

На правах рукописи
УДК: 784.3

Ли Чао

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ
АНТОНА РУБИНШТЕЙНА**

Специальность: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» **Смирнова Марина Вениаминовна**

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Цукер Анатолий Моисеевич

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского»

Грохотов Сергей Владимирович

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Защита состоится 25 мая 2023 года в 17.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: http://dissser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000913.html

Автореферат разослан « » 2023 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) – выдающийся русский композитор-романтик, пианист-виртуоз, дирижер, педагог, основатель старейшей российской консерватории – оставил грандиозное наследие почти во всех известных в то время жанрах, в том числе и камерно-вокальных. К его сочинениям обращались такие великие певцы прошлого как Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, А. П. Огневцев, И. К. Архипова и др. Романсы Рубинштейна – неотъемлемая часть и академической, и бытовой музыкальной культуры России XIX века. Мелодическая и образная яркость, демократизм языка делают эту музыку замечательным материалом и для концертного исполнительства, и для обучения певцов и концертмейстеров.

Китайская музыкальная культура ныне широко осваивает наследие европейских композиторов. Традиционно исключительное место в исполнительском и педагогическом репертуаре китайских исполнителей занимает русская музыка. «Не вдаваясь в метафизические рассуждения о “загадочной русской душе”, отметим, что русская классика действительно ставит перед музыкантами множество сложных задач»¹.

В неисчерпаемой кладовой российской музыки есть области, до сих пор пребывающие, по сути, в забвении. К таковым относится значительная часть камерно-вокального наследия Рубинштейна. В репертуаре современных российских певцов оно представлено лишь отдельными, самыми популярными номерами. Среди российских звукозаписей, как наиболее масштабные проекты, следует отметить «Персидские песни» в исполнении Б. Гмыри и Л. Е. Острина (1957), а также «Басни Крылова» в исполнении Н. С. Исаковой и А. Г. Бахчиева (1982). В наши дни камерно-вокальная музыка Рубинштейна понемногу возвращается в концертный репертуар. Парадоксальным образом это происходит в большей степени в Европе², нежели в России, на родине композитора.

В связи с ростом интереса к широким пластам романтической музыки XIX века насущной видится переоценка исторического значения Рубинштейна-композитора, «принципиальный пересмотр сложившихся представлений уже не только об отдельных произведениях композитора, но и о стиле в целом»³. В Китае исполняются лишь некоторые романсы Рубинштейна. Большинство китайских вокалистов мало осведомлены о наследии российского творца, которое могло бы обогатить их репертуар.

Комплексное исследование романсов и песен Рубинштейна в художественном, стилистическом, исполнительском и методическом планах призвано

¹ Засимова А. В. От составителя // Как исполнять русскую музыку. М., 2009. С. 3.

² Подборки записей в исполнении Элен Линдквист (Helene Lindqvist), Бенъямина Аппля (Benjamin Appl), Йоханны Рутисхаузер (Johanna Rutishauser), Элы Бергер (Ela Berger), Лауры Николс (Laura L. Nickols) и др.

³ Горячих В. В. А. Г. Рубинштейн. Творчество: (историко-аналитический очерк). СПб., 2015. С. 6.

способствовать их возвращению в сферу современного исполнительства и педагогики, что делает тему работы важной и **актуальной**.

Степень разработанности темы исследования. На первом месте среди исследований жизни и творчества Рубинштейна бесспорно стоит двухтомная монография Л. А. Баренбойма⁴. Под его редакцией было также опубликовано литературное наследие музыканта в трех томах, содержащее ряд свидетельств и фактов, касающихся романсов и песен. Диссертации М. А. Голобородько и А. А. Скирдовой, посвящены квартетному и оперному разделам композиторского наследия Рубинштейна. Песни Рубинштейна рассматриваются в рамках обобщающих работ, посвященных вокальной музыке в целом (Ц. А. Кюи, В. А. Васиной-Гроссман), или истории русской музыки (Л. З. Корабельниковой, Д. Р. Петрова). В первую очередь исследователи обращаются в них к ранним опусам Рубинштейна – «Басням Крылова» и «Персидским песням». В сравнительно недавние годы появляются публикации об отдельных камерно-вокальных произведениях композитора – статьи И. С. Драч, С. В. Клебановой, Т. Д. Смелковой, Г. В. Смирновой, В. П. Коннова. К. Никитин обращается к песням Рубинштейна на гётевские тексты, Г. В. Смирнова – к «Персидским песням», в которых композитору довелось сказать весьма значимое слово. В работах китайских ученых имя Рубинштейна лишь упоминается в общих трудах по истории русской музыки в связи с той ролью, которую он сыграл становлении мировой фортепианной культуры и музыкального образования.

В целом можно констатировать, что исполнительские и методические проблемы, которые ставят перед певцами и пианистами романсы и песни Рубинштейна, практически не затрагиваются в названных публикациях. Недостаточно изучена также стилистическая природа романсов с учетом присущего творческому мышлению композитора двуязычия.

Объект исследования – композиторское наследие А. Г. Рубинштейна.

Предмет исследования – камерно-вокальные сочинения композитора в их целостности.

Цель работы: рассмотреть камерно-вокальное наследие А. Г. Рубинштейна как единый художественный комплекс и определить его место в отечественной музыкальной культуре эпохи.

Задачи исследования:

- Осветить творческий облик Рубинштейна в контексте культуры его эпохи.
- Рассмотреть влияния, способствовавшие формированию индивидуального композиторского стиля музыканта.
- Систематизировать вокальное наследие Рубинштейна
- Всесторонне рассмотреть циклы Рубинштейна на стихи русских поэтов.

⁴ *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1957. Т. 1: 1829–1867. Л., 1962. Т. 2: 1867–1894. 492 с.

- Всесторонне проанализировать циклы композитора на стихи зарубежных поэтов.
- Определить специфику художественной трактовки композитором поэтических текстов, принадлежащих к разным жанрам.
- Доказать роль Рубинштейна как музыканта-новатора в становлении камерно-вокального жанра.
- Проанализировать ряд вокальных сочинений, относящихся к различным этапам творческой деятельности композитора, в стилевом, исполнительском и методическом планах.
- Дать анализ интерпретаторских концепций избранных песен и романсов Рубинштейна российскими и зарубежными певцами.
- **Теоретико-методологическую основу работы составили:**
 - труды по истории русской музыки и вокального репертуара, в т. ч. Б. В. Асафьева, Л. З. Корабельниковой, В. А. Васиной-Гроссман, Ц. А. Кюи;
 - труды исследователей жизни и творчества Рубинштейна: Л. А. Баренбойма, В. В. Горячих и др.;
 - труды по проблемам целостного анализа музыкальных произведений В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля;
 - труды по теоретическим проблемам исполнительской интерпретации, исполнительской терминологии и психологии исполнительского искусства Л. А. Баренбойма, Л. Е. Гаккеля, С. В. Грохотова, Г. М. Когана, Н. П. Корыхаловой, А. М. Меркулова, Д. А. Рабиновича, А. А. Хитрука, Цыпина, В. П. Чинаева и др.

Методы исследования включают исторический, музыкально-теоретический (архитектонический, интонационный, жанровый, ладотональный и др.), определение связи музыки с поэтическим текстом. а также метод сравнительного анализа исполнительских интерпретаций.

Материалами исследования послужили: нотные издания камерно-вокальных сочинений Рубинштейна и его старших современников, что позволяет выявить преемственные связи музыки композитора и его предшественников; литературное наследие Рубинштейна; справочные издания и интернет-ресурсы, эпистолярная литература; звукозаписи песен и романсов А. Г. Рубинштейна российскими и зарубежными певцами.

На защиту выносятся следующие положения:

- вокальное наследие Рубинштейна – выдающееся художественное явление, наделенное жанровым и стилистическим многообразием;
- творчество Рубинштейна сформировалось на перекрестье русской и немецкой музыкальных культур, что позволило музыканту занять исключительно важное место в истории музыки – стать своеобразным связующим звеном между Россией и Европой;
- камерно-вокальное наследие Рубинштейна, рассмотренное в контексте культуры бидермайера, открывает новый ракурс в изучении некоторых тенденций русской музыки первой половины – середины XIX века;

- анализ «Шести песен на стихи Г. Гейне» Op. 32 позволяет предположить биографическую подоплеку их создания, что еще раз подтверждает романтический характер эстетики Рубинштейна, родственной Р. Шуману;
- камерно-вокальное наследие Рубинштейна показывает музыканта не только как последователя классико-романтических традиций, но и как смелого новатора, повлиявшего на творчество композиторов следующих времен;
- произведения Рубинштейна в вокальных жанрах способны обогатить концертный и педагогический репертуар современных вокалистов как в России, так и в Китае.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые:

- комплексно рассматривается камерно-вокальное творчество А. Г. Рубинштейна;
- определяется место камерно-вокальной музыки в грандиозном композиторском наследии мастера;
- предлагается систематизация вокальных сочинений Рубинштейна;
- выявляется связь вокального стиля композитора с его исполнительским и педагогическим творчеством;
- всесторонне рассматриваются вокальные циклы композитора на стихи русских и зарубежных поэтов;
- дается анализ вокальных циклов на стихи Кольцова, Крылова, Лермонтова, Гейне, Гёте и отдельных романсов композитора в исполнительском и методическом аспектах, в том числе с использованием метода сравнительного анализа интерпретаций крупнейших вокалистов прошлого и современности (Шаляпина, Козловского, Лемешева, Архиповой, Гуляева, Плужникова, Аппла и др.)

Теоретическая значимость исследования состоит в следующем:

- камерно-вокальное творчество А. Г. Рубинштейна рассмотрено в контексте эстетики бытового музицирования и культуры бидермайера, что намечает новый путь к изучению других областей художественного творчества эпохи;
- подробно прослежены связи романсов Рубинштейна с традициями немецких романтических *Lieder* и русского бытового романса;
- впервые в теоретическом, эстетическом и исполнительском аспектах всесторонне проанализированы важнейшие камерно-вокальные произведения Рубинштейна на стихи зарубежных поэтов (в том числе цикл на стихи Г. Гейне Op. 32 и «Реквием по Миньоне» Op. 91 на текст И. В. Гёте). Изучение жанра этого в высшей степени оригинального произведения побуждает задуматься о перспективном направлении, в котором раскрылся новаторский подход Рубинштейна-композитора в трактовке камерно-вокального жанра в целом.

Практическая значимость исследования заключается в том, что оно может привлечь внимание певцов и педагогов к камерно-вокальному наследию Рубинштейна и способствовать пополнению концертного и педагогического репертуара талантливыми произведениями композитора. Это особенно актуально для вокального искусства в Китае, где наследие Рубинштейна находится

вне сферы внимания музыкантов. Материалы исследования могут найти применение в курсах истории и теории вокального искусства, истории русской музыки, методики преподавания вокального искусства, а также в сфере повышения квалификации вокалистов.

Степень достоверности полученных результатов определяется опорой на проверенные современные методы исследования, документально подтвержденные исторические факты, изложенные, в частности, в монографии Л. А. Баренбойма, комплексным подходом к рассмотрению творчества Рубинштейна и сопутствующего музыкально-исторического контекста, анализом источников (музыковедческих, нотных и аудио материалов). Изучение звукозаписей вокалистов прошлого и современности в сравнительном аспекте позволило в соответствии с целью, задачами и практической направленностью диссертационного исследования сделать ряд выводов о направленности путей развития камерно-вокального исполнительства в его динамике.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена, а также в выступлениях на двух Международных научно-практических конференциях: *Advances in Science and Technology XXXII* и *XXXVII* в 2020–2021 годах. Основные положения работы отражены в 7 публикациях, включая 4 статьи в рецензируемых изданиях ВАК.

Структура работы. Исследование состоит из Введения, трех глав, заключения и списка литературы на русском, английском и немецком языках (169 названий).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, рассматривается степень изученности проблемы, определяется объект, предмет, цели и задачи работы, раскрывается ее методологическая основа. Формулируются также основные положения диссертации, выявляется научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования, даются рекомендации по использованию его результатов, излагается структура работы.

Первая глава «Романсы и песни А. Г. Рубинштейна в контексте музыкальной культуры его времени» открывается разделом «**Творческий облик А. Г. Рубинштейна. Общая характеристика**», в котором обрисовывается индивидуальный контекст появления камерно-вокальных сочинений Рубинштейна. В отличие от блистательной исполнительской деятельности Рубинштейна, его композиторское творчество получало неоднозначные оценки как при жизни музыканта, так и в последующие годы. Рубинштейна упрекали в обилии повторов, погрешностях в области архитектоники, недостаточной строгости отбора средств выразительности, перегруженности сочинений виртуозными эффектами. В отличие от масштабных фортепианных творений, в камерно-вокальных сочинениях, названные недостатки представлены были гораздо меньше, что сказалось на их более счастливой исполнительской судьбе.

Вопреки популярности, которую приобрели некоторые романсы Рубинштейна, критики и исследователи (Ц. А. Кюи, Б. В. Асафьев, В. В. Горячих и др.) отмечали в их мелодике недостаток своеобразия, несоответствия в соотношении музыки и слова, а также неубедительную вокальную декламацию. Между тем, композитор широко и с успехом пользовался последней в операх и в жанрах драматического монолога и баллады. Декламационное начало лежит в основе одного из самых оригинальных его сочинений – «Шести баснях» на слова И. А. Крылова (1849–1850). Рубинштейн намечает в нем пути, по которым вскоре пойдут А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский и др.

Такие вдохновенные мелодии Рубинштейна, как, например, темы медленных частей концертов, дают повод предположить, что композитор мыслил чисто инструментально, без стесняющих рамок стихотворной ритмики. В. В. Горячих объясняет этим редкое присутствие в романсах А. Г. Рубинштейна «встречного ритма», – «то есть созданию музыкального ритма в вокальной партии, как бы преодолевающего и частично подчиняющего себе ритм стихотворного текста»⁵.

Значительное воздействие на композитора оказала музыка московского быта, прежде всего романсово-танцевальная. Особое место занимают в творчестве Рубинштейна образы Востока – и древней Иудеи, и Персии, и Кавказа. В камерно-вокальной области с Востоком связано одна из вершин его наследия «Персидские песни».

Рубинштейн по своим убеждениям был музыкантом-просветителем. Ему была присуща глубокая заинтересованность как в постижении национальных, так и европейских традиций. В комплексе это породило в его творчестве оригинальный сплав порой противоречивых тенденций – классических, преимущественно немецких традиций, русской старины, интонационного строя городского быта, восточного колорита и др.

Три основополагающих начала в их взаимосвязи предопределили возникновение оригинального композиторского стиля Рубинштейна в области камерно-вокального творчества:

- русский романс;
- диалог с европейской традицией;
- богатейший пианизм.

В лучших, наиболее органичных и ярких своих сочинениях вокального жанра, композитору удавалось выходить на уровень подлинных художественных прозрений.

Во втором разделе первой главы «Камерно-вокальная музыка А. Г. Рубинштейна и культура бидермайера» рассматривается воздействие названного культурного феномена на камерно-вокальное творчество композитора. Будучи с детства сформирован в атмосфере русско-немецкого двуязычия,

⁵ Горячих В. В. А. Г. Рубинштейн. Творчество. С. 54.

Рубинштейн был глубоко связан с эстетикой бидермайера, суть которой составляла поэтизация быта, семьи, уюта⁶.

Эстетика бидермайера нашла яркое воплощение в созданных на бытовой основе инструментальных танцах (польках, мазурках, вальсах, полонезах), лирических пьесах, а также в жанре вокальной миниатюры. В России это был романс, широко представленный в творческом наследии Рубинштейна. В Германии соответствующий жанр, Lied, интенсивно проявлен в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

Б. В. Асафьев выделяет в камерно-вокальном творчестве Рубинштейна два направления – романсы и песни на немецкие стихи (их он считал лучшими) и на русские⁷. Это разделение предполагает языковую и стилевую общность в рамках каждой категории: так песни на немецкие тексты следуют традициям австро-немецких Lieder, прежде всего Шумана и Шуберта. «Русские» песни и романсы Рубинштейна обнаруживают стилевые переключки с музыкой А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева, отчасти М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского.

Подобно немецким композиторам-романтикам Рубинштейн обращался главным образом к стихам Г. Гейне, Й. Эйхендорфа, Н. Ленау, Э. Гейбеля, Г. фон Боддиена⁸. Его привлекают в них идиллические образы. Из русской поэзии Рубинштейн предпочитал стихи М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, А. К. Толстого («Двенадцать романсов» Op. 101), А. В. Кольцова «Девять песен» Op. 27.

С культурой бидермайера были связаны и вокально-ансамблевые произведения Рубинштейна – «Двенадцать дуэтов» Op. 48 на стихи русских поэтов, «Шесть немецких песен» Op. 76 для двух голосов. В них проявлены характерные для любительского музицирования особенности – дублирование вокальной партии в аккомпанементе, движение голосов в терцию и сексту, простые куплетные структуры и т. д.

Третий раздел первой главы «А. Г. Рубинштейн и русская романсовая лирика» посвящен рассмотрению русского жанрового контекста камерно-вокальных сочинений Рубинштейна. Разделение романса на любительское и профессиональное направление растянулось в России на долгие годы. Среди авторов романсов и фортепийных миниатюр первой половины XIX века выделяются Н. А. Титов, И. А. Рупин, Ф. М. Дубянский, О. А. Козловский, Д. Н. Кашин, А. Д. Жилин и др., а также немало музыкантов-дилетантов (К. Шаликов, П. Долгоруков и др.).

⁶ Подробнее см. об этом: *Грохотов С. В.* Музыкальный бидермейер. Эпоха – стиль – география // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. статей. М., 2010. Вып. 2. С. 89–106.

⁷ *Асафьев Б. В.* Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1979. С. 76.

⁸ На немецкие тексты написаны и «Персидские песни» Op. 34. В вокальном произведении важнейшую роль играют особенности именно того языка, на котором написан его текст. Автором «Персидских песен», по сути, является немецкий поэт Ф. Боденштедт.

В ранних русских романсах преобладала куплетная форма, часто в них угадывались ритмы бытовых танцев – вальса, польки, полонеза, мазурки, русской пляски. Ритм вальса хорошо подходил для стихов, написанных пятисложником – этот размер часто использовал А. В. Кольцов в стилизованных в «русском духе» стихах. В жанровом плане преобладали элегия, баллада, застольные песни, восточные песни, а также русские песни. Все названные типы романсов представлены в вокальном наследии Рубинштейна.

Рубинштейну не могла не импонировать естественность, присущая романсам А. Е. Варламова и А. Л. Гурилева, А. А. Алябьева, тесно связанным с городским фольклором и традиции русской протяжной песни (Алябьев). Характеризуя русский романс первой половины XIX столетия, нельзя не вспомнить и о других старших современниках А. Г. Рубинштейна, – П. П. Булахове («Гори, гори, моя звезда»), Э. А. Абаза («Утро туманное») и др. Традиции раннего русского романса ярко преломились в камерно-вокальном творчестве композиторов более поздних поколений – А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера и др.

Специфика романсов Рубинштейна заключается в том, что они существуют как бы параллельно в двух равнозначных языковых вариантах – русском и немецком. Немецкие романсы композитора практически одновременно распространились в России в переводах на русский и в Германии на языке оригинала. То же можно сказать и о русских романсах в Германии. Вопреки установившейся традиции петь на языке оригинала, русские романсы Рубинштейна до сих пор исполняются и записываются в Европе на немецком, а немецкие – в России – на русском.

Тесная связь композитора с традициями немецкой песенности рассмотрена в **четвертом разделе первой главы «А. Г. Рубинштейн и культура немецкой Lied»**. Немецкие композиторы на протяжении веков обращались к жанру Lied – песне с инструментальным сопровождением, который берет свое начало в фольклорных традициях XVII столетия⁹ и проходит долгий эволюционный путь к своему ярчайшему расцвету в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса и др. Огромную выразительную роль в Liedер играет напевная мелодия-говор, что укрепило за жанром наименование «поэзия размышлений» (*Reflexionsgedicht*).

Рубинштейн высоко ценил сочинения Шуберта. Листовские обработки шубертовских песен всегда присутствовали в репертуаре великого пианиста. С огромным почтением относился Рубинштейн к творчеству Ф. Мендельсона, перу которого принадлежат двенадцать сборников песен и вокальных дуэтов. Присущая Мендельсону обобщенная трактовка поэтического текста не чужда была и творческой натуре самого Рубинштейна. Ему импонировало также стремление Мендельсона связать песенное и фортепианное искусство воедино. В основу многих знаменитых «Песен без слов» положены мелодии, стилистически восходящие к Liedер. Аналогичным путем следовал также Шуман. Ру-

⁹ Девичьи песни и баллады, и песни-сказки, и песни-сценки, песни-монологи и диалоги, песни смеха и плача, студенческие песни и др.

бинштейн на российской почве возродил эту идею, создавая мелодии, послужившие основой как для вокальных, так и для фортепианных пьес.

Наиболее сильное воздействие на формирование творческой позиции Рубинштейна оказал Шуман – автор всемирно прославленных вокальных циклов. Не без влияния Р. Шумана у Рубинштейна возник интерес к поэзии Г. Гейне, что послужило стимулом к созданию вокального цикла на его слова.

Возможно, именно шумановский цикл «Песни и напевы на стихи из «Вильгельма Мейстера»» побудил Рубинштейна к созданию «Стихов и Реквиема по Миньоне» на текст И. В. Гёте. Трогательный, и одновременно драматичный образ юной гётевской героини, воспетый Л. Бетховеном, Ф. Шубертом, Р. Шуманом и др., является своеобразным символом романтического мироощущения.

Культура немецкой Lied в XIX столетии не исчерпывалось творчеством великих композиторов-романтиков. Свою лепту внесли в нее музыканты так называемого второго эшелона. Таково, например, творчество Роберта Франца (1815–1892), автора около 350 песен, в значительной своей части написанных на тексты Г. Гейне. Среди стихов поэта его привлекают не образы мрачной разочарованности и горькой иронии, а «мечтательно-грустная лирика»¹⁰, что во многом перекликается с направленностью романсов Рубинштейна.

Несомненно, Рубинштейн был знаком с «песнями-баснями» («Fabellieder») Op. 64 Карла Лёве (1796–1869), чье грандиозное камерно-вокальное наследие включает свыше 500 песен. Можно предположить, что басни К. Лёве вдохновили молодого русского композитора на сочинение «Басен Крылова». Разумеется, музыкальные решения у русского и немецкого композиторов разные, что предопределено ритмическими особенностями стихов. Если у И. А. Крылова это по большей части разностопный ямб, то в немецких стихах – упорядоченный четырехстопный. Любопытно, что ближе всего к стилю К. Лёве Рубинштейн подходит в басне «Стрекоза и муравей» с ее танцевальным характером, обусловленным устойчивым четырехстопным хореем.

Уникальный виртуозный пианизм Рубинштейна не мог не проявиться и в камерно-вокальной сфере его творчества. Однако в вокальной лирике он пользовался им весьма осмотрительно, не перегружая фортепианную партию. Тем не менее, с годами она становилась все более изысканной и разноплановой.

Подводя итог, можно сказать, что именно названные три начала – русский романс, диалог с европейской традицией и богатейший пианизм – предопределили возникновение оригинального композиторского стиля Рубинштейна в области камерно-вокального творчества.

Вторая глава «Романсы и песни А. Г. Рубинштейна на стихи русских поэтов» посвящена, главным образом, вопросам исполнительской трактовки некоторых популярных романсов композитора.

В первом разделе второй главы «Место камерно-вокальных произведений на стихи русских поэтов в творческом наследии А. Г. Рубинштейна»

¹⁰ *Васина-Гроссман В.* Романтическая песня XIX века. М., 1966. С. 156.

содержится общий обзор его русского песенного наследия в его жанровом многообразии – баллады, ноктюрны, баркаролы, романсы, гимны, стихотворения для голоса с фортепиано и даже басни. Всего композитор написал более двадцати песенных сборников и циклов, включающих от шести до двенадцати песен, как сольных, так и ансамблевых (дуэты, квартеты), и шестнадцать отдельных романсов.

Среди русских поэтов, вдохновлявших Рубинштейна – М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин, И. А. Крылов, А. В. Кольцов, В. А. Жуковский, А. А. Дельвиг, И. С. Тургенев, А. К. Толстой, Д. В. Давыдов. Из менее известных российских поэтов композитор обращался к стихам Е. П. Ростопчиной М. И. Воскресенского, И. И. Дмитриева, Н. П. Грекова, А. А. Половцева, М. Д. Суханова.

Исключительно близки Рубинштейну были сочинения Лермонтова, на тексты которого он написал десять романсов. Десять романсов были созданы Рубинштейном также на стихи Пушкина.

Во втором разделе второй главы «Музыкальные иллюстрации к басням И. А. Крылова» Ор. 63» раскрывается история создания, особенности стиля и исполнительских прочтений этого оригинального сборника, ставшего признанной классикой русской литературы. Пушкин, сравнивал русского баснописца со знаменитым Лафонтеном, восхищался «веселым лукавством его ума, насмешливостью и живописным способом выражаться»¹¹. Все эти качества поэзии И. А. Крылова нашли блестящее воплощение в музыке Рубинштейна. Жанр басни и особенности присущего ему стихотворного размера, разностопного ямба, потребовали от него поиска новых композиторских приемов.

При возможной опоре на остроумные «песни-басни» («Fabellieder») ор. 64 (1837) К. Лёве рубинштейновские «музыкальные иллюстрации» являют собой абсолютно оригинальное творение, что предопределено не только индивидуальностью композитора, но и принципиальным отличием текстов Крылова от стихотворений с устойчивой метрической организацией, послуживших основой для песен К. Лёве.

Пьесы, составившие сборник, были опубликованы по отдельности в 1851 году в издательстве М. И. Бернарда. Тексты большинства из них соприкасаются с волновавшими его вопросами профессионализма в искусстве, взаимоотношений артиста и критики. Открывается сборник басней «Кукушка и Орел». Некоторые исследователи связывали образ Кукушки с фигурой Фаддея Булгарина – предметом насмешек литераторов, в том числе Пушкина. Нам же кажется, что для Рубинштейна смысл басни вневременной: можно объявить художника талантливым, но реально наделить его талантом невозможно. Басня почти вся построена на декламации. Элемент звукоизобразительности присутствует в партии аккомпанемента в виде характерного терцового мотива – кукования кукушки, трели при упоминании Соловья, а также резких аккордовых ударов, изображающих смех, которым обитатели леса награждают кукушку.

Второй номер в сборнике, «Осел и Соловей», относится к числу самых

¹¹ Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1962. Т. 6. Критика и публицистика. С. 15.

ярких композиторских удач Рубинштейна. Текст басни он, видимо, воспринимал особенно остро, ибо сам постоянно сталкивался с бестактностью своих титулованных покровителей. Вступительная реплика Осла начинается с горделивой кварты, и строится на восходящем движении, в то время как в басу у фортепиано звучит величественная нисходящая череда октав – барочный мотив «Sanctus», что создает неподражаемый комический эффект.

«Осел и Соловей» более, нежели другие басни пронизан звукоизобразительностью. Передавая в музыке соловьиные трели, Рубинштейн явно идет по стопам Бетховена с его «Сценой у ручья» из Шестой («Пасторальной») симфонии. Обращает на себя внимание начало «соловьиного» фрагмента у Рубинштейна и у Бетховена, у обоих оно построено на мотиве нисходящей секунды, который, повторяясь и ускоряясь, переходит в трель.

Текст третьего номера – «Стрекозы и муравья» – необычен для басенного творчества Крылова. Он единственный написан хореем – ритмом характерным для русских плясовых песен, в то время как все остальные басни – разностопным ямбом. Пьеса эта необычайно пестрая в стилевом отношении: тут и оперный речитатив *assomagnato*, и интонации итальянских арий *lamento*, и русский чувствительный бытовой романс, и характерные для классицистских опер риторические повторы (назидательные реплики Муравья в конце басни). Многое зависит тут от исполнительской трактовки певца и пианиста. К сожалению, почти никто на такой поиск не отваживается.

В «Квартете» Рубинштейна превращает басню в сценку из итальянской комической оперы: начинает ее с речитатива *secco*, далее действие идет в характерном для оперы *buffa* темпе *Allegro*. В басне «Парнас» композитору на наш взгляд, не вполне удалось справиться со сложностями достаточно архаичного текста. Странное впечатление производит и басня «Ворона и курица», которую композитор трактует в духе маршевых русских солдатских песен с куплетной структурой.

С сожалением приходится отметить, что рубинштейновские «Басни Крылова», за исключением «Квартета», весьма редко звучат. Нам известна всего одна полная запись сборника – Н. С. Исаковой в сопровождении А. Г. Бахчиева, академичное исполнение которых сглаживает те элементы театральности и комизма, которые были заложены композитором.

В целом своим ранним басенным опусом Рубинштейн сказал новое слово в камерно-вокальном жанре, предвосхитив комические и сатирические песни А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского. Мало того, вслед за Рубинштейном к басням Крылова обратился целый ряд композиторов – А. Т. Гречанинов, Ц. А. Кюи, В. И. Ребиков, Д. Д. Шостакович и др. вплоть до наших дней.

В третьем разделе второй главы «Песни и романсы на стихи Лермонтова и их исполнительское прочтение (“Горные вершины”, “Кинжал”) анализируются интерпретации некоторых популярных романсов Рубинштейна на стихи Лермонтова, Дуэт «Горные вершины» на текст Лермонтова (по И. В. Гёте) Op. 48 № 5, относится к раннему периоду творчества композитора (1852 год). По характеру изложения мелодия не требует больших голосовых данных у

солистов и вполне доступна для любительского музицирования.

Драматически окрашенную трактовку дуэта предлагают известные российские вокалисты Г. М. Нэлепп и С. И. Мигай (запись 1950-х гг.). Степень слияния голосов, достигнутая ими в дуэте – явление неординарное. В другой записи дуэта, выполненной И. С. Козловским и юным Женей Галановым (1952 г.) эмоциональное воздействие основывается на тембровом противопоставлении партий. Детский голос – чистый, ясный, почти лишенный обертонов полифонически сплетается с лиричным, чувственно окрашенным тембром тенора, что создает неординарный художественный эффект.

В романсе «Кинжал» Оп. 36 № 5 затронута героико-романтическая сфера, воспевающая верность воинскому долгу, преданность в любви. Музыка романса, совпадая со смыслом и ритмом стиха подобна заклинанию. Строгие пунктирные ритмы при четырехдольном размере сближают музыку с траурным маршем. Вдохновенно исполняет романс С. И. Мигай.

Четвертый раздел второй главы «Песни и романсы на стихи Пушкина и их исполнительское прочтение (“Ночь”) посвящен рассмотрению исполнительских прочтений романса «Ночь» на слова А. С. Пушкина. Сочинение это – подлинный шедевр. Существует также авторский фортепианный вариант данного произведения. Чрезвычайно впечатляет романс в прочтении И. К. Архиповой. Голос певицы звучит нежно, проникновенно и просто, подобно тончайшей акварели. Надо отдать должное мастерству аккомпаниатора И. Е. Гусельникова, игра которого наполнена изысканными деталями.

Иную трактовку романса дает молодая певица, М. С. Ворожейкина, обладающая красивым, сильным лирическим сопрано и особым артистическим обаянием. В ее интерпретации романс «Ночь» звучит драматично, приподнято, страстно. Все сочинение произносится как бы в едином порыве, что приводит, на наш взгляд, к определенной одноплановости.

В пятом разделе «Песни и романсы на стихи Кольцова и их исполнительское прочтение» рассматриваются романсы Рубинштейна на стихи Кольцова. Поэзия Кольцова довольно широко представлена в творчестве русских композиторов. Среди таковых А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, М. А. Балакирев, С. В. Рахманинов, Н. Я. Мясковский, С. М. Слонимский и др. Песенную поэзию А. В. Кольцова, тесно связанную с фольклорными истоками, высоко ценил П. И. Чайковский.

В 1849 году Рубинштейн первым среди русских композиторов создал сборник из девяти песен на стихи А. В. Кольцова. В работе приводятся исполнительские рекомендации к нескольким песням сборника, контрастным по характеру.

Мелодика песни «Ты прости, прощай, сыр дремучий бор...» связана с русской народной традицией. Камерный, интимный характер носит романс «Перстенечек золотой», восходящий к бытовому любительскому городскому романсу. Песня «Пленившись розой, соловей», относится скорее к романсовой сфере (она неоднократно издавалась под названием «Романс»). Равно как и

«Перстенечек золотой» сочинение это может обогатить педагогический репертуар вокалиста и пианиста:

Интересно сопоставить рубинштейновское воплощение лирики Кольцова с таковым же у Н. А. Римского-Корсакова в его раннем «Восточном романсе» Op. 2 № 2 (1866). У Кольцова стихотворение имеет подзаголовок «Подражание Пушкину» – в нем поэт намекает на пушкинское стихотворение «Соловей и роза» (1827), где упоминается «восточный соловей». Именно этот намек служит ориентиром для Н. А. Римского-Корсакова при создании изысканной ориентальной миниатюры с причудливыми мелодическими арабесками. Рубинштейн же трактует стихи поэта без «привязки» к А. С. Пушкину, стиль романса в целом романтически нейтральный.

Третья глава «Песни А. Г. Рубинштейна на стихи зарубежных поэтов» состоит из пяти разделов.

Первый раздел «А. Г. Рубинштейн и немецкая культура. Первые опыты в камерно-вокальном жанре “Schnaderhüpferl”» Op. 1.» А. Г. Рубинштейн вполне осознавал двойственность в восприятии своей личности и своего искусства современниками и не раз говорил, что в России его считают немцем, а в Германии – русским.

Из самых ранних песен заслуживает внимания написанный в Берлине в 1848 году цикл «Schnaderhüpferl» Op. 1 – шесть маленьких песен на стихи Р. Лёвенштейна на нижне-немецком диалекте. «Schnaderhüpferl» – специфический жанр немецкого и австрийского фольклора, аналогичный нашей частушке. Обычно подобные песенки носили шуточный характер. Однако четвертая песня «Das gebrochene Herz» («Разбитое сердце») – характерный пример безыскусной сентиментальной бытовой лирики. На это указывает преобладание секундовых и терцовых интонаций, а также не лишенный схематичности аккордовый аккомпанемент. Ритмическая организация песни – трехдольный метр с остановками на второй доле – это характерный ритм сарабанды с его устойчивыми семантическими свойствами. Подобные глубинные черты исподволь обогащали содержательную сторону произведения и, возможно, косвенно способствовали его широчайшей популярности.

Второй раздел третьей главы «“Шесть песен на стихи Г. Гейне” Op. 32». Этот сборник не является вокальным циклом в духе Шуберта («Прекрасная Мельничиха», «Зимний путь») или Шумана («Любовь поэта») – с ясно обозначенным сюжетом. Стихотворения Гейне, на которые он написан, взяты из разных книг поэта. Тем не менее, в их последовательности проявляется общая линия эмоционального развития, которая роднит сборник Рубинштейна с указанными выше шедеврами. Об этом свидетельствует и тональный план: D-dur, H-dur (одноименная к параллельной тональности первой), E-dur (тональность субдоминанты ко второй), g-moll, G-dur, g-moll. Таким образом, в сборнике обнаруживаются два противопоставленные друг другу раздела: первые три песни – весна, полная надежд и предчувствий любви; последующие три – мрачная безысходность. Тональность пятой пьесы, G-dur, можно истолковать

в духе романтической двойственности – ключевым в тексте является слово «Wehmut» («грусть»).

Рубинштейн открывает сборник тремя «Весенними песнями», передающими разные грани любовного чувства. Четвертая и шестая песни – две мрачные баллады, между которыми помещено короткое тихое интермеццо. Таким образом, выстраивается характерная для романтической эстетики драматургия – «от света к мраку». В главе излагается гипотеза о биографической подоплеке этой драматургии – романе между Рубинштейном и знаменитой французской драматической актрисой Рашелью (Элиза Рашель Феликс, 1821–1858)

Последняя песня сборника, «Азра», входит в число наиболее популярных произведений Рубинштейна. В ней мы встречаемся со столь значимой в творчестве композитора темой Востока. Ориентальные мотивы широко присутствуют и в русском, и в немецком искусстве XIX века. Гейне – автор стихотворения, положенного Рубинштейном на музыку, – шел в этом смысле за своим старшим современником Гёте с его знаменитым «Западно-Восточным диваном». Исследователи сходятся в том, что ориентальная музыкальная специфика была воспринята Рубинштейном с ранних лет – через еврейский фольклор и молдавскую народную музыку. Именно в 1850-е годы он был увлечен поэзией Мирзы Шафи в переводах Фридриха Боденштедта – немецкого поэта, с которым был знаком лично. Стихотворение Гейне органично вписывается в этот творческий контекст.

Песня «Азра», носящая характер включающей монолог баллады, наиболее декламационна среди всех, составляющих Op. 32. Она начинается без фортепианного вступления как непосредственное продолжение предыдущей. Интонационная легкость перехода обусловлена одноименными тональностями номеров (еще один довод в пользу исполнения всего опуса как единое целое, как вокальный цикл). Тонкими гармоническими средствами композитор воссоздает развитие драмы героев (Раба и Княжны).

Русский текст (перевод П. И. Чайковского) по-иному рисует картину происходящего, нежели это имеет место в поэтическом оригинале. У Чайковского Княжна «опуская очи, молвит», в то время как у Гейне она просто «однажды вечером подходит к нему и быстро говорит». То есть героиня не робкая стыдливая дева, а скорее властная и надменная госпожа. В ее словах, обращенных к Рабу, слышится не просьба: «Ты скажи свое мне имя», как у Чайковского, а требование: «Я хочу знать твое имя» («Deinen Namen will ich wissen»). То же и в ответе Раба: у Чайковского – «я из рода *бедных* Азров». Эпитета «бедных» нет в оригинале, у Г. Гейне: «mein Stamm sind *jene* Asra» («мой род – *те самые* Азра, которые если полюбят, то умирают»). Из речи Раба ясно, что он не безвестный простолюдин, а скорее – принц, плененный султаном...

Нам известны два исполнительских прочтения цикла. Его записали немецкий баритон Б. Аппл (B. Appl) в ансамбле с пианистом Дж. Байо (J. Baillieu) и шведская сопрано Э. Линдквист (H. Lindqvist) с Ф. Фоглером (Ph. Vogler). Последнюю песню из сборника исполняли многие замечательные российские певцы: Г. П. Виноградов, С. Я. Лемешев, С. И. Мигай, Ю. А. Гуляев,

К. И. Плужников и др. Все они поют значительно медленнее немецкого певца Б. Аппла («Азра» у С. Я. Лемешева звучит почти на полторы минуты дольше, чем у Б. Аппла — 3'26" против 1'59"). Музыка предстает у них монументальной, по-оперному яркой (лишь Виноградов с пианистом Г. Б. Орентлихером придерживаются более камерного стиля).

Исполняя песню на русском языке, все артисты передают идеи, которые оказались заложены именно в переводе: в оригинале слово «бедный» отсутствует. Трактовка образов соответствует тексту Г. Гейне: Княжна – надменная и страстная, Раб – суровый и гордый. При этом кульминация оказывается по-цыгански раскованной. Немецкий певец исполняет сочинение более сдержанно.

Рассмотрение следующего вокального опуса Рубинштейна в **третьем разделе третьей главы «“Шесть песен” Ор. 33»** наглядно демонстрирует и те особенности композиторского стиля, которые подвергались в свое время критике. Сборник написан на слова разных авторов и объединен общим идиллическим настроением, которое проявляется даже там, где таковое не предполагается в тексте (песня на анонимный текст «Загадка»). Чисто инструментальный характер мелодики нередко ставит перед вокалистом сложные задачи. Вокальная строчка то и дело разрывается паузами, которые мешают развитию музыкальной мысли. Эскизная запись аккомпанемента не всегда соответствует характеру драматургии. Так, например, при подходах к кульминациям в вокальной строчке «Песни» на стихи Г. фон Фаллерслебена Ор. 33 № 5, в партии фортепиано звучат лишь статичные аккорды, никак не помогающие голосу.

Четвертый раздел третьей главы «“Персидские песни” Ор. 34» посвящен подробному рассмотрению цикла, единодушно признанного вершиной камерно-вокального творчества композитора. Сочинением восхищался не только благоволивший Рубинштейну Лист, но и давние его недоброжелатели Ц. А. Кюи и В. В. Стасов

В диссертации восстанавливается история создания «Персидских песен» и анализируется их литературная основа. Цикл Ор. 34 написан на немецкие тексты, созданные Фридрихом Мартином фон Боденштедтом (1819–1892), выдающимся поэтом, писателем и переводчиком. Фигура полумифического азербайджанского певца Мирзы Шафи Вазеха, под руководством которого Ф. Боденштедт изучал восточные языки в Тифлисе, рассматривается в контексте немецкой романтической эстетики с ее пристрастием к мистификациям. Сборник стихов Ф. Боденштедта, якобы являющихся переводами из Мирзы Шафи, на протяжении XIX века стал бестселлером и к 1922 году был издан в Германии 149 раз! В нем в идеальном виде предстал образ восточного поэта, певца любви и земных радостей, какой сложился в романтическую эпоху в Германии. В Советском Союзе и позднейшем российском и азербайджанском литературоведении принято считать Мирзу Шафи одним из реально существовавших основоположников азербайджанской литературы, однако есть и основания видеть в нем мифологическую фигуру, порождение конкретных исторических условий. Слава его поэзии основывается исключительно на переводах Ф. Боденштедта.

Рубинштейн был знаком с Боденштедтом еще с берлинских лет – оба входили в литературно-художественный кружок «Туннель через Шпрее». Опубликованные в начале 1850-х годов и сразу обретшие шумную славу песни Мирзы Шафи в немецком переводе не могли не обратить на себя внимание композитора.

«Персидские песни» Рубинштейна (наряду с «Баснями И. А. Крылова» и несколькими отдельными романсами) принадлежат к числу немногих камерно-вокальных произведений композитора, привлекавших внимание исследователей. Думается, это обусловлено тем, что в них автор, уходит и от традиций немецкой Lied и от русского бытового романса. Они в наибольшей степени индивидуальны и этим близки эстетике XX столетия, «Персидские песни» вполне определенно обнаруживают черты цикла. Этому способствует образное единство – все песни на разные лады воспевают женскую красоту, вакхические и любовные радости. Об единстве свидетельствует тональный план: 1) As-dur, 2) a-moll, 3) G-dur, 4) c-moll, 5) b-moll–B-dur–g-moll, 6) F-dur, 7) F-dur, 8) a-moll, 9) B-dur, 10) Es-dur–g-moll–G-dur, 11) As-dur, 12) E-dur. Тут можно усмотреть некую скрытую логику: весь цикл сочинен в бемольных тональностях. Тональность второй песни, a-moll, – однотерцовая к предыдущей, затем следуют тональности первой степени родства; в десятой песне с ее разомкнутой тональной структурой происходит переход в g-moll–G-dur, вслед за которыми идет тональность II пониженной ступени – As-dur. Появление в последней, двенадцатой песне тональности E-dur (VI пониженной ступени), может показаться странным...

Рискнем высказать предположение: текст заключительного номера отличается от всех предыдущих. В ней происходит некое отстранение – переход от гедонистических наслаждений к философскому обобщению, что подчеркивается резким тональным контрастом.

Специально отметим ладовое своеобразие цикла. В нем преобладает мажор (девять из двенадцати песен), однако музыка отнюдь не беззаботно-радостна, а исполнена томительной страсти. Это происходит, благодаря использованию пониженных ступеней, звучанию в импровизационных мелодических распевах увеличенной секунды. Органные пункты на тонической квинте порождают ощущение тональной двойственности – колышущегося мажор-минора.

Необходимо указать также на особенности формы в «Персидских песнях». Поскольку в пределах каждой песни, по сути, не происходит какого-либо драматургического действия, большинство номеров цикла конструктивно представляет собой простую куплетную форму. Певцу и пианисту даруется возможность исполнительскими средствами – динамикой, тембром, агогикой – высветить те или иные оттенки смысла при каждом повторе.

Интересная особенность «Персидских песен» – наличие в некоторых из них (первой, восьмой, девятой, десятой) развернутых вступлений, а также постлюдий (в девятой, десятой, двенадцатой). Причем по характеру и по фактуре

они то и дело оказываются не связанными с самой песней. Это своего рода комментарий к песне, делающий более глубоким и многозначным ее смысл.

В Главе подробно рассматривается каждая из песен с ее уникальными стилевыми и образными особенностями. Девятая песня из Ор. 34 получила необычайную популярность, быть может наибольшую, из всего камерного наследия Рубинштейна. Объяснение кроется в тонкости поэтического текста. Песне присущ сложный образный строй, в котором соединяется и радостное приятие мира, и счастье взаимной любви, и осознание быстротечности счастья: «О, если б навеки так было!». «Клубится волною», по-видимому, была особенно значима и для самого Рубинштейна, ибо спустя много лет он процитировал ее в своем Ор. 72, в песне «Es blinkt der Tau» («Блестит роса») на стихи Г. фон Боддиена.

Этот романтический комплекс особенно остро воспринимался в контексте катастрофических событий первых десятилетий XX столетия. Не случайно самое выдающееся исполнение песни, сделавшее ее поистине «мировым хитом», принадлежит Ф. И. Шаляпину. Для него песня Рубинштейна – это олицетворение чувств людей, вынужденных навсегда покинуть родину. Музыка наполняется в его трактовке неизбывной ностальгией. Дискография песни весьма обширна. Шаляпин заложил традицию ее исполнения именно на русском языке, в том числе и зарубежными вокалистами. Во всяком случае, из записей на языке оригинала нам известна только трактовка Э. Линдквист, записавшей Ор. 39 целиком, и американки К. Уилкенс (Kayla Wilkens).

Две записи Шаляпина (1931 и 1935 г.) выполнены в сопровождении камерного оркестра. Если попытаться выделить в них главное свойство, то таковым следует назвать театральность, драматизм. Необычайно широк динамический диапазон шаляпинского пения – от еле слышного *pianissimo*, до мощного *fortissimo*. Шаляпин поет ритмически свободно, особенно в припеве, смело пользуется средствами фальцетного пения. Интересная традиция, начало которой положил Шаляпин – исполнение инструментального заключения голосом, причем на октаву выше своей основной тесситуры. Аналогичный прием используют Б. Т. Штокеров, Б. Р. Гмыря, А. П. Огневцев, Н. Анисимов, Ш. Коцан, С. Брагасон, даже З. А. Долуханова. В целом, как и в случае с «Heine-Lieder» Ор. 32, можно выделить два типа подхода к трактовке песни – драматический (в духе Шаляпина) и более сдержанный, вокально-кантиленный (С. Я. Лемешева).

Пятый раздел Третьей главы «“Стихотворения и Реквием по Миньоне” Ор. 91». Как композитор Рубинштейн слывет традиционалистом. Между тем, в его наследии есть произведения, в которых он показал себя смелым новатором в трактовке жанров. Таковым является вокальный цикл «Реквием по Миньоне», созданный зимой 1871–1872 годов в Вене. Среди обстоятельств, сподвигнувших Рубинштейна к его созданию, можно отметить особое место, которое занимали кантатно-ораториальные произведения в его композиторской и дирижерской деятельности. Однако принадлежность данного опуса к тому или иному жанру трудно поддается однозначному толкованию. Сам автор дает

ему, по сути, двойственное определение – название «стихотворения», и жанровое обозначение «реквием», предполагающее хоровой состав. Можно полагать, что речь идет о своеобразном жанровом синтезе.

В сюжете и основных идеях «Вильгельма Мейстера» Рубинштейн, несомненно, находил близкие себе мотивы. Это касалось и его собственного пути в искусство, и его взглядов на благую силу художественного творчества. Стихи, вкрапленные в роман, принадлежат к высшим достижениям лирики Гёте. Начиная с самой первой его публикации, они привлекали внимание множества композиторов (Бетховен, Шуберт, Шуман, Лист, Г. Вольф, Чайковский, Н. К. Метнер и др.) – некоторые стихи были положены на музыку двадцать раз и более. Опус Рубинштейна выделяется в ряду остальных музыкальных прочтений стихов из гётевского романа. Композиторы, как правило обращались к стихотворениям из «Вильгельма Мейстера» как к материалу для создания лирических миниатюр. Рубинштейн же подходит к текстам Гёте по-иному. Из-под пера композитора появляется новаторское сочинение, соединяющее в себе черты сразу нескольких жанров – камерного вокального цикла, кантаты, или оратории, театрально-драматического произведения. При этом можно усмотреть в нем и черты сборника, части которого могут быть исполнены по отдельности.

Обычно, характеризуя ключевые свойства вокального цикла, исследователи опираются на сочинения Шуберта («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь») и Шумана («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). Все они написаны на тексты из лирических циклов, включают в себе определенный сюжет, наделены музыкальными средствами объединения – логически выстроенным тональным планом, мотивными переключками и т. д. Литературная основа «Стихов и реквиема» совсем иная – это стихотворные отрывки из прозаического романа, причем на музыку положены оказываются все без исключения, вплоть до фрагментарных. Последовательность частей в цикле выдержана строго в соответствии с ходом повествования.

В «Стихотворениях и Реквиеме по Миньоне» мы встречаемся с логикой, характерной для оперной драматургии. Тут имеются вполне конкретные герои – персонажи из весьма популярного в Германии романа. Думается, что композитор осознавал, что российские слушатели могут иметь довольно смутные представления о книге Гёте. Потому первое исполнение цикла в России сопровождалось актерской декламацией отрывков из романа перед началом и между отдельными частями. Возможность такого «синтетического» музыкально-театрального прочтения намечена в самом тексте произведения. Вполне вероятно, что Рубинштейн опирался на опыт Шумана – словесные комментарии имеются перед каждой песней, входящей в шумановский цикл «Семь стихотворений Элизабет Кульман» Op. 104.

Основным героем является Арфист (баритон) с пятью песнями и одним дуэтом с Миньоной. По одной песне вложено в уста трех остальных персонажей. Наконец, текст песни № 5 присутствует в романе просто как стихотворение, не привязанное к какому-то конкретному герою (песня на эти стихи отдана тенору). В Реквиеме задействованы два вокальных квартета – детских (квартет

мальчиков) и мужских голосов, смешанный хор. Помимо фортепиано, участвует фисгармония. Несомненно, такой состав исполнителей очень затрудняет сценическую судьбу произведения.

Драматургия цикла полна контрастов, скрепляющих целое. Возвышенно-философским, трагическим образам в песнях Арфиста и трогательно-лирическим у Миньоны противопоставлены сатирическое интермеццо тенора «Я бедный малый, о, барон» (№ 5) и кокетливая песенка Филины «Нет, не пойте грустных песен» (№ 8). Подобный прием широко применяется в романтической драматургии. В цикле самыми масштабными, конструктивно и драматургически сложными номерами, являются первый – Баллада Арфиста и тринадцатый – Реквием. Они образуют своеобразную арку. Важная особенность баллады Арфиста – развернутый инструментальный эпизод, который можно уподобить увертюре, часто присутствующей в кантатно-ораториальных сочинениях.

Хоровой Реквием образует монументальный финал цикла. Он тоже включает в себя большую интерлюдия. В ней чисто музыкальными средствами воссоздается проникновенное слово аббата над гробом Миньоны. В целом стиль Реквиема выдержан в аккордовом складе. Композитор лишь в паре мест прибегает к имитационной полифонии. Мелодически Реквием явно перекликается с хоровыми произведениями Мендельсона и Шумана. Следующая после Реквиема легкомысленная песенка Фридриха в ритме бытового вальса может быть истолкована как своего рода послесловие: все в мире преходяще, но жизнь вечна.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Выдающееся наследие Рубинштейна в области камерной вокальной музыки, во многом до сих пор недооцененное, исследовано в данной работе проблемно и комплексно. Рассмотрение творческого облика знаменитого российского музыканта в контексте культуры его эпохи позволило еще раз подтвердить его место не только как гениального пианиста-интерпретатора, но и как замечательного композитора, создавшего в камерно-вокальных жанрах подлинные шедевры.

- Анализ этапов творческого пути композитора позволил уточнить особенности становления его стиля, который обнаруживает безусловную целостность. Некоторые его модификации связаны с обращением композитора к тем или иным жанрам в разные периоды. Однако общей остается ориентация на классико-романтические традиции европейской музыки XIX столетия.

- Проведенный анализ позволил определить влияния, способствовавшие формированию индивидуального композиторского стиля Рубинштейна. К таковым бесспорно относятся воздействия стиля Бетховена, Шуберта, Мендельсона и Шумана. Значительное влияние на камерно-вокальный стиль Рубинштейна оказала русская романсовая культура первой половины XIX века, прежде всего творчество М. И. Глинки. Определенные параллели связывают творчество Рубинштейна и с исканиями композиторов-кучкистов (например, в «Баснях Крылова»).

- Камерно-вокальное наследие Рубинштейна охватывает по сути все современные ему жанры. Мало того, благодаря циклу «Персидских песен», он является одним из основоположников весьма ярко развитого впоследствии рус-

скими композиторами жанра «восточного романса».

- В работе проанализирован в исполнительском и методическом планах ряд вокальных сочинений Рубинштейна. Проведенный анализ нотного текста под ракурсом использования средств композиторской и исполнительской выразительности способствует более глубокому пониманию своеобразия стиля произведений, относящихся к разным этапам творческой деятельности композитора.

- Сравнительное рассмотрение интерпретаторских концепций ряда романсов Рубинштейна, предложенных российскими и зарубежными вокалистами прошлого и современности, позволяет отойти от стереотипов в оценке художественного содержания камерно-вокального наследия Рубинштейна.

- Изучение камерно-вокального творчества Рубинштейна позволяет расширить представления об эволюции российской музыкальной культуры в целом и композиторского творчества в частности.

Камерно-вокальное творчество Рубинштейна в своих лучших образцах обнаружило важнейшие особенности, предопределяющие его перспективы в исполнительской и педагогической области:

- глубокую психологичность;
- мелодическую яркость;
- демократизм художественного языка;
- конструктивную ясность.

Новаторские черты стиля Рубинштейна повлияли на мышление композиторов последующих времен. Так «Басни Крылова» во многом предвосхищают искания А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, Д. Д. Шостаковича и др. Образы Востока в «Персидских песнях» проложили дорогу аналогичным решениям в «восточной лирике» М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова. В этом цикле Рубинштейн стал первопроходцем в жанре оркестровой песни, весьма значимом в творчестве Р. Штрауса и Г. Малера. Уникальное творение «Стихи и Реквием по Миньоне» являет собой синтез камерного вокального цикла и светской кантаты.

Китайское камерно-вокальное исполнительство, находящееся ныне в стадии бурного становления и творчески перерабатывающее опыт европейских композиторских и исполнительских школ, непременно должно обратиться к этой до сих пор пребывающей в полужабвении области – песням, романсам и вокальным циклам великого русского музыканта – Антона Григорьевича Рубинштейна.

Основные результаты работы отражены в следующих публикациях:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ:

1. Ли Чао Антон Рубинштейн как создатель камерно-вокальной музыки / М. В. Смирнова, Ли Чао // Университетский научный журнал. Се-

рия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 55. – С. 11–17 (0,44 п. л. / 0,22 п. л.).

2. *Ли Чао* История создания и особенности исполнения малоизвестного цикла Антона Рубинштейна на стихи Г. Гейне / Ли Чао // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2021. – № 64. – С. 104–110 (0,44 п. л.).

3. *Ли Чао* «Двенадцать персидских песен» – вершина камерно-вокального наследия Антона Рубинштейна / Ли Чао // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2021. – № 65. – С. 75–81 (0,44 п. л.).

4. *Ли Чао* Антон Рубинштейн «Стихи и Реквием по Миньоне из «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте» Op. 91 (к вопросу о жанровой принадлежности произведения) / Ли Чао // Музыка и время. – 2022. – № 9. – С. 8–11. (0,25 п. л.).

Публикации в других научных изданиях:

5. *Ли Чао* Романсы и песни Антона Рубинштейна на стихи Алексея Кольцова / Ли Чао // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. – Санкт-Петербург: Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 142–149 (0,5 п. л.)

6. *Ли Чао* Роль и значение идей и творчества Антона Рубинштейна в условиях современной музыкальной школы / Ли Чао // Advances in Science and Technology: сборник статей XXXVII Международной научно-практической конференции. – Москва: Научно-издат. центр «Актуальность. РФ», 2020. – С. 146–149 (0,25 п. л.)

7. Антон Рубинштейн как создатель камерно-вокальной музыки / Ли Чао // Advances in Science and Technology: сборник статей XXXII Международной научно-практической конференции. – Москва: Научно-издат. центр «Актуальность. РФ», 2021. – С. 210–213 (0,25 п. л.)