

Д. Н. КОЗЛОВ

Институт современного искусства

СОВРЕМЕННЫЙ ВОКАЛИСТ В «ДИАЛОГЕ» С МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКОЙ: ЭВРИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В публикуемой статье отмечается актуальность эвристических методов как значимой составляющей профессионального музыкального образования. Современная отечественная дидактика склонна уделять особое внимание эвристической оснащённости молодых музыкантов-исполнителей, что мотивируется исконными свойствами данной сферы музыкального искусства. При этом эвристический аспект профессиональной исполнительской деятельности до настоящего времени рассматривался специалистами лишь в ряду «стимулирующих» факторов творческого процесса. По мнению автора статьи, благодаря целенаправленному изучению художественной практики крупнейших музыкантов-исполнителей XX столетия, включая знаменитых оперных и камерных певцов, можно выявить показательные образцы применения эвристических методов. В числе подобных образцов – исследовательский очерк Д. Фишера-Дискау о шубертовском вокальном цикле «Зимний путь» (из книги «По следам песен Шуберта», 1971), мотивирующий необходимость исполнительского воплощения двух авторских «версий» данного опуса как самостоятельных произведений. Итогом соответствующих изысканий явилась выполненная Д. Фишером-Дискау новая редакция «Зимнего пути». Другой пример – весьма продуктивная творческая работа П. Шрайера (1970-е годы) в полузабытой ныне жанровой сфере австро-немецкой Lied первой половины XIX века для голоса и гитары. Помимо вновь открытых и представленных слушателям малоизвестных оригинальных сочинений К. М. Вебера и Ф. Шуберта, исполнителем было осуществлено весьма интересное переложение шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха» для указанного состава. Примечательным образцом эвристики в сфере музыкального театра является описываемая Дж. Вальденго профессиональная дискуссия начала 1950-х годов (с участием А. Тосканини) относительно традиционных вокальных «добавлений» («пунтатур»), используемых певцами Италии на протяжении оперных спектаклей, в частности «Травиаты» Дж. Верди. Освещаемые примеры свидетельствуют о необходимости углубленного изучения эвристической деятельности в художественной практике музыкантов-исполнителей.

Ключевые слова: профессиональная подготовка музыканта-исполнителя, эвристические методы, вокальное искусство, Д. Фишер-Дискау, Дж. Вальденго, П. Шрайер.

Для цитирования: Козлов Д. Н. Современный вокалист в «диалоге» с музыкальной классикой: эвристический аспект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 70-76.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_70

D. KOZLOV

Institute of Contemporary Art

A MODERN VOCALIST IN THE “DIALOGUE” WITH MUSICAL CLASSICS: THE HEURISTIC ASPECT

The published article argues that heuristic methods are a significant component of professional music education. Modern Russian didactics is prone to pay special attention to the heuristic approach, which is inherent in this sphere of musical art. At the same time, the heuristic aspect in professional musical performance has so far been considered by specialists only one of “stimulating” factors of the creative process. According to the author of the article, the study of the greatest performers of the 20th century, including famous operatic singers, allowed to identify illustrative examples of the heuristic method application. Among such examples is D. Fischer-Dieskau’s research essay on F. Schubert’s vocal cycle “Winterreise” (from the book “Following in the Tracks of Songs by Schubert”, 1971) advocating for the necessity of performing two author’s “versions” of this opus as independent works. The result of the research was a new edition of the “Winterreise”, made by D. Fischer-Dieskau. Another example is the very fruitful work of P. Schreier (the 1970s) in the half-forgotten nowadays genre of the Austro-German Lied of the first half of the 19th

century for voice and guitar. In addition to the newly discovered and presented to the audience little-known works by K. M. von Weber and F. Schubert, the performer carried out a very interesting arrangement of the Schubert's cycle "Die schone Mullerin" for the same ensemble. A remarkable example of heuristics in the field of musical theatre is the professional discussion of early 1950s (with the participation of A. Toscanini) described by G. Valdengo regarding the traditional vocal "additions" (*puntaturi*) used by Italian singers during opera performances – in particular, "La Traviata" by G. Verdi. The mentioned examples testify to the need for an in-depth study of heuristic methods in the artistic practice of musicians-performers.

Keywords: professional training of musician-performer, heuristic methods, vocal art, D. Fischer-Dieskau, G. Valdengo, P. Schreier.

For citation: Kozlov D. A modern vocalist in the "dialogue" with musical classics: the heuristic aspect // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 70-76.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_70

Приоритетная функция эвристики в учебном процессе музыкальных вузов и колледжей современной эпохи констатируется отечественными специалистами вполне единодушно. Речь идет, в частности, о комплексе «...новых методов, которые позволяют формировать условия для продуктивного взаимодействия субъектов образовательной деятельности, давая студенту-музыканту возможность самоактуализации, творческого участия в собственном обучении» [1, с. 5]. Целенаправленное внедрение и гибкая адаптация указанных методов представляются особенно важными для профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей, чему изначально благоприятствуют фундаментальные характеристики освещаемой сферы исполнительского искусства: принципиальная множественность, вариативность и «символическая» направленность интерпретаций, доминирующая роль личностного начала, многоуровневая (внешняя и внутренняя) диалогичность, непосредственная «включенность» музыканта в культурно-историческую динамику нынешней эпохи и др. [Там же, с. 5–6]. Заметим, что подобные изыскания корреспондируют с магистральными тенденциями российской общей дидактики 2000–2010-х годов, в которой проявляется видимый интерес к разработке широкого спектра современных теоретических проблем и технологий «креативного» образования [2; 3].

Менее обстоятельно раскрывается в специальной литературе эвристический потенциал исполнительской деятельности, не связанной с учебным процессом в области музыкального образования. Чаще всего эвристика фигурирует среди «творческих импульсов и стимулов» исполнительства, как правило, «спонтанных, самопроизвольных» и не поддающихся строгому разграничению (см.: [4, с. 203–214]). Между тем, в биографиях крупнейших представителей указанной сферы обнаруживаются весьма интересные примеры дифференцированного, глубоко осмысленного и результативного использования

эвристических методов. Рассмотрим некоторые из упомянутых примеров, относящиеся к вокальному искусству и датируемые второй половиной минувшего столетия.

Дитрих Фишер-Дискау (1925–2012) – немецкий оперный и камерный певец, музыкант огромного масштаба, признаваемый сегодня едва ли не лучшим интерпретатором австро-немецкой романтической песни (условно говоря, от Л. Бетховена до Р. Штрауса). К числу многообразных талантов, которыми был наделен Д. Фишер-Дискау, принадлежала универсальная музыкально-литературная одаренность: певец славился как вдумчивый исследователь проблем современного вокального исполнительства, истории музыкально-театральной культуры Германии, нетривиально мыслящий биограф Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, К. Дебюсси, увлекательный популяризатор классических шедевров и мемуарист. В частности, серия исследовательских очерков «По следам песен Шуберта» (1971), открывающая персональную библиографию трудов Д. Фишера-Дискау, произвела большое впечатление как на профессиональных музыкантов, так и на широкую аудиторию. (Спустя десятилетие избранные главы из этой книги были опубликованы в Советском Союзе – см.: [5].)

Известно, что указанное исследование подтолкнуло работу над весьма масштабным исполнительским проектом – студийной записью всех шубертовских *Lieder*, осуществленной Д. Фишером-Дискау в дуэте с пианистом Дж. Муром на протяжении второй половины 1960-х годов. Однако содержание книги не ограничилось анализом важнейших аспектов современной интерпретации камерной вокальной музыки Ф. Шуберта. Демонстрируя обширные познания в истории австро-немецкой песни XIX столетия, прекрасную осведомленность по поводу разнообразных аспектов творческой биографии великого романтического художника, а также уверенное владение приемами аналитического описания нотных текстов, Д. Фишер-Дискау

сумел осветить целый ряд принципиально важных проблем изучения шубертовского наследия. В книге ярко и убедительно были выявлены автобиографические мотивы, запечатлевшиеся на страницах отдельных *Lieder* Ф. Шуберта, его взаимоотношения с миром поэзии, особенности композиторского «восхождения» от вокальных миниатюр к развернутым «новеллам в песнях» – циклам «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Детальная характеристика последнего содержала источниковедческие наблюдения, связанные с несколькими стадиями реализации художественного замысла и примечательными особенностями его воплощения в сохранившихся авторских рукописях.

Следует подчеркнуть, что развернутые комментарии Д. Фишера-Дискау к шубертовскому циклу не мотивировались амбициозным стремлением «углубить» или даже «ревизовать» исследовательские наблюдения профессиональных музыковедов-текстологов. Подробное освещение упомянутых выше рукописей, фиксация и мотивировка вновь обнаруженных различий представлялись выдающемуся музыканту-интерпретатору ценнейшим материалом для исполнительского творчества. Прежде всего, сравнительный анализ двух существующих редакций «Зимнего пути» закономерно приводил Д. Фишера-Дискау к следующему утверждению: вопреки явному родству, указанные авторские варианты нельзя рассматривать как «первоначальную» и «улучшенную» версии одного произведения. Более уместен подход, согласно которому речь идет о двух вполне самостоятельных прочтениях избранного поэтического текста; в свою очередь, названные прочтения должны соответствующим образом трактоваться в концертной практике¹. «Смешанные» редакции, якобы призванные «суммировать» художественные достоинства данных версий, оценивались Д. Фишером-Дискау негативно. Певец с полным основанием подчеркивал, что аналитический разбор «Зимнего пути» может убедительно выявить «главенствующую роль интеллекта в композиционных приемах» и образной драматургии упомянутого вокального цикла [5, с. 219] – от индивидуально фиксируемой последовательности «омузыкаленных» стихотворений до мельчайших деталей интонационного развития на протяжении отдельных песен. Вот почему широко распространенная в XIX – первой половине XX века тенденция к «некритическому» транспонированию «Зимнего пути» для различных голосов (без учета закономерностей, присущих авторскому ладотональному плану), как и поверхностное восприятие единства Слова и Музыки, побуждавшее «...многих дам на концертной

эстраде... смело братья за мужские тексты...» [5, с. 218, 223], по мнению автора книги, едва ли заслуживали сочувственного либо снисходительного отношения специалистов.

Методология обстоятельного «научно-художественного комментария» (Я. Мильштейн), предпосылаемого Д. Фишером-Дискау шубертовскому опусу, в целом обнаруживает несомненную близость к *эвристическому вопросу* («Что? – Как? – Почему?»), технологии, которая весьма активно используется в новейшей музыкальной педагогике. При этом характерной особенностью данного «комментария» следует признать целенаправленную детализацию описаний, связанных с формированием и дальнейшим осуществлением тех или иных *авторских замыслов*. Именно указанный ракурс, по убеждению Д. Фишера-Дискау, является основополагающим для современных интерпретаторов «Зимнего пути» и других песен Ф. Шуберта: независимо от сложившихся традиций камерного вокального искусства и общепризнанных достижений крупнейших певцов минувших эпох, исполнителю надлежит вновь и вновь обращаться к «первоистокам» – оригинальным текстам *Lieder*, с более или менее удовлетворительной полнотой запечатлевающим творческие намерения композитора. Тем самым предопределяется оптимальная перспектива новейших интерпретаторских прочтений шубертовского наследия.

Между тем, история музыкального искусства XX века порой свидетельствует о фактической возможности диаметрально противоположных исполнительских решений. Подразумеваются некие проблемные ситуации, обусловленные заведомо предпочтительной ролью *художественной практики* в соотношении с авторскими намерениями. Подобные ситуации, к примеру, весьма характерны для музыкально-театрального искусства, тяготеющего к известной традиционалистской «инертности» и сравнительно медленному обновлению корпоративных исполнительских установок. При этом указанная практика едва ли допускает прямолинейно-однозначные подходы и оценки, безусловно требуя учета множественных контекстуальных факторов.

Рассмотрим в качестве примера интересный эпизод, относящийся к артистической биографии одного из крупнейших оперных певцов Италии второй половины XX столетия Джузеппе Вальденго (1914–2007) и запечатленный им в мемуарной книге «Я пел с Тосканини» (1962). Как известно, авторское заглавие данной книги инспирировалось восторженным отношением Дж. Вальденго к легендарному дирижеру: «Моей давней мечтой было познакомить людей с “истинным Тосканини” – недостижимой высо-

ты Мастером, Человеком добрым, честным и искренним. Мне посчастливилось быть рядом с ним, учиться у него и работать с ним» [6, с. 6]. Сценические выступления в оперных шедеврах Дж. Верди («Аида», «Отелло», «Фальстаф»), равно как и соответствующие аудиозаписи, выполненные под руководством А. Тосканини в 1946–1950 годах, по словам Дж. Вальденго, неизменно оставались для него кульминационным моментом всей многолетней профессиональной карьеры. Не подвергалась сомнению и колоссальная ценность интерпретаторских «советов и подсказок» [Там же, с. 5], принадлежащих великому дирижеру и связанных с классико-романтическим оперным репертуаром, – такого рода пожелания тщательно фиксировались Дж. Вальденго по завершении репетиций или бесед с Маэстро.

К числу наиболее актуальных проблем, неоднократно привлекавших внимание А. Тосканини, относились традиционные «добавления» («puntaturi») – протяженные звуки в «пограничной» высокой области конкретного певческого диапазона, изначально отсутствующие в авторском нотном тексте. Использование таких «добавлений» (зачастую весьма эффективных) позволяет вокалисту привлечь особое внимание к своему выступлению в данной оперной партии и удостоиться бурных проявлений слушательского энтузиазма, похвальных отзывов прессы, благосклонности влиятельных импресарио и т. д. В течение десятилетий, работая над постановками опер в крупнейших музыкальных театрах Италии и США, А. Тосканини проявлял себя как принципиальный сторонник авторских редакций. В подавляющем большинстве случаев Маэстро категорически возражал против «...виртуозных вставок, сверхвысоких нот и вариаций по желанию певцов... а также чьих бы то ни было произвольных добавок... по сравнению с оригинальными партитурами» [6, с. 71]. К аналогичному подходу тяготел и ряд молодых дирижеров послевоенной эпохи, с которыми приходилось сотрудничать Дж. Вальденго, что вызывало многочисленные дискуссии в оперных труппах.

Так, исполняя партию Жермона в постановке «Травиаты» Дж. Верди на сцене оперного театра Сан-Франциско (сезон 1951/1952 годов), мемуарист вынужден был принять непростое решение в довольно щекотливой ситуации. Дирижер Ф. Клева, руководивший спектаклем, «...не хотел, чтобы я прибегал к использованию добавочных нот, как это было принято, в дуэте Жермона и Виолетты из II действия. Однажды на оркестровой репетиции, услышав, что я также, следуя традиции, исполняю эти ноты, Клева обратился ко мне:

– Послушай, Вальденго, ведь Тосканини не позволил бы тебе этого!

Я ничего не ответил, но больше не использовал добавочных нот.

Однако маэстро Г. Мерола, основатель и директор театра, побывав на очередной репетиции, пригласил меня к себе в кабинет и сказал:

– Дорогой Вальденго, я высоко ценю вас и неизменно доверяю вашим исполнительским решениям. Но почему вы не используете пунтатуры в дуэте из II акта? Будьте любезны петь эти ноты, как того требует давно установившаяся традиция исполнения “Травиаты”.

Таким образом, я оказался в сложном положении: Клева не разрешал исполнять пунтатуры, а Мерола настаивал на этом! Единственное, что могло спасти меня в этой ситуации, – авторитетное мнение самого маэстро Тосканини. Я послал ему письмо экспресс-почтой, пребывая в уверенности: полученное разъяснение не посмеет оспаривать ни одна из сторон.

Маэстро вскоре ответил мне. Вот что говорилось в его письме:

“Мой дорогой Вальденго, пунтатуры, которые обычно добавляются в дуэте Жермона и Виолетты из II акта, думается мне, стары, как и сама опера. Я всегда разрешал их при исполнении этого номера. Более того, позволь мне произнести кощунственные слова: в данном случае я предпочитаю пунтатуры оригинальному варианту, сочиненному великим Верди. Только следует добиваться, чтобы певец исполнял столь великолепный эпизод с подлинно отеческим волнением, а не кричал, как это делают обычно”.

Я показал письмо Тосканини поочередно Клеве и Мероле и с того дня всегда пел добавочные ноты, явившиеся предметом дискуссии. Когда же я приехал в Нью-Йорк и встретился с Маэстро, он счел необходимым добавить:

– По поводу этих пунтатур в “Травиате”, о которых столько спорили, нужно еще заметить: традиции такого рода не возникают лишь по чьему-то капризу. Как правило, они порождены тем, что было создано автором, их формируют выдающиеся певцы и дирижеры, а не произвольные стечения обстоятельств. Вот почему Верди, насколько мне известно, с пониманием относился к аналогичным исполнительским версиям, не искажавшим его художественных намерений, скорее напротив, ярче раскрывавшим эти намерения» [6, с. 113–114].

Освещаемый эпизод, согласно комментарию Дж. Вальденго, ярко продемонстрировал «значение традиций» для развития оперного искусства XX века, тем более что зримым воплощением плодотворного «диалога» с указанными традициями служила исполнительская деятельность

А. Тосканини, в юные годы отечески поддерживаемого самим Дж. Верди.

По отношению к данной ситуации представляется возможным констатировать существенную роль эвристически трактуемой *рефлексии* музыканта-интерпретатора (см.: [7]), благодаря которой успешно реализуется «...мыследеятельностный и чувственно переживаемый процесс осознания субъектом своей деятельности, способов ее выполнения, возникших проблем и противоречий, анализ действий по их разрешению» [1, с. 35]. При этом толкование музыкального исполнительства как «многоуровневого диалога» побуждает названного интерпретатора к «...овладению специфическими *рефлексивными отношениями* – системой связей с различными людьми, основанной на способности к мысленному отражению позиции “другого”. Так формируется творческое пространство, позволяющее вести указанный диалог со всеми субъектами музыкально-исполнительского процесса» [Там же].

Следует заметить, что углубленное постижение исполнительских традиций и сопутствующего им контекста – художественных устремлений и культурной атмосферы данной исторической эпохи – в некоторых случаях может побудить творчески мыслящего исполнителя к развитию и обогащению композиторского замысла, воспринятого как целое. Наглядным тому подтверждением является интересный факт, запечатлевшийся в артистической биографии прославленного немецкого оперного и камерного певца Петера Шрайера (1935–2019). Еще в молодые годы обнаружилось его тяготение к освоению «исторически ориентированных» (ранее именовавшихся «аутентичными») принципов музыкального исполнительства. На протяжении 1950–1960-х годов П. Шрайер продуктивно сотрудничал с выдающимися интерпретаторами оперной и ораториальной музыки XVII–XVIII столетий – дирижерами К. Рихтером и В. Заваллишем, удостоившись репутации одного из наиболее авторитетных «баховских» и «моцартовских» певцов современности. Однако в дальнейшем, не ограничиваясь упомянутыми творческими свершениями, замечательный музыкант выступил одним из первопроходцев «исторического» толкования камерной вокальной лирики первой трети XIX века, прежде всего австро-немецких *Lieder* эпохи раннего романтизма.

По воспоминаниям П. Шрайера, в начале 1970-х годов «...благодаря английскому коллеге Питеру Пирсу я открыл для себя очарование камерного пения под аккомпанемент гитары. Я записал на пластинку песни Карла Марии фон Вебера по авторскому оригиналу с гитарным сопровождением. Эта деликатная, очень

интимная форма музицирования оказалась для меня просто благодатью. Гитарное сопровождение дает возможность показать такие краски вокального звучания, которые представляются фактически невозможными при более мужественном и громком фортепианном аккомпанементе» [8, с. 98–99]. Безоговорочный успех, сопутствовавший данному проекту, закономерно побудил исполнителя к дальнейшим творческим поискам в упомянутой области камерной вокальной музыки.

Изучение соответствующих исторических материалов позволило П. Шрайеру установить, что «Шуберт написал несколько песен с аккомпанементом гитары, а иные свои песни с удовольствием слушал в переложениях друга – Ансельма Хюттенбреннера. Этот не столь уж известный факт способствовал возникновению у меня идеи: спеть, в качестве эксперимента, цикл “Прекрасная мельничиха” в сопровождении гитары. Исполнение состоялось на Зальцбургском фестивале 1978 года, в юбилейной программе “Год Шуберта”, посвященной 150-летию памяти композитора. От шубертовской эпохи сохранились лишь немногие *Lieder*, написанные для голоса и гитары, однако и они могут подсказать современным музыкантам, как этот инструмент использовался композиторами в начале XIX столетия. Именно в таком стиле и выполнил надлежащие обработки гитарист Конрад Рагосник, аккомпанировавший мне в тогдашних выступлениях» [8, с. 99].

Рассматриваемый выше «эксперимент» свидетельствует о несомненных перспективах исполнительской эвристики, связанной с механизмами *художественной эмпатии*. Исходя из наличествующей информации о жанре *Lied* указанного периода, некоторых фактов шубертовской биографии и мемуарных свидетельств, творчески мыслящие интерпретаторы в иных «сценических обстоятельствах» смогли воссоздать «...определенную художественную концепцию, музыкально-художественный образ, адекватные им настроения и эмоциональные состояния...» [1, с. 49]. Эмпатический процесс *идентификации* в данном случае приобрел двоякую направленность: помимо автора вокального цикла – художника, репрезентируемого в новых условиях «интимной формы музицирования», исполнителям удалось придать соответствующий облик лирическому «герою-протагонисту».

Как видим, методы когнитивной (познавательной) и креативной (субъективно-процессуальной) эвристики могут весьма плодотворно использоваться в творческой деятельности современного концертирующего музыканта-исполнителя. Кроме того, следует полагать, что адапта-

ция соответствующего профессионального опыта представляется необходимой и для отечественных специалистов, которые в наши дни разрабаты-

ют актуальные технологии музыкально-образовательного процесса и дидактические модели обучения будущих музыкантов-исполнителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним, что Д. Фишером-Дискау было подготовлено к публикации новое «критическое издание» двух авторских вариантов «Зимнего пути», а также осуществлены их аудиозаписи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свитова Т. В. Реализация системы эвристических методов в профессиональной подготовке музыканта-исполнителя: учеб.-метод. пособие. Самара: Инсома-пресс, 2015. 79 с.
2. Хуторской А. В. Дидактическая эвристика: Теория и технология креативного обучения: [моногр.] М.: МГУ, 2003. 416 с.
3. Хуторской А. В. Педагогическая инноватика: учеб. пособие. М.: Академия, 2008. 256 с.
4. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 320 с.
5. Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта (фрагменты из книги) // Исполнительское искусство зарубежных стран: [Статьи и материалы]. М.: Музыка, 1981. Вып. 9 / сост. Я. И. Мильштейн. С. 167–234.
6. Вальденго Дж. Я пел с Тосканини: Воспоминания. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1989. 168 с.
7. Свитова Т. В. Рефлексия как средство саморазвития музыканта-исполнителя // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: Аспирантские тетради. 2008. Вып. 27. С. 458–463.
8. Шрайер П. Моя позиция: Воспоминания и размышления. М.: Радуга, 1990. 256 с.

REFERENCES

1. Svitova T. Realizatsiya sistemy evristicheskikh metodov v professional'noy podgotovke muzykanta-ispolnitelya [Realization of the heuristic methods system in the professional training of musician-performer]: manual book. Samara: Insooma-press, 2015. 79 p.
2. Khutorskoy A. Didakticheskaya evristika: Teoriya i tekhnologiya kreativnogo obucheniya [A Didactic Heuristic: The theory and technology of creative training]: monograph. Moscow: Moscow State University, 2003. 416 p.
3. Khutorskoy A. Pedagogicheskaya innovatika [Pedagogical Innovating]: textbook. Moscow: Akademiya, 2008. 256 p.
4. Tsypin G. Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: Teoriya i praktika [Musical Performing Art: Theory and Practice]. St. Petersburg: Aleteya, 2001. 320 p.
5. Fisher-Diskau D. Po sledam pesen Shuberta (fragmenty iz knigi) [Following in the Tracks of Songs by Schubert (fragments of the book)]. In: Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing Art of the Foreign Countries]: articles and materials. Moscow: Muzyka, 1981. Issue 9. Compiled by Ya. Mil'shteyn. Pp. 167–234.
6. Val'dengo Dzh. Ya pel s Toskanini: Vospominaniya [I sung with Toscanini: Memories]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1989. 168 p.
7. Svitova T. Refleksiya kak sredstvo samorazvitiya muzykanta-ispolnitelya [Reflexion as a means of self-development for a musician-performer]. In: Izvestiya RGPU imeni A. Gertsena: Aspirantskie tetradi [Proceedings of A. Gertzen Russian State Pedagogical University: Post-graduate Writing-books]. 2008. Issue 27. Pp. 458–463.
8. Shrayer P. Moya pozitsiya: Vospominaniya i razmyshleniya [My Position: Reminiscences and Reflections]. Moscow: Raduga, 1990. 256 p.

Козлов Дмитрий Николаевич

доцент кафедры эстрадно-джазового пения

Институт современного искусства

Россия, 121309, Москва

ellina@list.ru

ORCID: 0000-0002-3861-6981

Dmitry N. Kozlov

Associate Professor at the Department of Variety and Jazz Singing

Institute of Contemporary Art

Russia, 121309, Moscow

ellina@list.ru

ORCID: 0000-0002-3861-6981