

## Библиография

1. Ляхович А. В. Прокофьев и сказка. Музыкальная академия. М.: Композитор, 2022. №1. С. 96-105.
2. Лю С. Специфика проявления нарратива в музыке: жанровый аспект // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. 2020. №3. С. 107-111.
3. Цареградская Т. В. Топосы и музыкальный нарратив: Д. Шостакович. Прелюдия ор. 34 № 7 // Современные проблемы музыкознания. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2019. №2. С. 13-28.
4. Михайлова Е. С. Структура детского нарратива на примере анекдота // Меняющаяся коммуникация в меняющемся мире: IX международная научно-практическая конференция (Волгоград, 6 февраля 2015 г.) / ред. И. С. Бессарабова, Е. В. Гуляева, И. С. Никитина, Н. И. Сеткова. Волгоград: Волгоградский филиал РАНХиГС, 2015. С. 67-69.
5. Грохотов С. В. Шуман и окрестности: романтические прогулки по «Альбому для юношества». М.: Классика-XXI, 2006. 240 с.
6. Консон Г. Р. О музыке Д. Шостаковича в наращивании этического смысла концепции фильмов Г. Козинцева «Гамлет» и «Король Лир» // Наука телевидения. М.: Институт кино и телевидения (ГИТР), 2018. №14.2. С. 136-185.
7. Терехова Т. А., Малахаева С. К. Нарративный анализ как понимающий метод // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. Чита: Забайкальский государственный университет, 2015. №1(41). С. 143-152.
8. Попова Е. А. Литературная коммуникация как объект изучения лингвистического нарратива // ФИЛОLOGOS. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2008. №4. С. 218-228.
9. Данилова Я. Ю. Атрибутивные признаки героев и персонажей комической оперы в тематизме фортепианных сонат В. А. Моцарта // ИКОНИ. Уфа: АНО ДПО Научно-методический центр «Инновационное искусствознание», 2020. №1. С. 30-40.
10. Черноусова И. В. Театральная семантика в интонационном комплексе фортепианных сонат Моцарта как фактор реализации художественной составляющей исполнения // Манускрипт. Табмов: Грамота, 2019. №12. С. 266-270.
11. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 373 с.
12. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 598 с.
13. Корыхалова Н. П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в



фортепианном классе. СПб.: Композитор СПб., 2006. 549 с.

14. Миловидов В. А. Пауза как средство организации нарратива // Narratorium. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2017. №1(10). С. 29-35.
15. В мире музыки. 1986. Ежегодник / Ред.-сост. Л. Григорьев, Я. Платек. М.: Сов. композитор, 1985. С. 44.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования, структура детского музыкального нарратива в миниатюре В. Ребикова, раскрыт автором в достаточной степени для достижения поставленной цели. Автор преследует в первую очередь методическую цель актуализации нарративного подхода для анализа музыкальных произведений и достигает её благодаря совокупности доводов, построенных на анализе как специальной литературы, так и эмпирического материала. Автор рассмотрел структуру детского музыкального нарратива на конкретном эмпирическом материале: выявил основные выразительные средства композитора (нарратора), превращающие музыкальную ткань в повествование; с опорой на детальный анализ мелодических интонаций, фактуры и гармонических оборотов раскрыл характер образа главного персонажа, совершающего событие. Достоинством работы является широкий сравнительно-стилистический обзор элементов музыкальной семантики, построенный на обобщении музыковедческой и биографической литературы, подкрепленном яркими примерами анализа фрагментов музыкальных произведений.

Методология исследования построена на синтезе приемов структурного и нарративного анализа музыкальных произведений. Программа исследования совершенно прозрачна и не вызывает нареканий. Авторский подход безупречно теоретически фундирован. Автор последовательно раскрывает логику применения им элементов структурного, нарративного и сравнительно-исторического анализа для раскрытия образного содержания изучаемого произведения. Обращает на себя внимание целеполагание статьи. Автор во главу угла поставил методическую цель раскрытия инструментальной логики преимуществ применения нарративного подхода для расширения результатов структурного анализа музыкального текста. Эта методическая цель достигнута. Но вместе с тем, автор раскрывает и методически важную педагогическую нагрузку музыкальной нарратологии, позволяющую представить сложные структурно-интонационные композиторские решения образно и наглядно для педагогических целей воспитания юных музыкантов.

Актуальность представленной работы обусловлена, прежде всего, необходимостью расширения области применения приемов нарративного анализа, в значительной степени обогащающего современное отечественное музыковедение.

Научная новизна заключается в авторском синтезе приемов структурно-функционального, стилистического, сравнительно-исторического и нарративного анализа музыкальных произведений на примере отдельной миниатюры В. Ребикова. Помимо новизны авторизации методических решений, в научный оборот введены результаты анализа конкретного эмпирического материала, который может быть применен непосредственно в практике музыкальной педагогики.

Стиль работы выдержан научный. Структура статьи в полной мере отражает логику изложения результатов научного исследования. По содержанию текста замечаний нет.

Библиография раскрывает проблемную область исследования, хотя автор

проигнорировал в описаниях требования редакции («При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов: ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления; ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления» [https://nbpublish.com/camag/requirements\\_for\\_publication.html](https://nbpublish.com/camag/requirements_for_publication.html)): 1) в описаниях книг (п. п. 5, 11, 12, 13) не хватает указания на объем издания – общего числа страниц, в п. 11. нет сокращений имен авторов, область описания имени автора не отграничена от области названия точкой; 2) статья в сборнике трудов конференции (п. 4.) описана неверно (пример верного описания: Михайлова Е. С. Структура детского нарратива на примере анекдота // Меняющаяся коммуникация в меняющемся мире: IX международная научно-практическая конференция (Волгоград, 6 февраля 2015 г.) / ред. И. С. Бессарабова, Е. В. Гуляева, И. С. Никитина, Н. И. Сеткова. Волгоград: Волгоградский филиал РАНХиГС, 2015. С. 67-69.); 3) в описании статей научных журналов (п. п. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 14) после названия журнала следует год публикации номера или выпуска, «Выпуск» сокращается как «Вып.», в п. 2. нет сокращений имени автора, область описания имени автора не отграничена от области названия точкой; 4) если оформлена ссылка не на статью в ежегоднике, а на журнал целиком (что не верно, ведь в тексте статьи приводится цитата), то необходимо указать общий объем страниц, но было бы правильно описать отдельную статью ежегодника.

Апелляция к оппонентам абсолютно логична, корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство». Но автору следует в кратчайшие сроки привести библиографию в соответствие требованиям редакции.

Замечания главного редактора от 07.11.2022: "Автор в полной мере учел замечания рецензентов, статья рекомендована редактором к публикации"