

DOI 10.20310/1810-0201-2021-26-190-133-140
УДК 378.147+784.3

Вокальное наследие А.С. Даргомыжского в аспекте музыкально-исполнительской и педагогической практики композитора

Надежда Алексеевна ЕЖОВА

ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический
институт им. С.В. Рахманинова»
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Советская, 87
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1433-631X>, e-mail: 99nadin@mail.ru

Vocal heritage of A.S. Dargomyzhsky in the aspect of the composer's musical performance and pedagogical practice

Nadezhda A. EZHOVA

Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov
87 Sovetskaya St., Tambov 392000, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1433-631X>, e-mail: 99nadin@mail.ru

Аннотация. Обоснована необходимость изучения стилистических особенностей вокального творчества А.С. Даргомыжского для понимания взаимосвязи музыки и слова в произведениях для голоса и фортепиано, как актуального содержания процесса формирования компетенций, необходимых для педагогической и концертмейстерской деятельности выпускников музыкально-педагогического вуза. Доказана необходимость применения педагогической составляющей при исследовании концертмейстерской деятельности композиторов, авторов камерно-вокальных и оперных сочинений. Проанализированы основные исполнительские приемы А.С. Даргомыжского, развивающие принципы представителей русской вокальной школы. Показаны общие и отличительные черты в методиках вокальных педагогов других национальных школ: итальянской, французской, немецкой. Сформировано понимание роли творческого союза певцов и аккомпаниаторов в воплощении художественного содержания музыкальных произведений. Новаторская трактовка А.С. Даргомыжским традиционных вокальных жанров привела к подчинению средств музыкальной выразительности главной цели – раскрытию содержательной сюжетной линии песен и романсов. Проведена параллель с формированием исполнительских и педагогических принципов в современной музыкальной культуре. Сделан вывод о доминирующей роли художественного содержания в исполнительской трактовке музыкальных сочинений, в качестве приоритета деятельности музыкантов-педагогов и исполнителей нашего времени.

Ключевые слова: исполнительская практика; педагогические принципы; художественное содержание; интерпретация; концертмейстер

Для цитирования: *Ежова Н.А.* Вокальное наследие А.С. Даргомыжского в аспекте музыкально-исполнительской и педагогической практики композитора // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Тамбов, 2021. Т. 26, № 190. С. 133-140. DOI 10.20310/1810-0201-2021-26-190-133-140

Abstract. The necessity of studying the stylistic features of A.S. Dargomyzhsky's vocal creativity is substantiated to understand the relationship between music and words in works for voice and piano, as the actual content of the process of developing competencies necessary for the pedagogical and concertmaster activities of graduates of a music and pedagogical university. The necessity of using the pedagogical component in the study of the concertmaster activity of composers, authors of chamber vocal and opera works has been proved. The main performing techniques of A.S. Dar-

gomyzhsky, developing the principles of representatives of the Russian vocal school, are analyzed. We show the general and distinctive features in the methods of vocal teachers of other national schools: Italian, French, German. An understanding of the role of the creative union of singers and accompanists in the embodiment of the artistic content of musical works is formed. A.S. Dargomyzhsky's innovative interpretation of traditional vocal genres led to the subordination of the means of musical expression to the main goal – to reveal the meaningful storyline of songs and romances. A parallel is drawn with the formation of performing and pedagogical principles in modern musical culture. The conclusion is made about the dominant role of artistic content in the performing interpretation of musical compositions, as the priority of the activities of musicians-teachers and performers of our time.

Keywords: performing practice; pedagogical principles; artistic content; interpretation; concert-master

For citation: Ezhova N.A. Vokal'noye naslediyе A.S. Dargomyzhskogo v aspekte muzykal'no-ispolnitel'skoy i pedagogicheskoy praktiki kompozitora [Vocal heritage of A.S. Dargomyzhsky in the aspect of the composer's musical performance and pedagogical practice]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki – Tambov University Review. Series: Humanities*, 2021, vol. 26, no. 190, pp. 133-140. DOI 10.20310/1810-0201-2021-26-190-133-140 (In Russian, Abstr. in Engl.)

Изучение вокального наследия А.С. Даргомыжского (1813–1869) через призму музыкально-исполнительской и педагогической практики интересно с различных точек зрения. С одной стороны, можно проследить эволюцию композиторского стиля А.С. Даргомыжского, с другой стороны, рассмотреть некоторые вопросы интерпретации его вокальных сочинений, затронуть проблему исполнительского выбора средств музыкальной выразительности для наиболее полного выявления богатого спектра музыкальных образов песен и романсов.

Вокальное наследие А.С. Даргомыжского охватывает 30-летний период, с начала 30-х до середины 60-х гг. XIX столетия, и включает около 100 песен и романсов. В своем вокальном творчестве композитор, следуя традициям русской вокальной лирики первых десятилетий XIX века, в русле достижений старшего современника, М.И. Глинки, в то же время открывает новые музыкальные драматургические возможности вокальных жанров. Основой используемых А.С. Даргомыжским вокальных приемов становятся черты крестьянского фольклора, городской певческой культуры, музыкальной декламации и оперного искусства.

Знакомство будущего композитора с атмосферой народного творчества происходит в детстве, в имении его матери, Твердуново Смоленской губернии, вблизи села Новоспасское, родового гнезда М.И. Глинки. В 1817 г., после переезда семьи в Санкт-Петербург, семилетний мальчик получает на-

чальные навыки игры на фортепиано. В доме Даргомыжских музыка звучит постоянно. Кроме матери, Марии Борисовны, и Саши, игравших на фортепиано, брат Эраст обучается игре на скрипке, сестра Эрминия – на арфе.

Первый опыт композиторского творчества А.С. Даргомыжского происходит в 1820-х гг. На свет появляются 5 разнохарактерных пьес для фортепиано. Однако родители серьезно не воспринимают стремление сына к сочинительству, и в 14-летнем возрасте Александр начинает работать в службе контроля Министерства императорского двора, не прекращая занятия музыкой. В 19 лет он издает несколько романсов и камерных произведений, приобретает популярность в музыкальных салонах и гостиных Петербурга.

Знаменательным событием для будущей творческой судьбы А.С. Даргомыжского становится знакомство с М.И. Глинкой, участие в постановке оперы «Жизнь за царя», что пробуждает у А.С. Даргомыжского желание приступить к сочинению собственного оперного произведения, сфокусировав внимание на личных перипетиях героев. Композитор обращается к истории Л. Борджиа, но после появления нескольких номеров прощается со своим замыслом.

Следующий сюжет для будущей оперы А.С. Даргомыжского подсказывает книга В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Созданная в 1839 г. опера «Эсмеральда» будет поставлена лишь в 1847 г. В целом критические обзоры и отзывы широкой публики будут довольно прохладными, чему значи-

тельно способствует некачественная сценическая постановка и уязвимое певческое исполнение.

После выхода в отставку в 1843 г. А.С. Даргомыжский выезжает за границу, где в течение двух последующих лет общается с известными музыкантами. Более глубокое постижение принципов контрапункта и композиции происходит благодаря знакомству А.С. Даргомыжского с рукописными работами немецкого профессора З. Дена. По возвращении в родное отечество композитор изучает русский фольклор, крестьянскую песенность Смоленской губернии. В результате в 1855 г. появляется опера на пушкинский текст «Русалка». В целом сочинение зрителям понравилось, выдержав 11 спектаклей, но были отмечены недостатки постановки и сценических костюмов. Новое обращение Мариинского театра к опере «Русалка» происходит в 1865 г. под руководством Э.Ф. Направника.

Сохранились свидетельства современников о том, как А.С. Даргомыжский готовил с певицей Ю.Ф. Платоновой (в девичестве Гардер, в 1863–1867 гг. – артистка Мариинского театра) партию Наташи для бенефисного выступления и «был в восторге от ее исполнения» [1].

Оперные партии оперы А.С. Даргомыжского «Русалка» представляют исполнителям широкое поле для творческой реализации. В частности, партия Мельника становится одной из любимых и самых часто исполняемых в концертном репертуаре Ф.И. Шаляпина. В 1910 г. на одном из спектаклей «Русалки» возникает конфликт между солистом и дирижером по поводу выбора исполнительских темпов. К разрешению спора приглашается директор императорских театров, который предоставляет Ф.И. Шаляпину право режиссуры всех спектаклей с его участием. Таким образом, оперное сочинение А.С. Даргомыжского косвенно повлияло на появление у великого русского певца амплу режиссера-постановщика.

Следующее обращение композитора к пушкинскому сюжету будет в опере «Каменный гость», в которой отсутствует собственное либретто. Музыка следует поэтическому тексту, добавлены лишь две песни Лауры, одна из которых также принадлежит А.С. Пушкину. Сочинение остается незавершенным

при жизни композитора, заканчивает композиторскую работу Ц.А. Кюи, оркестровку – Н.А. Римский-Корсаков. Необходимые деньги на постановку оперы, состоявшейся в 1872 г., собираются силами читателей «Санкт-Петербургских ведомостей», с подачи Ц.А. Кюи и В.В. Стасова, осветивших в печати факт недостаточного лимита материальных средств. Мнения музыкальной критики и публики о новаторском сочинении А.С. Даргомыжского считаются неоднозначными. Необычность замены арий и вокальных ансамблей речитативами затенила точность соответствия мелодического развития поэтическому ритму, значение взаимодействия музыки и слова в драматургическом развитии оперы.

В эволюции композиторского стиля вокального наследия А.С. Даргомыжского условно прослеживаются три этапа: ранний – с начала 1830-х до середины 1840-х гг., средний – с конца 1840-х до 1856 г. и поздний этап – с 1857 г. [2, с. 68]. Эволюционные изменения стиля композитора на каждом этапе приводят к более дробной периодизации [3, с. 60]. Например, ранний этап включает первые сочинения и публикации (1831–1835); так называемый «глинкинский» период, характеризующийся активным сочинением (1835–1839); первую творческую вершину, публикацию собрания из тридцати романсов (с начала 1840-х до отъезда в Париж в 1844 г.).

Для раннего этапа вокального творчества А.С. Даргомыжского свойственно обращение к жанрам элегии, восточной, испанской и русской песни, комического куплета. В становлении композиторского стиля заметно влияние М.И. Глинки и А.С. Пушкина в сочетании с формированием собственных новаторских взглядов. «По сравнению с Глинкой, стремившимся, прежде всего, к яркому и выпуклому воплощению основного поэтического образа или выраженного в стихах настроения, Даргомыжский проявлял больше внимания к отдельным интонационным нюансам и смысловым оттенкам слова» [4, с. 92].

Второй подъем романсового творчества А.С. Даргомыжского наступает в конце 1840-х (1845–1848), после возвращения композитора из-за границы. Мелодика зрелых вокальных сочинений А.С. Даргомыжского отражает богатство речевых, разговорных интонаций. При этом композитором активно подчеркивается рельефная подача поэтического текста

песен и романсов путем использования разнообразных ладогармонических и метроритмических средств. Эволюция способов вокального интонирования в творчестве А.С. Даргомыжского приводит к созданию характерного бытового речитатива с акцентированием увеличенных и уменьшенных интервалов, частым использованием пауз, фермат.

Партия фортепианного сопровождения в вокальных сочинениях А.С. Даргомыжского также претерпевает эволюционные изменения. Они становятся заметными при сравнительном анализе типичных формул аккомпанемента (выдержанные, либо арпеджированные аккорды, использование так называемого «гитарного» сопровождения) в ранних лирических романсах, песнях бытового склада и звукоизобразительных средств, фортепианных фактурных приемов в песнях-сценах, балладах позднего периода творчества композитора. В целом анализ творческого пути А.С. Даргомыжского позволяет подчеркнуть условность четкой периодизации этапов эволюции композиторского стиля из-за многообразия приемов, внутренней разноплановости каждого периода творчества.

Формирование стилевых особенностей вокального творчества А.С. Даргомыжского тесно связано с его музыкально-исполнительской и педагогической практикой. Вспомним, что в первой половине XIX столетия в композиторской среде широко была распространена традиция основательной вокальной подготовки. Авторами-вокалистами являются А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, А.Е. Варламов, А.Л. Гурилев, М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский (позднее только М.П. Мусоргский пел и иногда преподавал).

Небольшое певческое дарование А.С. Даргомыжского получает ироничные оценки М.И. Глинки («писклявое сопрано»), Л.Н. Павлицева («голос карнавальной маски»), Ц.А. Кюи (обладатель «сомнительного композиторского голоса с 3-мя или 4-мя блестящими верхними нотами») (цит. по: [5, с. 1-10]). Вследствие перенесенной в детские годы болезни голос А.С. Даргомыжского отличается резкостью переходов от детского полуфальцетного звучания в верхнем регистре к «мужскому», но несколько тусклому исполнению звуков в малой октаве. Существует мнение, что «блеск» его верхних нот является следствием особого «прикрытия» [6, с. 52].

В автобиографии имеются сведения о вокальном педагоге А.С. Даргомыжского. Б.-Л. Цейбих (1772–1858) продолжительное время являлся солистом петербургской немецкой оперной труппы (1806–1829). В его исполнительский репертуар входили немецкие классические произведения, в том числе кантатно-ораториального жанра [7, с. 141-145]. После завершения карьеры оперного певца Б.-Л. Цейбих специализируется на исполнении *Lied*.

Кратковременность занятий по вокалу под руководством Б.-Л. Цейбиха может объясняться наличием у А.С. Даргомыжского общемузыкальных знаний, знакомством с музыкальной грамотой. Преодолению природных голосовых недостатков ученика способствует использованный Б.-Л. Цейбихом метод пения различных, в том числе широких, более октавы, интервалов. Целью данного метода, подробное описание которого дается в обширном руководстве по немецкой школе пения [8], является выравнивание вокальных регистров. Возможно, хотя этому факту нет фактического подтверждения, А.С. Даргомыжский имеет возможность изучения доступных в Петербурге в 1820-х гг. работ других немецких вокальных педагогов.

Неяркий голос А.С. Даргомыжского, по всей вероятности, служит ему для проверки степени выразительности и естественности мелодических интонаций, удобства исполнения, наличия вокальных технических возможностей для реализации композиторского замысла. Подтверждением этому служит небольшой вокальный диапазон ранних романсов А.С. Даргомыжского, который находится в пределах октавы, ноты или децимы. Композитор использует несколько основных типов тесситуры [3, с. 62].

1. Использование двух тетраордов без общего звука, сменяющих друг друга на стыке малой и первой октав, с началом мелодии в верхнем тетраорде, в «головном» регистре, и затем плавным движением вниз. Данный тесситурный тип встречается в романсах «В темну ночку, в чистом поле» (1831), «Ты хорошенькая» (1831), «Только узнал я тебя» (1836), «O ma charmante», 1-я ред. (1836).

2. Наличие двух тетраордов в пределах октавы, но с формированием мелодии внизу, в «грудном» регистре, постепенным подъемом вверх и лишь эпизодическим использо-

ванием верхних звуков. Такой тип тесситуры характеризует следующие вокальные сочинения А.С. Даргомыжского раннего периода творчества: «Колыбельная песня» (1831), «Каюсь, дядя, черт попутал» (1835), «Лезгинская песня» (1839).

В некоторых ранних романсах А.С. Даргомыжского встречается также смешанный тип тесситуры, когда в разделах одного вокального сочинения встречаются различные принципы высотной организации [3, с. 63]. При этом исполнителю предлагается свобода выбора тембровой окраски звука, в большинстве случаев склоняющегося к «головному» регистру (нем.: *Kopftön*).

Приемы немецкой вокальной школы находят отражение в педагогической практике А.С. Даргомыжского. В их числе – усвоение исполнительского репертуара различной степени сложности, широкое использование вокальных упражнений а саррелла, пение в вокальных ансамблях с сопровождением и без него. Традиция артистической, не только узко технической трактовки музыкального сочинения и проведения занятий, не ограничивающихся лишь упражнениями по постановке голоса, также восходит к немецкому *Liedbegleiter*, понимаемому как аккомпаниатор, «сопровождающий пение» [9]. В то же время А.С. Даргомыжский стремится к поиску нового стиля исполнения, к естественности и благородству русской школы пения, высказывая претензии к иностранным певцам и указывая на «вычурные нынешней итальянской, крики французской и манерность немецких школ» [1, с. 60].

Успешному овладению вокальной техникой сопутствует довольно близкое соответствие голосовой природы ученика и педагога, понятный и точный педагогический показ, способность ученика к внимательному анализу и сосредоточенному восприятию указаний учителя. Примечателен факт, что пятьдесят романсов М.И. Глинки предназначены для мужского голоса [10, с. 28]. Однако, если М.И. Глинка обладал развитой вокальной техникой, возможностью разучивания с певцами своих вокальных сочинений, то А.С. Даргомыжский, понимая уязвимость собственных голосовых данных, зачастую направляет своих, нуждающихся в совершенствовании технических навыков учени-

ков более маститым вокальным педагогам: А. Лоди, Г. Ниссен-Саломан и др.

А.С. Даргомыжский, как и М.И. Глинка, придает большое значение работе с непосредственными исполнителями своих произведений. Среди популярных певцов того времени встречаются те, кто в течение длительного времени прислушивается к советам обоих композиторов: А.Я. Билибина, А.А. Харионов и др. Так, А.Я. Билибина (1819 – после 1872) знакомится с М.И. Глинкой и А.С. Даргомыжским в 1842 г. Позднее, прекратив концертную деятельность, она появляется на музыкальных вечерах с участием А.С. Даргомыжского.

Особые отношения с композитором складываются у организатора музыкальных вечеров, певицы М.В. Шиловской (в девичестве Вердеревской) (1825–1879) [11, с. 32]. Следует упомянуть работу А.С. Даргомыжского с другими певицами, в их числе: А.И. Буниной (1826–1867), З.П. Башинской (1829–1862), Л.Ф. Миллер (183?–1899), Л.И. Беленициной (1834–1903). Л.И. Беленицина является также ученицей М.И. Глинки. В апреле 1856 г. она принимает участие в концерте, на котором исполняет романсы М.И. Глинки под аккомпанемент М.А. Балакирева, вокальные сочинения А.С. Даргомыжского – под авторский аккомпанемент [11, с. 38, 41, 369, 373].

В концертмейстерской работе А.С. Даргомыжского большое значение имеет педагогическая составляющая. Музыкальные требования композитора, связанные с особым отношением композитора к распетому слову, продолжают глинкинскую традицию. Исполнение А.С. Даргомыжским своих вокальных сочинений отличает особая выразительность мелодической интонации, которая в соединении с мастерским аккомпанементом позволяет публике не замечать имеющиеся недостатки вокальной техники автора и оказывает, в первую очередь, эмоциональное воздействие на слушателей.

Исполнительские принципы А.С. Даргомыжского отражены в эпистолярном наследии композитора. Сохранившийся в не слишком обширном виде, часто цитирующийся и переиздаваемый архив композитора [1; 12], свидетельства современников А.С. Даргомыжского, слышавших романсы в его исполнении под собственный аккомпанемент [7, с. 151], позволяют музыкантам нашего вре-

мени изучить особенности авторской трактовки вокальных сочинений, выстроить верный план интерпретации песен и романсов.

Стремление А.С. Даргомыжского, педагога и аккомпаниатора, помочь солистам подчеркнуть ясность поэтической интонации, одухотворенность слова находится в едином русле с творческими убеждениями М.И. Глинки. Не случайно исследователи утверждают, что концертмейстерско-педагогическая деятельность этих великих русских композиторов в значительной степени изменяет принципы итальянской школы, на которых воспитывались певцы, контактировавшие с М.И. Глинкой и А.С. Даргомыжским [7, с. 206]. Повышенное внимание А.С. Даргомыжского, композитора, вокального педагога и аккомпаниатора, к декламационной выразительности поэтического текста находит свое выражение в воплощении новаторской идеи создания первой оперы, написанной на прозаический текст. Опера «Каменный гость» завершает творческие поиски А.С. Даргомыжского в области передачи музыкальными средствами тончайших нюансов человеческой речи.

Вокальное наследие А.С. Даргомыжского придает дополнительный яркий колорит многоцветной палитре русской культуры XIX века. Новаторская трактовка традиционных вокальных жанров подчиняет средства музыкальной выразительности главной цели – раскрытию содержательной сюжетной линии песен и романсов. Широко распространенные вокальные формы – куплетные, куплетно-вариационные, простые двух- и трехчастные, рондо – насыщаются в вокальном творчестве А.С. Даргомыжского сквозным развитием, приобретают динамичность, оказывая действенное воздействие на слушателя.

Преодоление мощного влияния итальянской и французской композиторских школ, устойчивые эстетические воззрения позволяют композитору найти уникальный путь в музыкальном искусстве. Новый виток в развитии представлений о неразрывности связи музыки и слова, блестяще воплощенной А.С. Даргомыжским, найдет отражение у его ближайших последователей – в творчестве М.П. Мусоргского и Р. Вагнера. В современной музыкальной культуре исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского продолжают оказывать влияние на по-

нимание важности роли творческого союза единомышленников – певцов и аккомпаниаторов – в воплощении художественного содержания музыкальных произведений.

Деятельность А.С. Даргомыжского в качестве вокального педагога может рассматриваться как основа будущей практики современных пианистов-концертмейстеров, показывающей доминирующую роль исполнительской трактовки музыкальных сочинений, раскрытия художественного содержания произведений. Профессиональные опытные концертмейстеры расширяют представления солистов-вокалистов о возможных вариантах интерпретации музыкальных сочинений, стилевых особенностях исполнения произведений различных жанров, углубляют знания в области истории и теории музыки. Признанием значения творчества А.С. Даргомыжского, как одного из лучших русских композиторов, данью глубокого уважения к его заслугам в сферах музыкального исполнительства и педагогики является присвоение имени композитора российским образовательным учреждениям культуры, конкурсам исполнительского мастерства.

Несмотря на недостаточную известность оперных произведений А.С. Даргомыжского за рубежом (всего ежегодно в мире его оперы исполняются примерно около 30 раз, возможно, из-за сложности перевода и, как следствие, сохранения связи музыки и пушкинского поэтического текста), отсутствие прижизненного одобрения крупных сочинений ораториального плана (кантата «Торжество Вакха» на стихи А.С. Пушкина была исполнена один раз, но и в переработанном виде, как опера-балет, около 20 лет оставалась не востребованной), вокальные миниатюры по-прежнему воспринимаются как гениальные страницы своеобразных «лирических дневников» композитора.

Включение в современный концертный репертуар песен и романсов А.С. Даргомыжского, неослабевающий интерес профессиональных исполнителей и любителей музыки к изучению и восприятию множества лаконичных, но емких по содержанию камерно-вокальных сочинений подтверждают жизненность творческих приоритетов композитора, оказавших заметное влияние на последующее развитие не только русской, но и мировой музыкальной культуры.

Список литературы

1. *Даргомыжский А.С.* Автобиография. Письма. Воспоминания современников. СПб.: Гос. академ. филармония, 1922. 98 с.
2. *Трубникова О.* Черты жанрового и стилевого новаторства в романсах и песнях А.С. Даргомыжского // Два века феномена А.С. Даргомыжского: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Тула, 2013. С. 67-75.
3. *Наумов А.В.* От вокальной манеры к композиторскому стилю: романсы А.С. Даргомыжского 1830-х гг. // Два века феномена А.С. Даргомыжского: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Тула, 2013. С. 58-66.
4. *Кандинский А.И.* А.С. Даргомыжский // Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А.О. История русской музыки. Т. 1. От древнейших времен до середины XIX века. М.: Музыка, 1980. 623 с.
5. *Кюи Ц.* Предисловие // Фрид С.Б. А.С. Даргомыжский: краткий биографический очерк. СПб.: Тип. Виктория, 1913. С. 1-10.
6. *Машевский Г.П.* Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского. Л.: Музыка, 1976. 64 с.
7. *Пекелис М.С.* А.С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. М.: Музыка, 1966. Т. 1. 1813–1845. 494 с.
8. *Stockhausen J.* Gesangsmethode. Leipzig: Peters, 1884. 156 p.
9. *Adler K.* The Art of Accompanying and Coaching. Minnesota: University of Minnesota Press, 1965. 264 p.
10. *Ежова Н.А.* Романсы Глинки как музыкальные страницы биографии композитора // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. 8 Междунар. науч.-практ. конф. Тамбов, 2012. С. 26-29.
11. *Пекелис М.С.* А.С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. М.: Музыка, 1966. Т. 2: 1845–1857. 494 с.
12. *Даргомыжский А.С.* Избранные письма. М.: Музгиз, 1952. 76 с.

References

1. Dargomyzhskiy A.S. *Avtobiografiya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Autobiography. Letters. Memories of Contemporaries]. St. Petersburg, State Academic Philharmonic Publ., 1922, 98 p. (In Russian).
2. Trubnikova O. Cherty zhanrovogo i stilevogo novatorstva v romansakh i pesnyakh A.S. Dargomyzhskogo [Features of genre and style innovation in romances and songs by A.S. Dargomyzhsky]. *Sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Dva veka fenomena A.S. Dargomyzhskogo»* [Proceedings of the All-Russian “Two Centuries of the Phenomenon of A.S. Dargomyzhsky”]. Tula, 2013, pp. 67-75. (In Russian).
3. Naumov A.V. Ot vokal'noy manery k kompozitorskomu stilyu: romansy A.S. Dargomyzhskogo 1830-kh gg. [From a vocal manner to a composer's style: romances by A.S. Dargomyzhsky in the 1830s]. *Sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Dva veka fenomena A.S. Dargomyzhskogo»* [Proceedings of the All-Russian “Two Centuries of the Phenomenon of A.S. Dargomyzhsky”]. Tula, 2013, pp. 58-66. (In Russian).
4. Kandinskiy A.I. A.S. Dargomyzhskiy [Dargomyzhsky]. In: Levashova O., Keldysh Y., Kandinskiy A.O. *Istoriya russkoy muzyki. T. 1. Ot drevneyshikh vremen do serediny XIX veka* [History of Russian Music. Vol. 1. From Ancient Times to the Middle of the 19th Century]. Moscow, Muzyka Publ., 1980, 623 p. (In Russian).
5. Kyui T. Predisloviye [Foreword]. In: Frid S.B. *A.S. Dargomyzhskiy: kratkiy biograficheskiy ocherk* [A.S. Dargomyzhsky: a Short Biographical Sketch]. St. Petersburg, Typography Viktoria, 1913, pp. 1-10. (In Russian).
6. Mashevskiy G.P. *Vokal'no-ispolnitel'skiye i pedagogicheskiye printsipy A.S. Dargomyzhskogo* [Vocal-Performing and Pedagogical Principles of A.S. Dargomyzhsky]. Leningrad, Muzyka Publ., 1976, 64 p. (In Russian).
7. Pekelis M.S. *A.S. Dargomyzhskiy i ego okruzeniye: v 3 t.* [A.S. Dargomyzhsky and His Entourage: in 3 vols.]. Moscow, Muzyka Publ., 1966, vol. 1, 494 p. (In Russian).
8. Stockhausen J. *Gesangsmethode*. Leipzig, Peters, 1884, 156 p. (In German).
9. Adler K. *The Art of Accompanying and Coaching*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1965, 264 p.
10. Ezhova N.A. Romansy Glinki kak muzykal'nyye stranitsy biografii kompozitora [Glinka's romances as musical pages of the composer's biography]. *Tezisy 8 Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo»* [Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference “Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance”]. Tambov, 2012, pp. 26-29. (In Russian).

11. Pekelis M.S. *A.S. Dargomyzhskiy i ego okruzheniye: v 3 t.* [A.S. Dargomyzhsky and His Entourage: in 3 vols.]. Moscow, Muzyka Publ., 1966, vol. 2, 494 p. (In Russian).
12. Dargomyzhskiy A.S. *Izbrannyye pis'ma* [Selected Letters]. Moscow, Muzgiz Publ., 1952, 76 p. (In Russian).

Информация об авторе

Ежова Надежда Алексеевна, кандидат философских наук, доцент, профессор объединенной кафедры камерного ансамбля, концертмейстерской подготовки и общего фортепиано. Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, г. Тамбов, Российская Федерация. E-mail: 99nadin@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1433-631X>

Поступила в редакцию 19.11.2020 г.
Поступила после рецензирования 07.12.2020 г.
Принята к публикации 29.01.2021 г.

Information about the author

Nadezhda A. Ezhova, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Professor of Chamber Ensemble, Accompanist Training and General Piano Joint Department. Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov, Tambov, Russian Federation. E-mail: 99nadin@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1433-631X>

Received 19 November 2020
Reviewed 7 December 2020
Accepted for press 29 January 2021