

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

На правах рукописи

Ли Чао

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ АНТОНА РУБИНШТЕЙНА

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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор М. В. Смирнова

Санкт-Петербург

2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава первая. Романсы и песни А. Г. Рубинштейна в контексте музыкальной культуры его времени.....	14
1.1. Творческий облик А. Г. Рубинштейна. Общая характеристика.....	14
1.2. Камерно-вокальная музыка А. Г. Рубинштейна и культура бидермайера.....	19
1.3. А. Г. Рубинштейн и русская романсовая лирика.....	24
1.4. А. Г. Рубинштейн и культура немецкой Lied.....	34
Глава вторая. Романсы и песни А. Г. Рубинштейна на стихи русских поэтов.....	48
2.1. Место камерно-вокальных произведений на стихи русских поэтов в творческом наследии А. Г. Рубинштейна.....	48
2.2. Музыкальные иллюстрации к басням И. А. Крылова Ор. 63.....	50
2.3. Песни и романсы на стихи Лермонтова и их исполнительское прочтение («Горные вершины», «Кинжал»).....	62
2.4. Песни и романсы на стихи Пушкина и их исполнительское прочтение («Ночь»).....	70
2.5. Песни и романсы на стихи Кольцова и их исполнительское прочтение.....	76
Глава третья. Песни А. Г. Рубинштейна на стихи зарубежных поэтов.....	84
3.1 А. Г. Рубинштейн и немецкая культура. Первые опыты в камерно-вокальном жанре «Schnaderhüpferl» Ор. 1.....	84
3.2 «Шесть песен на стихи Г. Гейне» Ор. 32.....	90

3.3 «Шесть песен» Op. 33.....	106
3.4 «Персидские песни» Op. 34.....	110
3.5 «Стихотворения и Реквием по Миньоне» Op. 91.....	132
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	143
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	146

ВВЕДЕНИЕ

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 в 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

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

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

Степень разработанности темы исследования. Фундаментальных работ, специально посвященных рассмотрению композиторского творчества Рубинштейна, сравнительно немного в российском музыкознании. Назовем в первую очередь диссертации М. А. Голобородько и А. А. Скирдовой⁴. Что касается китайского музыкознания, то они полностью отсутствуют. Имеются лишь общие труды по истории русской музыки, в которых имя Рубинштейна упоминается в связи с его блистательной пианистической деятельностью и той ролью, которую он сыграл в становлении мировой фортепианной

² Подборки записей в исполнении Элен Линдквист (Helene Lindqvist), Бенямина 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.

⁴ *Голобородько, М. А.* Эволюция жанра струнного квартета и квартетное творчество А. Г. Рубинштейна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1997; *Скирдова А. А.* Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011.

культуры. Затрагивается также вопрос о значении открытия Рубинштейном первой в России консерватории для создания в стране кадров профессиональных музыкантов.

Между тем, в последние годы понемногу происходит оживление интереса к фигуре Рубинштейна-композитора. Публикуются звукозаписи его сочинений, его музыка всё чаще звучат с концертной эстрады, причем не только ограниченный набор всем знакомых «хитов», вроде «Клубится волною» или «Мелодии» F-dur. Это связано с постепенным освоением всё новых репертуарных пластов – оно началось с музыки эпохи барокко и ныне все шире захватывающий романтический период.

В этой связи не случайно современному исследователю в качестве насущной задачи видится «принципиальный пересмотр сложившихся представлений уже не только об отдельных произведениях композитора, но и о стиле в целом, его соотношении с общенациональным русским стилем той эпохи, а значит – и переоценка исторического значения фигуры Рубинштейна в целом»⁵. Автор цитированной выше работы, В. В. Горячих, как раз создал такой обзор творческого наследия композитора, в котором он порой полемизирует с признанными авторитетами, в частности с Л. А. Баренбоймом.

Несомненно, всестороннего изучения и переоценки заслуживает камерно-вокальное наследие композитора. Как правило, песни Рубинштейна рассматриваются в рамках более крупных, обобщающих работ. Бесспорно, первое место среди них занимает двухтомная монография Л. А. Баренбойма⁶. Автор стремился использовать в ней все найденные на тот день материалы о Рубинштейне. Попутно он опубликовал в трех томах его литературное,

⁵ *Горячих В. В.* А. Г. Рубинштейн. Творчество: ист.-аналит. очерк. СПб., 2015. С. 6.

⁶ *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.

включая избранную переписку⁷, содержащее ряд свидетельств и фактов, которые касаются песен – их создания, публикации и исполнения.

Краткий анализ камерно-вокальной музыки Рубинштейна содержится в соответствующих разделах книг по истории русской музыки – работах Л. З. Корабельниковой и Д. Р. Петрова⁸. В первую очередь исследователи обращаются в них к ранним сочинениям Рубинштейна — «Басням Крылова» и «Персидским песням».

Песенное наследие Рубинштейна нашло некоторое отражение и в общих работах, посвященных вокальной музыке – например, в книгах Ц. А. Кюи и В. А. Васиной-Гроссман⁹. Кюи, будучи в целом настроенным враждебно в отношении творчества Рубинштейна, тем не менее, выделяет в нем «Персидские песни» как действительно выдающееся свершение. В сравнительно недавние годы появляются публикации об отдельных произведениях композитора в камерно-вокальных жанрах – следует указать на статьи И. Драч, С. Клебановой, В. Коннова, К. Никитина, Т. Смелковой, Г. Смирновой¹⁰.

⁷ *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие : 3 т. / сост. и ред. Л. А. Баренбойма. М. : Музыка, 1983–1986. – Т. 1–3.

⁸ *Корабельникова Л. З.* А. Г. Рубинштейн // История русской музыки : в 10 т. М. : Музыка, 1994. Т. 7 : 70-80-е годы XIX века, ч. 1. С. 77–126 ; *Петров Д. Р.* А. Г. Рубинштейн // История русской музыки : [в 3 вып.] / А. И. Кандинский, Д. Р. Петров, И. В. Степанова ; под общ. ред. Е. Г. Сорокиной, Ю. А. Розановой. М. : Музыка, 2009. Вып. II, кн. 1. С. 59–136.

⁹ *Кюи Ц. А.* Русский романс : очерк его развития. СПб. : Изд. Н. А. Финдейзена, 1896 ; *Васина-Гроссман В. А.* Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966 ; *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956.

¹⁰ *Драч И.* «Стихи и Реквием по Миньоне»: венские страницы жизни и творчества А. Г. Рубинштейна // Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Харьков : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2010. Вип. 30. С. 109–126; *Клебанова С.* О влиянии русской

И. Драч, В. Коннов, К. Никитин сосредоточивают свое внимание на гётевских песнях Рубинштейна, в которых композитору довелось сказать своё весьма значимое слово. Г. Смирнова знакомит читателя с возможным исполнительским подходом к знаменитому «восточному» циклу композитора. Работы С. Клебановой и Т. Смелковой носит, главным образом, обзорный характер.

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.

поэзии на стилистику романсов А. Рубинштейна // Там же. С. 99–109 ; *Коннов В. П.* Песни А. Рубинштейна на тексты И. В. Гете // Антон Григорьевич Рубинштейн. сб. ст. СПб. : Канон, 1997 С. 122–129 ; *Никитин К.* Антон Рубинштейн – «Стихи и реквием по Миньоне» Ор. 91 // Там же. С. 130–137 ; *Смелкова Т. Д.* Романсы и песни Антона Рубинштейна // Антон Рубинштейн : сб. ст. / Петрозавод. гос. консерватория ; отв. ред. И. Н. Баранова. Петрозаводск, 1997. С. 27–36 ; *Смирнова Г. В.* «Персидские песни» Рубинштейна (исполнит. коммент.) // Там же. С. 36–44.

- Систематизировать вокальное наследие Рубинштейна
- Всесторонне рассмотреть циклы Рубинштейна на стихи русских поэтов.
- 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 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).

ГЛАВА ПЕРВАЯ. РОМАНСЫ И ПЕСНИ А. РУБИНШТЕЙНА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЕГО ЭПОХИ

1.1. Творческий облик А. Г. Рубинштейна. Общая характеристика

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) – выдающийся русский музыкант – пианист-виртуоз, общественный деятель, композитор, дирижер, педагог, основатель старейшей российской национальной консерватории. Трудно переоценить вклад музыканта в развитие российской и мировой художественной культуры. Просветительская деятельность Рубинштейна была сопряжена с утверждением на русской музыкальной почве феномена школы как символа преемственности в искусстве. «Консерваторию должен был основать великий исполнитель, – подчеркивает Л. Гаккель – <...> потому что исполнитель – это человек, который ведет нескончаемый диалог с прошлым»¹¹.

Превосходные эпитеты в адрес Рубинштейна-пианиста звучали с ранних юных его лет и до конца его жизни. «Он был гениальнейший, глубочайший по духу и поэзии... такой, выше которого никогда не бывало, кроме его товарища и современника – Листа, которому подобного мир, по всему вероятно, долго не увидит»¹², – писал выдающийся русский критик В. Стасов. С. Танеев признавался, что исполнение Рубинштейна на рояле вызывало столь острое наслаждение, что, казалось, оно как бы «переходило в страдание»¹³.

¹¹ Гаккель Л. «Откуда мы? Куда идем?» : лекции по истории Санкт-Петербург. консерватории. СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2013. С. 10.

¹² Стасов В. В. Искусство XIX века // Lib ru. классика : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml (дата обращения: 25 марта 2020)

¹³ Танеев С. И. Материалы и документы. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. Т. 1. С. 81.

Далеко не столь однозначным было отношение к деятельности Рубинштейна как композитора, что усилилось с течением времени и привело к забвению большей части его наследия. Г. Коган отмечает, что наследие музыканта в композиторской области «никогда не пользовалось общим признанием»¹⁴. Весьма критично относились к его сочинениям композиторы-кучкисты — М. Балакирев, Ц. Кюи и др. Биограф Рубинштейна Л. Баренбойм пишет о «бросавшейся в глаза... противоречивости его творчества»¹⁵. Сам композитор глубоко переживал сложившуюся ситуацию, но вместе с тем полагал: «Абсолютного совершенства в человеческом произведении не может быть, но в несовершенных произведениях может быть сколько угодно прекрасного и достойного»¹⁶.

Рубинштейна упрекали за погрешности в области архитектоники, обилии повторов, недостаточную строгость в отборе средств выразительности, перегруженность сочинений виртуозными эффектами. Большею частью это казалось масштабных его творений, в первую очередь — фортепианных. Что касается области камерно-вокального творчества, то названные недостатки в ней практически отсутствовали, что сказалось на их более счастливой исполнительской судьбе. Слушатели всех времен безоговорочно признавали неординарный дар Рубинштейна-мелодиста, который необыкновенно ярко раскрылся в камерно-вокальной лирике¹⁷.

Отношение Рубинштейна к критике его творчества было неоднозначным. С одной стороны, он старался учесть высказанные замечания, с другой продолжал создавать большое число произведений в привычном для себя стиле. Впоследствии в своей книге «Короб мыслей»

¹⁴ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1968. [Вып. 1]. С. 154.

¹⁵ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн... Л., 1957. Т. 1. С. 289.

¹⁶ Рубинштейн А. Короб мыслей : афоризмы и мысли. М. ; СПб., 1999. С. 215.

¹⁷ Благодаря находкам в данной области в творчестве композитора сформировался также целый пласт фортепианных сочинений песенного склада.

Рубинштейн выразил свое отношение к подобным ситуациям, с которыми композитору нередко приходилось встречаться: «Только за работой (сочиняя) композитор находит полное удовлетворение: тут он утопает в иллюзиях, в блаженстве, чувствует себя отделенным от всего земного, повседневного. Он счастлив. Но по окончании работы и передачи своего творения обществу часто его ожидает не что иное как разочарование: ложные суждения, неудовлетворительное исполнение, всевозможные препятствия к постановке и очень многое другое. Требуется большая доза веры в себя или утешительное «*errur si tuove*», даже частичка сумасшествия, для того чтобы не отчаяться и вновь творить и работать»¹⁸.

Исследователи (Л. Баренбойм, Л. Корабельникова) связывают особенности музыкального слуха Рубинштейна и, соответственно, специфику его композиторского стиля с многообразными художественными впечатлениями, в том числе детскими, московскими – в этом городе будущий композитор жил с двух и до одиннадцати лет. Тут имеется в виду музыка московского быта, прежде всего романсово-танцевальная – Алябьева, Варламова и др. Впоследствии, разумеется, глубокое воздействие оказывал на музыканта его постоянно расширявшийся исполнительский репертуар, а также его слушательский опыт – ведь он постоянно бывал на концертах и спектаклях с участием самых выдающихся артистов в разных странах Европы.

Проникновение в мир с русской музыки с ее оригинальным интонационным строем было, по мнению Л. Корабельниковой, «непростым, и оказалось возможным, благодаря исключительной отзывчивости и восприимчивости натуры музыканта. <...> «Русский мелодический элемент» присутствует во многих сочинениях Рубинштейна. При этом мы говорим не о темах романсового склада, генетически связанных с русским городским

¹⁸Рубинштейн А. Г. Короб мыслей : афоризмы и мысли. С. 56. Примеч : Рубинштейн цитирует знаменитое изречение Г. Галилея «А все-таки она вертится!»

романсом, но собственно об обращении к народно-песенному материалу. Это относится и к операм на русские сюжеты, и в очень большом числе – к инструментальной музыке»¹⁹.

Особое место занимают в творчестве Рубинштейна образы Востока – и древней Иудеи, и Персии, и Кавказа. Вспомним его оперы «Демон», «Фераморс», «Маккавеи», восточные фрагменты его оперы «Дмитрий Донской», «библейские оперы» «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение», «Моисей», «Христос», «Суламифь», и др. В камерно-вокальной области с Востоком связано одна из вершин его наследия – «Персидские песни». Увлечение восточными культурами – характерная особенность эпохи романтизма, широко представленная в литературе и искусстве самых разных европейских национальных школ. В русской музыке со времен Глинки Восток часто ассоциировался с Кавказом, главным образом, именно оттуда черпали композиторы материал для своих ориентальных произведений (Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков).

Рубинштейн по своим убеждениям был музыкантом-просветителем. Ему была присуща способность к сопереживанию, усиленное стремление проникнуть во внутренний мир своих современников, глубокая заинтересованность как в искусстве своего народа, так и в постижении европейских классических традиций. В комплексе это породило в творчестве Рубинштейна богатый и оригинальный сплав различных, порой противоречивых тенденций – классических, преимущественно немецких традиций, русской старины, интонационного строя городского быта, восточного колорита и др.

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

1 – русский романс;

¹⁹ *Корабельникова Л. А.* Указ. соч. С. 81.

2 – диалог с европейской традицией;

3 – богатейший пианизм;

Своеобразное сочетание этих элементов и предопределило известную противоречивость, отчасти даже пестроту композиторского стиля Рубинштейна, что послужило основанием для нареканий критики. Однако в лучших, наиболее органичных и ярких своих сочинениях, в том числе вокального жанра, композитору удавалось подняться на большую высоту, добиваться подлинных художественных прозрений. Остановимся подробнее на каждом из названных начал, что позволит нам проследить за преемственностью явлений.

А. Н. Серов справедливо отмечал: «При всем благоговении перед <...> гениальными художественными натурами, воплотившими в себе наиболее ярко целое направление (а именно таковым и представляется нам Рубинштейн – Л. Ч.), нельзя не видеть, что все, что в них для нас составляет характер, сущность их стиля <...> непременно было уже в их непосредственных предшественниках и современниках»²⁰.

Рубинштейн всю жизнь имел дело и с сокровищницей мировой музыкальной культуры, накопленной веками и включавшей бессмертные творения великих мастеров, и с созданиями его выдающихся соотечественников. Одновременно он интенсивно изучал традиции народного искусства, в частности русской песенности. Чутко прислушивался Рубинштейн и к музыкальным интонациям окружавшего его городского быта, в которых происходили интересные и показательные трансформации.

«Художник идет к людям и живет с людьми тогда, когда он сам этого хочет. Он постигает жизнь там, где по его инстинктивному убеждению она ярче всего цветет. Для одного это постижение дается в борьбе, для другого – в отшельничестве, в пустыне, – писал Б. Асафьев. – Источники жизни –

²⁰ Серов А. Н. Об истории музыки как учебном предмете // Серов А. Н. Критические статьи. (1874–1881). СПб. : Тип. Главного управления уделов, 1895. Т. 4. С. 2080.

источники музыки... <...> Уйдя от обыденных интересов можно рисковать потерять связь с бытом, с привычной средой со всем тем, что роднит человека с ближними: это приводит к отчужденности, к оторванности, даже к безличию»²¹. Рубинштейну в силу его характера и пытливости ума подобная оторванность не угрожала. Музыкант писал в «Коробе мыслей»: «Мыслители и художники держат голову опущенной вниз и большей частью смотрят вперед перед собой. Художники и поэты держат голову откинутаю назад и обыкновенно смотрят вверх»²².

1.2. Камерно-вокальная музыка А. Г. Рубинштейна и культура бидермайера

В первой половине XIX века в странах Европы, в том числе и в России было широко распространено любительское, домашнее музицирование, в расчете на которое и создавались романсы и инструментальные миниатюры, писались стихи. Многие творческие откровения той эпохи были проникнуты культом домашнего быта, семьи, уюта. Соответствующие опоэтизированные образы составляли суть эстетики бидермайера – художественного направления, которое получило в первой половине XIX столетия широкое распространение поначалу в странах немецкого языка, а несколько позднее и в России²³. Рубинштейн, как известно, был глубоко связан с немецким культурным контекстом и, соответственно, с эстетикой бидермайера – ведь он вырос и сформировался в атмосфере русско-немецкого двуязычия и с ранних лет подолгу жил в Германии и Австрии.

²¹ Асафьев Б. [Глебов И.] Чайковский. Опыт характеристики. Петроград, 1922. С. 14.

²² Рубинштейн А. Короб мыслей : афоризмы и мысли. С. 4.

²³ 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.

Осознание публикой и критикой художественных явлений как принадлежащих к бидермайеру происходило постепенно. Поначалу к этому направлению относили произведения главным образом прикладного искусства и живописи. В дальнейшем, с увеличением исторической дистанции особенности бидермайера стали обнаруживаться и в литературе, и в музыке. Мало того, расширяется география бидермайера. «Подобная эстетика лежала в основе тогдашней русской усадебной архитектуры, декоративно-прикладного искусства, живописи, – замечает С. Грохотов. – Сходные особенности проявлялись и в музыке. Например, поэтика русской вокальной лирики, инструментальной пьесы и пейзажной, портретной и жанровой живописи той поры оказываются во многом близкими»²⁴.

Присущая бидермайеру связь искусства с бытом проявляется и в расцвете танцевальной культуры, в моду входят живые радостные танцы, созданные на бытовой основе – польки, мазурки, вальсы, полонезы. Широкое распространение обретают в домашнем, семейном быту вокальные и клавирные миниатюры, в которых выше всего ценились мелодичность и искреннее чувство, а не внешняя бравада. «Цель изящных искусств есть чувствительность сердца», – так определил эстетический настрой эпохи ее современник известный в свое время литературный критик Мерзляков²⁵.

Вокальные, танцевальные, и многообразные инструментальные жанры взаимопроникают и дополняют друг друга. Появляются многочисленные клавирные вариации и попури на танцевальные, песенные, романсовые темы. Некоторые созданные в те годы по ныне популярные пьесы клавирного репертуара становятся своего рода символами эпохи – например, «Два вальса» Грибоедова, мазурки Глинки, «Полонез» Огиньского.

²⁴ Там же. С. 104.

²⁵ Мерзляков А. Ф. Замечания об эстетике // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. : в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. М. : Искусство, 1974. Т. 1. С. 145.

Связь культуры бидермайера с бытом относительно широких социальных кругов за пределами аристократических салонов и изощренных музыкально-артистических кружков находила практическое воплощение благодаря сугубо техническим, так сказать «материальным» обстоятельствам. Именно в первой половине – середине XIX столетия в ответ на запросы публики особенно бурно начинает развиваться нотоиздание и производство музыкальных инструментов, в том числе фортепиано. В России это происходило несколько позже, нежели в Европе, – в середине века, как раз тогда, когда стремительно восходит звезда Рубинштейна-композитора. Крупнейшие российские музыкальные издательства – Бернарда, Стелловского, Гутхейля, Бесселя, во множестве выпускали романсовую литературу русских композиторов. Начинается бум и в производстве фортепиано (на фабриках Лихтенталя, братьев Дидерихс, Шрёдера, Беккера и др.).

«Бидермайер – это не только мебель и картины, это целая культурная эпоха со своей спецификой, наложившая отпечаток едва ли не на всех художников, музыкантов, писателей, работавших в те времена, – отмечает С. Грохотов. – Само собой, бидермайеровская идиллия не исчерпывает собой все богатство жизни 20-40-х годов XIX века, в которой были и драмы, и конфликты, и страдания»²⁶. Как бы то ни было, слушая романсы Алябьева или Варламова, нельзя не почувствовать влияние эстетики бидермайера, на становление романсового жанра.

Жанр романса, широко и разносторонне представленный в творческом наследии российских композиторов, в том числе Рубинштейна, имеет в России богатую и глубоко оригинальную историю. В первой половине XIX столетия в российской, а также в европейской культуре вокальная музыка

²⁶ Грохотов С. Шуман и его окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М. : Классика–XXI, 2006. С. 20.

была очень широко распространена. В своеобразных условиях становления российской культуры это получило весьма оригинальное преломление.

Романс (исп. *romance*) – камерное музыкально-поэтическое произведение для голоса с инструментальным сопровождением. Его истоки – в искусстве средневековых трубадуров и менестрелей, которые нараспев исполняли стихи-баллады, восхвалявшие рыцарские подвиги, усиливая выразительность мелодично произнесенного поэтического слова игрой на инструменте. С течением времени романс постепенно наполняется все более лирическим, чувственным содержанием и становится выражением, главным образом, личных, любовных переживаний. Романсовое начало своеобразно претворилось в различных национальных культурах. В немецкой культуре соответствующий жанр именовался Lied, в английской – song, в испанской – romancero, во французской – romance, chanson, melodie. Тут видно, что название жанра романса у многих народов совпадало со словом «песня». Думается, само это совпадение свидетельствует о глубинной семантической общности этих понятий. Это предусматривает заложенные в жанре самые широкие возможности для исполнительской реализации, в том числе связанные с домашним любительским музицированием.

В конце XVIII первой половине XIX веков, ознаменованных расцветом творчества таких выдающихся поэтов как И. Гёте, Г. Гейне, Ф. Шиллер и др. формирование жанра Lied обрело интенсивное развитие. Стихи великих поэтов послужили основой вдохновения для выдающихся композиторов-романтиков – Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, которые оказали огромное воздействие на формирование русской романсовой культуры, шедшей, однако, по собственному, ей одной предназначенному пути.

Творческие устремления Рубинштейна в камерно-вокальной области были весьма многогранны, он творил практически во всех жанрах, мало того, подчас оказывался в этом смысле новатором (таковы его «Басни Крылова»). Большинство его песен и романсов образуют сборники, но некоторые,

благодаря различным объединяющим средствам, представляют собой циклы (среди таковых знаменитые «Персидские песни» Op. 34).

Б. Асафьев предлагал делить камерно-вокальное творчество Рубинштейна на два направления – в соответствии с языком текстов: романсы и песни на немецкие стихи (их он считал лучшими) и на русские²⁷. Это разделение предполагает и 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 переклички с музыкой Алябьева, Варламова, Гурилева и других русских композиторов первой половины XIX столетия (отчасти с Глинкой и Даргомыжским).

Подобно немецким композиторам-романтикам Рубинштейн в своих *Lieder* обращался главным образом к романтической поэзии своих старших современников – среди них Г. Гейне, И. Эйхендорф, Н. Ленау, Э. Гейбель, Г. фон Боддиен. При этом характерно, что в первую очередь Рубинштейна привлекают стихотворения, наполненные идиллическими образами и настроениями – именно таковые соответствовали господствующему эмоциональному модусу культуры бидермайера. Можно сказать, что, по сути, на немецкие тексты написаны и «Персидские песни» Op. 34²⁸. Из немецких авторов более ранней эпохи Рубинштейн вдохновлялся поэзией И. В. Гёте (помимо отдельных песен им написан оригинальнейший цикл «Стихи и Реквием по Миньоне из “Вильгельма Мейстера”»). Есть у композитора и сборник песен на французские, итальянские и английские тексты Op. 83 (А. де Мюссе, А. Ламартина, Данте Алигьери, Т. Гросси, А. Маффеи Т. Мура).

²⁷ Асафьев Б. В. Русский романс XIX века // Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л., 1979. С. 76.

²⁸ В вокальном произведении чрезвычайно важную роль играют особенности именно того языка, на котором написан его текст. Автором стихов из «Персидских песен» по сути, является Фридрих Боденштедт, о чем будет сказано в дальнейшем.

Из русской поэзии Рубинштейн особенно часто сочинял музыку на стихи Лермонтова – в этом он был подобен многим современникам, авторам бытовых романсов). Довольно много обращался композитор к текстам А. С. Пушкина, В. А. Жуковского. «Двенадцать романсов» Op. 101 написаны на стихи А. К. Толстого, «Девять песен» Op. 27. – А. В. Кольцова. Стихи поэтов более молодого поколения лишь один раз были положены Рубинштейном на музыку. В поздний сборник «Шесть стихотворений» без обозначения опуса были включены, среди прочих, романсы на стихи Надсона и Мережковского. Причина такого выбора, возможно, состоит в довольно консервативной в целом позиции композитора в сфере камерно-вокальной музыке.

Несомненно, с культурой бидермайера были связаны вокально-ансамблевые произведения Рубинштейна – его «Двенадцать дуэтов» Op. 48 на стихи русских поэтов, «Шесть немецких песен» Op. 76 для двух голосов. Характерные свойства бытовой музыки для любительского музицирования – дублирование вокальных партий в фортепианном аккомпанементе, движение голосов в терцию и сексту, простые куплетные песенные структуры и т. д., – роднят их с вокальными дуэтами Мендельсона, Шуберта, Шумана, Брамса. Те же черты широко представлены и в произведениях русских композиторов, авторов вокальных дуэтов – М. Глинки, А. Алябьева, К. Вильбоа, В. Яковлева и др.

1.3. А. Г. Рубинштейн и русская романсовая лирика

Предтечей романса в России была лирическая народная песня. Впоследствии песня и романс настолько тесно сплелись в творчестве русских композиторов, что провести между ними четкую грань не всегда представляется возможным. Сказанное относится и к наследию А. Рубинштейна.

В Россию слово *романс* укоренилось в российском музыкальном быту, начиная с середины XVIII века. «Тогда романсом называли стихотворение на

французском языке, обязательно положенное на музыку, хотя и не обязательно французом. Но романс как жанр русской вокально-поэтической культуры назывался иначе – российской песней. Это и был бытовой романс, предназначенный для сольного одноголосного исполнения под клавесин, фортепьяно, гусли, гитару»²⁹.

Немаловажную роль в формировании романса на русской почве сыграла народная песня, которая прочно сплелась с композиторским творчеством. В конце XVIII века это нашло отражение в сочинениях Ф. Дубянского и О. Козловского³⁰. Интенсивное развитие жанра романса в России обозначилось уже в 20–30-е годы XIX века. Еще более утвердился этот жанр в последующие десятилетия (кстати, именно в это время происходило формирование творческой индивидуальности Антона Рубинштейна).

Романс, как отмечает М. Долгушина, явился одним из первых музыкальных жанров, который русские композиторы, в том числе музыканты-любители, «старались пересаживать на свою, родную почву»³¹. Преимущественно романс как в Европе, так и в России изначально был предназначен для салонного и семейного музицирования, что, безусловно, наложило отпечаток на характер музыки. К данному жанру обращалось немало музыкантов-«аматёров». Постепенное разделение романса на любительское и профессиональное направление растянулось в России на долгие годы.

Среди авторов романсов первой половины XIX века выделяются Н. Титов, И. Рупин, Ф. Дубянский, О. Козловский, Д. Кашин, А. Жилин и др.

²⁹ Рабинович В. Л. «Красивое страдание»: заметки о русском романсе // Русский романс : антология / сост. В. Л. Рабинович. – Москва : Правда, 1987. С. 17.

³⁰ Интересным фактом явилось появление в конце XVIII века «Собрания русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского, которое исследователи называют собранием «романсоподобных» песен.

³¹ Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 7.

Большинство названных композиторов сочиняли как романсы, так и фортепианные миниатюры, которые находились на грани между бытовой и профессиональной музыкой. Среди композиторов того периода было немало музыкантов-дилетантов (К. Шаликов, П. Долгоруков и др.). Так, чрезвычайно популярны были вокальные и фортепианные миниатюры Титова, которого называли «дедушкой русского романса» после выхода в свет его романса «Уединенная сосна»³². Этому музыканту-дилетанту признавали такие высокие авторитеты как М. Глинка и А. Даргомыжский.

Н. Титов – автор более шестидесяти романсов («Лампада», «Песнь Ямщика», «Коварный друг», «Молитва») некоторые из которых сохранились в репертуаре вокалистов, звучат на эстраде и поныне.

По мнению исследователей в сочинениях названных композиторов ярко проявлены черты народной песенности, а также ощутима близость к музыке городского быта. «На заре своего существования русский романс был связан с *сентиментализмом*. Именно чувствительность как стилевая категория постепенно преобразуется в яркую эмоциональность. И в этой чувствительности, и в открытой эмоциональности раскрывается русская душа – бесшабашная, удалая, и добрая, жалостливая, отзывчивая»³³.

В ранних романсах русских авторов преобладала куплетная форма, в большинстве сочинений угадывалось танцевальное начало – предпочтительно вальсовость, на ритмическую схему этого жанра «легко укладывались песни, написанные так называемым «кольцовским размером» –

³² О популярности романса «Уединенная сосна» свидетельствует тот факт, что его упоминает И. Тургенев в «Записках охотника» (рассказ «Татьяна Борисовна и ее племянник»). См.: *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений* : в 30 т. Изд. 2-е испр. и доп. М.: Наука, 1979. Т. 3. С. 194.

³³ Русский бытовой романс первой половины XIX века : лекции по русской музыке на Musike.ru // Musike.ru : [сайт]. URL: <http://musike.ru/rml/romance> (дата обращения: 15.04.2020).

пятисложником»³⁴. Проникали в романсы интонации и других популярных в российском городском быту танцев – польки, полонеза, мазурки, русской пляски. В жанровом плане преобладали элегия, баллада, застольные песни, восточные песни, а также русские песни.

«*Элегия* от греч. *elegeia*, от *elegos* – жалобная песня), медитативный вид лирики, в котором описание идеального пейзажа или рассуждение лирического героя (в форме от первого лица) выражает сентиментальный взгляд на сущность человеческих отношений или природу поэтического творчества, на судьбу человека»³⁵. Подобный эмоциональный настрой оказался исключительно созвучным русской душе – темы грусти, тоски, одиночества и разлуки.

В российской поэзии основоположником элегии считают В. Жуковского, Она обрела дальнейшее развитие в поэзии А. Дельвига, Н. Языкова, Е. Баратынского. Своей вершины жанр достиг в поэзии А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева. Стихотворные тексты названных поэтов, имеющие как лирико-психологический, так и лирико-философский характер, легли в основу многих романсов. Б. В. Асафьев в интонационном строе русских романсов, в их специфических элегических интонациях видел феномен, присущий всей музыкальной культуре России 19 века, он называл этот жанр своего рода «справочником по излюбленным содержательнейшим звуко сочетаниям»³⁶.

В *Балладе* (от *ballar* – танцевать, плясать) поэтическая идея излагается и преподносится, как правило, в свободной повествовательно-декламационной манере. Основателем данного музыкального жанра в России считается А. Верстовский.

³⁴ Там же. URL: <http://musike.ru/rml/romance> (дата обращения: 15.04.2020).

³⁵ Элегия // Литература и язык : современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А. П. Горкина. М. : Росмэн, 2006. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/literature-and-language/fc/slovar-221-1.htm#zag-1396> (дата обращения: 03.07.2020).

³⁶ Цит. по: *Холопова В.* Феномен музыки. М.: Директ-медиа, 2014. С. 133.

Застольные песни отчасти инспирированы немецкой традицией застольного пения, но переосмыслены на русский лад.

Что же касается *русских песен*, то они имеют тесную связь с национальной фольклорной традицией.

Все названные типы романсов в том или ином преломлении представлены в вокальном наследии Рубинштейна.

В русских романсах с на протяжении XIX века все большую роль играло выразительное поэтическое слово. Это во многом предопределило в будущем блистательный расцвет жанра в русской музыкальной культуре. «Поэзия и звук – равноправные державы, они помогают друг другу: слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное: оба сливаются воедино и с удвоенной силой действуют на слушателя»³⁷ – писал русский композитор и музыкальный критик Ц. Кюи.

Пушкин как создатель русского литературного языка во многом предопределил и расцвет русской вокальной музыки, включая жанр романса. «Никакое мировое почитание не может выявить того, чем Пушкин является для нас, русских. В нем само откровение русского народа и русского гения. Он есть в нас... В нем говорит нам русская душа, русская природа, русская история, русское творчество, сама наша русская стихия. Он есть наша любовь и наша радость»³⁸, сказал в юбилейной речи, посвященной 100-летию со дня смерти поэта философ С. А. Булгаков, выразив этими словами отношение к Пушкину представителей всех социальных слоев и всех эпох в русской культуре. Рубинштейн, бесспорно, в полной мере разделял подобную позицию.

³⁷ Кюи Ц. А. Указ. соч. С. 6.

³⁸ Булгаков С. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике, конец XIX – первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 270.

Поэзия Пушкина подняла русский романс на уровень мирового классического искусства. Среди тех, кто активно способствовал этому в первую очередь следует назвать композиторов А. Алябьева, А. Гурилева и А. Варламова. Каждый из них по-своему воздействовал на формирование композиторского почерка Рубинштейна как автора романсовой лирики. Алябьев замечательно использовал в своем творчестве традиции русской протяжной песни, что делало его романсовую лирику исключительно привлекательной и задумчивой. Вспомним романсы на слова Пушкина «Зимняя дорога». «Если жизнь тебя обманет». «Я вас любил». Наибольшую популярность обрел романс Алябьева «Соловей», когда впоследствии лег в основу фортепианной фантазии Ф. Листа, исключительно популярной и в наши дни. «Соловей» стал первым русским романсом, обретшим широкое признание на Западе и вошедшим в репертуар прославленных оперных примадонн.

Что касается двухсот романсов Варламова – уникального явления в русской музыкальной культуре эпохи, то Рубинштейну не могла не imponировать их естественность, обусловленная тесной связью с русской бытовой городской песенностью. Трогательный в своей наивности романс «На заре ты ее не буди» на стихи А. Фета, как и другие сочинения композитора, сохранил свою популярность вплоть до наших дней.

Варламов в своем романсовом творчестве опирался также на поэзию М. Лермонтова, Кольцова, Плещеева, Цыганова (знаменитый романс «Не шей ты мне, Матушка, красный сарафан») и др. Нельзя не отметить, что к стихам большинства названных поэтов обращался в жанре романса также и Рубинштейн. Свое восхищение музыкой Варламова Рубинштейн выразил, приняв в 1849 году участие в созданной рядом композиторов (А. Гензельтом, Ш. Леви, М. Бернардом и др) серии «Вариаций» на тему Варламова «Соловьем залетным»³⁹.

³⁹ Рубинштейну принадлежит третья вариация названной серии.

А. Гурилев воздействовал на Рубинштейна тем, что он ближе всех примыкал к вызывавшему у него повышенный интерес мелосу и ритмам городского фольклора. Гурилев создавал романсы в чем-то «игрушечные» – миниатюрные, чувствительные, трогательные. Сентиментальное начало было выражено в них с предельной искренностью и сочеталось со свободным обращением к различным интонациям музыкального быта, которые были «на слуху» и что делало их чрезвычайно привлекательными. Среди романсов композитора наибольшую популярность обрели «Домик-крошечка», «Колокольчик», «Вьется ласточка сизокрылая» и др. Вместе с тем именно в романсовом творчестве Гурилева начинают проявляться и глубоко драматичные ноты.

В сочинениях М. Глинки, основателя русской классической композиторской школы, Рубинштейна восхищал высочайший профессиональный уровень, а также ярко выраженный национальный колорит. Обращение Глинки к лучшим поэтическим образцам времени, а также органичная связь его музыки с языком народа предопределяла ее доступность для слушателей. Нельзя не вспомнить, что первоначальную известность принесли Глинке именно сочинения в жанре романса. Исполненный глубокого чувства романс «Не искушай» на слова Е. Баратынского в одночасье сделал композитора знаменитым.

В сочинениях Глинки Рубинштейна, как и П. Чайковского, пленяло «богатство красок при изумительно пластической красоте свободно, органично связанной формы»⁴⁰. Творчество автора «Руслана» подняло русский романс на высочайший профессиональный уровень, сохранив присущую ему искренность и глубину чувств. Романс Глинки «Сомнение» на стихи мало известного в наши дни поэта Н. Кукольника являет собой классический образец русского романса, в котором слово, певческий голос, фортепиано и виолончель сливаются в гармоничном единстве.

⁴⁰ *Чайковский П. И.* Дневники П. И. Чайковского [1873–1891]. М. ; Пг., 1923. С. 215.

Характеризуя русский романс первой половины XIX столетия, нельзя не вспомнить и о других старших современниках Рубинштейна, прославившихся в данном жанре – В. Булахове («Гори, гори, моя звезда» на стихи В. Чуевского), Э. Абаза («Утро туманное» на стихи И. Тургенева) и др. Что характерно для самой сути русского музыкального мироощущения, то оно ярко проявилось в романсовом творчестве композиторов более поздних поколений – А. Рубинштейна, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, Н. Метнера и др.

Романсовое творчество Рубинштейна на русские тексты вбирало лучшие черты, присущие музыке в этом жанре его предшественников и современников, перечисленных выше. Среди его романсов много мелодически ярких и запоминающихся, таких, которые стали любимы в России с момента своего появления. Таковы, например, «Певец» Op. 36 № 7 (на стихи А. С. Пушкина), «Гучки небесные» Op. 36 № 4 и «Желание» Op. 8 № 5 (сл. М. Ю. Лермонтова), «Перстенечек золотой» Op. 27 № 5 (сл. А. В. Кольцова), «Кабы знала я, кабы ведала» Op. 101 № 10 (сл. А. К. Толстого), дуэт «Горные вершины» Op. 48 № 1 (сл. М. Ю. Лермонтова) и др.

Вопреки популярности, которую приобрели некоторые романсы Рубинштейна, Б. Асафьев относился к его камерно-вокальному творчеству весьма критически. По его мнению, романсы на русские тексты «за очень немногими исключениями свидетельствуют о непонимании Рубинштейном характера и интонационной природы русского стиха <...>. Песни, романсы и баллады Рубинштейна на тексты А. В. Кольцова и Ал. Толстого звучат фальшиво за исключением немногих, где он удачно попадает в тон городской сентиментальной лирики»⁴¹.

В. Горячих справедливо полагает, что обратившись к жанровой традиции русских песен и городского романса, «по всей видимости,

⁴¹ Асафьев Б. В. Русский романс XIX века // Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1979. С. 76.

Рубинштейн не ставил перед собой задачи вносить в нее что-то новое, вот почему многие его произведения в этих жанрах звучат как стилизации; композитор довольствуется уже известными средствами, почти их не индивидуализируя»⁴². Однако, на наш взгляд, отмеченный исследователем «стилевой консерватизм» композитора, сам по себе не может быть использован как повод для осуждения. Жанр городского романса продолжал жить и развиваться в своих специфических, пусть несколько ограниченных рамках даже вернувшись «из профессионального творчества, <...> в быт, где эта традиция в начале XIX века и зародилась»⁴³. Кстати, этот жанр жив и сегодня...

Исследователи часто отмечают в мелодике камерно-вокальных произведений Рубинштейна недостаток своеобразия и выразительности, изъяны в соотношении музыки и слова. Определенные основания для таких суждений имеются. Еще Кюи, неизменно суровый критик Рубинштейна, отмечал подобную особенность: «Кому не известно стихотворение гр. Толстого «Коль любить, так без рассудка»? Рубинштейн каждую фразу от другой отделяет паузой в один такт – и горячее, неудержимо вырвавшееся стихотворение Толстого превращается в холодно-рассудочное»⁴⁴. Впрочем, исполнительское решение может, на наш взгляд, в значительной степени сгладить этот недостаток, ибо паузы в вокальной партии заполняются в фортепианной. К тому же такая ритмическая организация мелодии органично проистекает из довольно необычной трехтактовой структурой всей пьесы.

Во многих своих романсах и песнях Рубинштейн придерживался мелодики обобщенного типа, которая призвана передавать лишь основное настроение поэтического текста, в ней отсутствует детализация. В подобном стиле выдержаны многие наиболее яркие произведения композитора, причем как на русские, так и на немецкие тексты. Однако есть у Рубинштейна

⁴² Горячих В. В. А. Г. Рубинштейн. Творчество... С. 53.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Кюи Ц. А. Указ. соч. С. 43.

немало вещей, где он весьма чутко следует за словом. Назовем, к примеру «Узник» Ор. 78 № 6 (сл. Пушкина), «Кинжал» Ор. 36 № 5 (сл. М. Лермонтова). Еще больше тонких в этом смысле произведений написано на стихи немецких поэтов.

Многие исследователи, вслед за современниками композитора, обращали внимание на тот факт, что романс «Ночь» («Мой голос для тебя...»), один из наиболее любимых исполнителями и слушателями, был по сути более поздней подтекстовкой фортепианного «Романса» из сборника «Петербургские вечера» (ор. 44 № 1), к которому очень органично подошло стихотворение Пушкина. Некоторые его самые вдохновенные лирические мелодии, как, например темы медленных частей концертов, фортепианная «Мелодия» F-dur, дает повод предположить, что композитор мыслил свои мелодии чисто инструментально, без стесняющих рамок стихотворной ритмики. В. Горячих объясняет этим редкое присутствие в романсах Рубинштейна «встречного ритма», – «то есть созданию музыкального ритма в вокальной партии, как бы преодолевающего и частично подчиняющего себе ритм стихотворного текста»⁴⁵.

По мнению некоторых современников, в частности Ц. Кюи, Рубинштейну плохо удавалась вокальная декламация. Между тем, композитор широко пользовался этим средством и в операх, и в камерных жанрах – драматического монолога и баллады. Причем у него немало ярких художественных удач – упомянутый выше «Узник», баллады «Волки» Ор. 101 № 6 (сл. А. К. Толстого), «Перед воеводой» (сл. И. Тургенева). В последней явно различимы влияния Даргомыжского и Мусоргского. Написанная в 1891 году, баллада по стилю кажется принадлежащей предыдущей эпохе. Однако это обстоятельство, на наш взгляд, никоим образом не снижает ее художественных достоинств, в частности чрезвычайно

⁴⁵ Горячих В. В. А. Г. Рубинштейн. Творчество... С. 54.

тонко и выпукло переданной речи персонажей – воеводы и разбойника. Камерная баллада начинает восприниматься как впечатляющая оперная сцена.

Декламационное начало в значительной мере лежит в основе одного из самых оригинальных и впечатляющих камерно-вокальных сочинений Рубинштейна на русские тексты – «Шести басен» И. А. Крылова (1849–1850). Композитор в нем идет по пути тех исканий, которые в скором будущем привлекут внимание Даргомыжского, Мусоргского. Органично используются тут, средства звукоизобразительности и элементы театрализации, приемы диалога, что превращает эти романсы в сценки.

Рассуждая о камерно-вокальном творчестве Рубинштейна в контексте русской романсовой лирики, нельзя не отметить примечательный и уникальный факт: его романсы существуют как бы параллельно в двух равнозначных языковых вариантах – русском и немецком. Немецкие романсы композитора (например, «Персидские песни») 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 уже довольно давно установившейся традиции петь вокальную музыку на языке оригинала, русские романсы Рубинштейна до сих пор исполняются и записываются в Европе на немецком, а немецкие в России – на русском.

1.4. А. Г. Рубинштейн и культура немецкой Lied

Обратимся к рассмотрению воздействия европейской культуры на вокальный стиль Рубинштейна. В первую очередь следует отметить тесную связь композитора с традициями немецкого музыкального искусства⁴⁶.

⁴⁶ Важно отметить, что в Германии не прижилось название романс, там подобные произведения назывались на немецкий манер – Lied. В данном случае имеется в виду романтическая Lied. Этим же словом обозначают народные песни, а также многоголосные

Немецкие композиторы на протяжении веков обращались к жанру Lied — песне с инструментальным сопровождением. В творчестве многих этот жанр занимал весьма значительное место.

«Lied – это высшая, наиболее совершенная и индивидуальная форма подлинной музыки, ибо слова – всего лишь средство сделать музыку более значимой и, следовательно, человечески доступной»⁴⁷, – говорил Артур Шнабель, легендарный австрийский пианист, много лет выступавший не только как солист, но также как аккомпаниатор вокальной музыки.

Убедительно характеризовал специфику коммуникативной природы немецкой Lied Е. Назайкинский – российский музыковед, немало сделавший в области исследования музыкальной психологии в своем труде «О психологии музыкального восприятия»: «Музыкальная подсознательная связь с коммуникативным опытом человека будит соответствующие ассоциации, формирует определенную установку на восприятие музыки как определенного вида речи, интерпретируемого как внемузыкальный прообраз»⁴⁸.

Для того, чтобы понять причины сильнейшего воздействия Lied на формирование европейской и русской музыкальной культуры обратимся к истории возникновения и эволюции названного жанра. Изучая пути развития германской романтической песни, российский исследователь В. Коннов полагает, что «интерпретацию немецкими композиторами крупных

полифонические песни, распространенные в эпоху позднего средневековья и Возрождения. Во Франции изначально название «romance» употреблялось вместе с названием «chanson», а затем Г. Берлиоз обозначил жанр камерно-вокального произведения термином «melodie».

⁴⁷ Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!»... М., 2002. С. 95.

⁴⁸ Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 260.

музыкальных жанров от оперы до сонаты и симфонии определило искусство *Lieder*⁴⁹.

Lied в немецком музыкальном искусстве берет свое начало в песенных фольклорных традициях XVII столетия⁵⁰ и проходит достаточно долгий эволюционный путь, продвигаясь к ярчайшему своему расцвету в творчестве композиторов-романтиков XIX века. Впервые жанр этот упоминается в сборнике песен Г. Альберта «Арии и мелодии», а в творческом наследии И. С. Баха предстает уже как основа ряда духовных напевов. Эволюционное обновление *Lied* было предопределено ее сближением, начиная с середины XVIII века с интонациями бытовой музыки.

Огромную выразительную роль в *Lied* играет камерно-речевая интонация – напевная и плавно льющаяся мелодия-говор, что укрепляет за жанром наименование «поэзия размышлений» (*Reflexionsgedicht*). *Lied* получает новые черты в творчестве Ф. Э. Баха, И. А. Хиллера, К. Г. Нефе и др., обретая все более личностный, доверительный дневниковый характер. Свое воплощение находит *Lied* в творчестве венских классиков – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Каждый композитор, исходя из особенностей своего стиля, преобразует и обогащает жанр. Перу Гайдна принадлежит сорок семь песен, в известной степени примыкающих к жанру *Lied*, Моцарта – тридцать, Бетховена – девяносто. Нельзя не вспомнить, что и Гайдн, и Бетховен немало сделали в области обработки народных мелодий.

Музыкальное искусство романтизма обязано своим восхождениям к подлинным вершинам гению Ф. Шуберта, который своим песенным творчеством сильнейшим образом воздействовал на мышление современников и последователей, в том числе и на Рубинштейна. Музыкальный мир был покорен появлением вокальных циклов Шуберта

⁴⁹ Коннов В. П. Пути развития германской романтической песни. СПб. : Петербург-XXI, 2008.

⁵⁰ Девичьи песни и баллады, и песни-сказки, и песни-сценки, песни-монологи и диалоги, песни смеха и плача, студенческие песни и др.

«Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на тексты Мюллера, вокального сборника «Лебединая песнь» на слова Гейне, Рельштаба, Зейдля. Перу Шуберта принадлежит также около семидесяти песен в основу которых легли стихи Гёте и около пятидесяти на стихи Шиллера. Шубертовские вокальные циклы и песни послужили мощным толчком для переосмысления и обновления жанра Lied, прежде всего в драматическом и психологическом отношениях.

Однако, невзирая на большую популярность шубертовских песенных опусов, сам песенный жанр Lied, которому так привержен был композитор, считался в первой половине XIX века «маловажным, третьестепенным. Успех в области песни рассматривался скорее как свидетельство неспособности композитора создать что-либо ценное в крупных и значимых жанрах»⁵¹. По этому поводу развернулась дискуссия между музыкантами разных стран, в которой принял участие Рубинштейн.

Российский музыкант относился к творениям Шуберта с большим благоговением. Он называл композитора самородком и включил его произведения в программу своих прославленных «Исторических концертов». Вместе с тем, оценка Рубинштейном творчества Шуберта в его целостности оказалась исторически ограниченной. Он не смог по достоинству оценить наследие Шуберта в полном его объеме и оказался в этом плане в оппозиции к мнению российского критика В. Стасова. Рубинштейн утверждал: «В одном только роде сочинений он (Шуберт) не достигал крайних высот – это в сонате: но <...> в этой форме сочинений Бетховен сказал действительно последнее слово»⁵². Возражая Рубинштейну, Стасов назвал сочинения Шуберта гениальными, никем не превзойденными: «С сонатами Шуберта

⁵¹ Смирнова М. Артур Шнабель и его эпоха. СПб., 2006. С. 254.

⁵² Рубинштейн А. Музыка и ее представители. М., 1891. С. 61.

могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена», – подчеркивал он⁵³.

Позицию Стасова в полной мере разделял Р. Шуман, который называл Шуберта «божественным... неземным, будоражащим духом, *скрытым* за своими весенними цветами»⁵⁴. Впоследствии позицию Рубинштейна разделил Г. Малер, а позицию Стасова А. Глазунов, который утверждал: «Неправильно выставляют универсального творца в первую голову как создателя песни, в которой он, конечно, неподражаем. Не менее недостижим он как инструменталист и симфонист»⁵⁵.

Надо отдать должное Рубинштейну, который, невзирая на свое неприятие шубертовских сочинений крупной формы все же включил пять его сонат в курс своих лекций по истории фортепианной литературы⁵⁶. Дискуссия, в которой приняли участие Рубинштейн и Стасов, растянулась на долгие годы и не утихла вплоть до второй половины XX века. Ее продолжили представители более поздних поколений – композиторы, исполнители, исследователи, педагоги, слушатели... Что касается оценки шубертовских песен, то музыканты всех времен и всех стран были едины в своем восхищении тем, как воплощен этот жанр в музыке Шуберта.

С огромным почтением и интересом относился Рубинштейн к творчеству Ф. Мендельсона, перу которого принадлежит двенадцать песенных сборников и вокальных дуэтов на слова Г. Гейне, И. В. Гёте, Й. Эйхендорфа, Э. А. Клингемана и других немецких поэтов. Особо широкое

⁵³ Стасов В. В. Искусство XIX века // Lib.ru. классика : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml (дата обращения: 25 марта 2020).

⁵⁴ Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1979. Т. 2-Б. С. 203. (Курсив Р. Шумана – Л. Ч.)

⁵⁵ Глазунов А. К. Франц Шуберт : очерк Л. : Academia, 1928. С. 10.

⁵⁶ Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы / ред. и коммент. С. Л. Гинзбурга. М. : Музыка, 1974. 107 с.

распространение в европейских странах и в России получил мендельсоновский вокальный сборник Op. 34, созданный в середине 1830-х годов. Благородно-возвышенный и глубоко романтический по эмоциональному настрою и прекрасный по мелодизму романс «На крыльях песни» относится к числу наиболее популярных произведений композитора. В нем, как и в множестве других мендельсоновских *Lieder*, в полной мере проявляется присущая композитору обобщенная трактовка поэтического текста. Эта особенность была очень близка и творческой натуре Рубинштейна и отличает его лучшие произведения в камерно-вокальных жанрах.

Надо сказать, что в рубинштейновскую эпоху отношение к музыке Мендельсона в целом было несколько иным, нежели в наши дни, когда она откровенно недооценивается. «Моцартовская, «пушкинская» живость, юмор, аналитический ум – эти качества оказываются заслоненными прямолинейной элегичностью <...> Солнечный, гармоничный мир его музыки кажется наивным, лирика сентиментальной»⁵⁷, – замечает С. Грохотов. Связано это с изменением эстетических и ценностно-смысловых позиций в плане историческом, что и предопределило инверсию восприятия.

Однако, даже современники «упрекали Мендельсона в «погоне за красотью», говорили о «белоперчаточной эlegantности» его стиля. В музыке композитора не находили ни философской глубины И.С. Баха, ни бетховенской героики, ни психологизма Шопена или Шумана, ни яркого листовского новаторства»⁵⁸.

Рубинштейн был среди тех, кто не разделял подобной позиции. В полной мере оценивая вклад, внесенный Мендельсоном в мировую музыкальную культуру он, по возможности, стремился ей противодействовать. Это дало о себе знать в оценке Рубинштейном

⁵⁷ Грохотов С. В. Шуман и окрестности : романтические прогулки по «Альбому для юношества». С. 189.

⁵⁸ Смирнова М. В. На легком челноке искусства. СПб., 2019. С. 133.

композиторского стиля Мендельсона в цикле лекций о фортепианном искусстве⁵⁹. Рубинштейну оказалась исключительно близким стремление Мендельсона связать песенное и фортепианное искусство воедино. Примером для русского музыканта служили знаменитые мендельсоновские «Песни без слов», в основу которых положены мелодии, стилистически восходящие к *Lieder*. На мендельсоновских «Песнях без слов» воспитывалось целое поколение музыкантов и любителей музыкального искусства. Рубинштейн на российской почве возродил эту идею, создавая мелодии, послужившие основой, как для вокальных, так и для фортепианных пьес. Нельзя не отметить, что аналогичным путем следовал также Р. Шуман. Так, в его популярном в педагогической среде «Альбоме для юношества» множество пьес именуется песнями и песенками.

Влияние Мендельсона в названном и других аспектах весьма ощутимо во многих произведениях Рубинштейна, включая его вокальное наследие. Нельзя не упомянуть также о роли, которую сыграла в истории *Lied* музыка Р. Франца и К. Лёве. Васина-Гроссман именуется названных композиторов «младшими богами» немецкого песенного искусства. Сочинения их сегодня исполняются крайне редко, однако во времена Рубинштейна они имели достаточно широкое распространение.

Наиболее сильное воздействие на формирование творческой позиции Рубинштейна оказал Р. Шуман – автор всемирно прославленных вокальных циклов преобразовавших само понятие искусства *Lieder*. Шуман во второй половине XIX века стал подлинным кумиром и для многих российских композиторов. Именно как к кумиру относились к нему и Рубинштейн, и П. Чайковский. Перу Шумана принадлежит большой объем камерно-вокальных произведений среди которых песенные сборники «Круг песен» на стихи Г. Гейне, «Мирты» («Круг песен» на стихи Гёте, Рюккерта, Байрона,

⁵⁹ *Рубинштейн А. Г.* Лекции по истории фортепианной литературы / ред. и коммент. С. Л. Гинзбурга. М. : Музыка, 1974. 107 с.

Мура, Гейне, Бернса и Мозена), а также около двухсот романсов, песен, баллад, стихотворений, объединенных в различные по составу и объему циклы. Продуктивность Шумана в области камерно-вокального исполнительства восхищает и поражает. Среди песенных циклов мировую известность получили «Любовь и жизнь женщины» (цикл песен Адальберта фон Шамиссо для голоса с фортепиано) Op. 42 и «Любовь поэта» (песенный цикл из «Книги песен» Г. Гейне для голоса с фортепиано) Op. 48. Для Рубинштейна эти творения явились высоким художественным образцом, которому он стремился следовать.

Шуман раскрепостил мышление музыкантов, вышел за пределы установленных правил и необычайно расширил сферу вокальных форм. «Здесь, также как и в выборе жанровых типов, композитор не хочет знать никаких обязательных норм и в каждом отдельном случае ищет композиционное решение, вытекающее из индивидуальных особенностей стихотворения»⁶⁰.

В значительной мере это было связано с отношением Шумана к роли слова в песне. «Здесь, также как и в выборе жанровых типов, композитор не хочет знать никаких обязательных норм и в каждом отдельном случае ищет композиционное решение, вытекающее из индивидуальных особенностей стихотворения»⁶¹, – подчеркивает биограф Шумана, российский исследователь Д. Житомирский. Связано это с психологической сложностью, нередко раздвоенностью душевного мира шумановского героя, что требовало от композитора поиска новаторских путей: «Отсюда и более сложные выразительные средства, которые применяет Шуман, – делает вывод Васина-

⁶⁰ Цит по: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах : собрание статей : в 2 т. М., 1979. Т. 2-Б. С. 228.

⁶¹ Цит по: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах : собрание статей. : в 2 т. М., 1979. Т. 2-Б. С. 228.

Гроссман, – и, прежде всего, та «двуплановость» музыкальных образов, которую мы будем отмечать во многих его песнях»⁶².

«Музыка Шумана скорее обращается к задумчивым характерам и серьезным душам, которые не парят по поверхности, а умеют окунуться в глубину» – писал Ф. Лист⁶³. Эти же слова в полной мере можно отнести ко многим песням и романсам Рубинштейна. Не без влияния Шумана у Рубинштейна возник интерес к поэзии Гейне, что послужило стимулом к созданию вокального цикла на его стихотворные тексты.

Показательно также создание Рубинштейном уже в зрелый период творчества (1871–1872) вокального цикла текст Гёте «Стихи и реквием по Миньоне из «Годов учения Вильгельма Мейстера». Трогательный, пленительный и одновременно драматичный образ юной гётевской героини является своеобразным символом романтического мироощущения и был воспет Бетховеном, Шубертом, Шуманом и др. Возможно, именно шумановский цикл «Песни и напевы на стихи Вильгельма Мейстера» побудили Рубинштейна обратиться к данной поэтической теме. Как замечает Баренбойм, Рубинштейн, в отличие от своих предшественников, «задумал свое произведение не как серию песен, а как цикл, точнее как «маленькую драму», героями которой являются персонажи гетевского романа»⁶⁴. В этом проявился интерес композитора к театру, к сценическим эффектам, что было характерно для его художественного мироощущения в целом.

Сильнейшее воздействие на Рубинштейна оказала эстетическая и педагогическая позиция Шумана, которую он в полной мере разделял и которой следовал. Между высказываниями Рубинштейна и Шумана можно обнаружить немало общего. Так, Рубинштейн был противником узкой специализации и настаивал на привитии студентам основанной им в России

⁶² *Васина-Гроссман В. А.* Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966. С. 175–176.

⁶³ *Лист Ф.* Роберт Шуман // *Лист Ф.* Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 403.

⁶⁴ *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн... Л., 1957. Т. 1 : 1829–1867. С. 193.

консерватории разносторонних представлений об искусстве и жизни. Он видел свою задачу в том, чтобы «из учеников образовать учителей... научить сознательному и часто весьма жесткому выбору, который необходим для того, чтобы вы сберегли свою личную мораль и поддержали мораль людей, которые живут с вами в одно время»⁶⁵.

Успех как самоцель, к которой стремятся многие артисты-виртуозы, Рубинштейн называл «вкрадчивой змеей», нарушающей «рай душевного спокойствия». Это в полной мере соответствует шумановской позиции, который полагал, что от самомнения и тщеславия предназначено изучить смиренное «изучение истории музыки, подкрепляемое живым слушанием образцовых произведений»⁶⁶. Отстаивание высокой нравственной сути музыкально-педагогической профессии было присуще установкам мыслителей той эпохи в целом: «Но ведь есть возможность смотреть на музыку не как на ремесло, а как на «искусство», идущее совсем параллельно с высшими судьбами цивилизации, на искусство родственное, быть может, равное выражению человеческого интеллекта – то есть поэзии словесной»⁶⁷.

Шуман полагал, что обучение пению и обучения игре на инструменте должны идти рука об руку в неразрывном единстве: «Люби свой инструмент, но в своем тщеславии не считай его высшим и единственным... Помни и о существовании певцов. <...> Старайся, даже, если у тебя небольшой голос, петь с листа без помощи инструмента»⁶⁸. Нельзя не вспомнить, что фортепианный «Альбом для юношества» Шуман создавал одновременно с «Альбомом песен для юношества» (конец сороковых годов XIX века).

⁶⁵ *Рубинштейн А.* Речь на открытии Петербургской консерватории // Рубинштейн А. Литературное наследие : 3 т. М.: Музыка 1983. Т. 1 : Статьи, книги докладные записки, речи. С. 52.

⁶⁶ *Шуман Р.* Жизненные правила для музыкантов // Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1979. Том II-Б. С. 179.

⁶⁷ *Серов А. Н.* Об истории музыки как учебном предмете... С. 20–77.

⁶⁸ *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. М., 1979. Том II-Б. С. 178.

Что касается Рубинштейна, то он придерживался аналогичной установки – в период его директорства все студенты консерватории, независимо от специальности, в том числе и пианисты, обязаны были регулярно посещать класс вокала и участвовать в студенческом хоре. Рубинштейн всегда присутствовал на экзаменах студентов-пианистов по вокалу. Современники вспоминают, с каким вниманием вслушивался Антон Григорьевич в исполнение ими романсов и песен. Самым главным он считал не наличие голосовых данных, а умение чисто и выразительно интонировать мелодию, понимать и передавать смысловую значимость поэтического слова. Далеко не у всех профессоров в эпоху повального увлечения виртуозностью, зачастую бездумной, это находило понимание.

Разумеется, культура немецкой Lied в 19 столетии полностью не исчерпывалось творчеством великих композиторов-романтиков – Шуберта, Шумана, Мендельсона, Брамса... Свою лепту внесли в нее музыканты меньшего масштаба, каждый из которых, однако, по-своему развивал романтическую образность. Таково, например, творчество Роберта Франца (1815–1892), автора около 350 песен, в значительной своей части написанных на тексты Генриха Гейне. Среди стихов поэта его привлекают не образы мрачной разочарованности и горькой иронии, в значительной степени характерные для Гейне, а светлые картины природы или, по словам В. Васиной-Гроссман, «мечтательно-грустная лирика»⁶⁹. Такая образная направленность во многом пересекается с таковой в творчестве Рубинштейна (причем не только в песнях последнего на стихи Гейне). Интересно, что, как и Рубинштейн, Франц обращается к поэзии Боденштедта (его переводам из Мирзы Шафи Вазеха) – четыре стихотворения входят в его сборник «Из песен Востока» («Aus Osten» op. 42. Впрочем, знаменательно, что эти песни вышли из печати в 1867 году, то есть 13 лет спустя, после рубинштейновских, кроме того, они не содержат в себе каких-либо

⁶⁹ *Васина-Гроссман В. А.* Романтическая песня XIX века. С. 156.

музыкальных примет ориентализма, столь ярко представленных у Рубинштейна. Характерной чертой камерно-вокального творчества Франца можно назвать сжатость, краткость и простоту выражения. Эти черты, свойственные бытовой музыке, также в значительной мере присущи песням Рубинштейна.

Весьма авторитетным автором песен был современник и друг Шумана Вильгельм Тауберт (1811–1891), сочинивший их свыше 300. Антон Рубинштейн был знаком с композитором и неоднократно исполнял его песни в ансамбле с немецкими певцами во время своих концертных гастролей.

Весьма распространен в немецком камерно-вокальном творчестве 19 века был жанр баллады. Среди композиторов, писавших в этом жанре, примечательна фигура Карла Лёве (1796–1869). Его грандиозное камерно-вокальное наследие включает свыше 500 песен необычайно разнообразных по содержанию – тут и исторические сюжеты, и легенды, и сказки, и жанровые сценки, и, наконец, басни. Несомненно, молодой Рубинштейн был знаком с «песнями-баснями» («Fabellieder») Лёве Op. 64 (1837). Они написаны на тексты разных авторов: «Влюбленный майский жук» на стихи Р. Райника, «Кукушка» на текст из фольклорного сборника «Волшебный рог мальчика», «Кошачья королева» на стихи А. Шамиссо, «Где медведь?» на слова А. Херинга. Можно предположить, что отчасти именно они вдохновили молодого русского композитора на сочинение «Басен Крылова». Между прочим, сюжет музыкальной басни Лёве «Кукушка» по сути соединяет в себе две басни положенные на музыку Рубинштейном – «Осел и соловей» и «Кукушка и орел». Разумеется, музыкально басни русского и немецкого композиторов решены по-разному. Это в значительной мере предопределено ритмическими особенностями стихов. Если в баснях Крылова это по большей части разностопный ямб, то в немецких стихах – вполне упорядоченный четырехстопный. Любопытно, что ближе всего к стилю Лёве Рубинштейн подходит в басне «Стрекоза и муравей» с ее

танцевальным характером, обусловленным ритмически устойчивым четырехстопным хореем.

Песни Рубинштейна на стихи немецких поэтов органично вписались в традицию *Lieder*. Следует заметить, что очень многие композиторы за пределами немецкоязычного региона сочиняли песни на немецкие тексты⁷⁰, что было связано, по-видимому, с тем местом, которое занимала в 19 столетии в художественной жизни Европы и Америки музыка Германии и Австрии и артисты – выходцы из этих стран.

Исследователи специально подчеркивают достоинства рубинштейновских *Lieder* в сравнении с его русскими романсами. Например, В. Горячих отмечает, что «в силу большей стилевой цельности недостатки оказываются приглушенными, а достоинства (как и композиторское вдохновение) выступают ярче»⁷¹. Пожалуй, наиболее впечатляющи песни Рубинштейна в лирически восторженном характере – в их числе, например, «Жажда свободы» (стихи Гёте⁷²), «Весенняя песня» (слова Гейне), «Блестит роса» (текст фон Боддиена). Есть, однако, вокальные миниатюры, исполненные драматизма, конфликтности, порой даже трагизма (таковы, например, песни, написанные на переводы Гейбеля из испанской поэзии «Пандеро» и «Покройте меня цветами»⁷³), «Азра» из Op. 32 на стихи Гейне.

⁷⁰ Например, стихотворение Гейне «*Ich hatte einst ein schönes Vaterland*» (в России оно известно в переводе Плещеева «И у меня был край родной») положили в оригинале на музыку чех Войтех Главач (*Vojtěch Hlaváč*, 1849–1911), датчанин Эдуард Лассен (*Eduard Lassen*, 1830–1904), американец Чарльз Бич Хоули (*Charles Beach Hawley*, 1858–1915), русские композиторы Геннадий Корганов (1858–1890) и Николай Соколов (1859–1922).

⁷¹ *Горячих В. В.* А. Г. Рубинштейн. Творчество... С. 55.

⁷² В России фамилия поэта Гёте пишется в отдельных случаях и как Гете.

⁷³ «Пандеро» несет в себе некий национальный элемент, благодаря ритму болеро – весьма популярного жанра романтическую эпоху. В русской вокальной музыке болеро тоже было представлено – вспомним «испанские романсы» Глинки и его современников (например «О, дева чудная моя» Глинки, «Моряки» Вильбоа и др.)

Лучшие качества вокальной немецкой лирики Рубинштейна проявились в драматическом цикле «Стихи и Реквием по Миньоне из "Годов учения Вильгельма Мейстера"» Op. 91⁷⁴, а также в «Персидских песнях» (полное авторское название «Двенадцать песен Мирза Шафи в переводе с персидского фон Боденштедта», 1854).

Уникальный виртуозный пианизм Рубинштейна не мог не проявиться во всех областях его многогранного творчества, в том числе и в камерно-вокальном. Однако следует признать, что в вокальной лирике он пользовался им весьма осторожно и осмотрительно, никогда не перегружая фортепианную партию виртуозными эффектами и учитывая возможности голоса вокалиста. Нередко в фортепианной партии дублировалась вокальная, что тоже способствовало широкому распространению его произведений в репертуаре певцов, в том числе дилетантов. Все сказанное не означает, разумеется, что роль фортепианной партии упрощалась композитором, напротив, с годами она становилась все более богатой, 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.

⁷⁴ Цикл отмечен оригинальностью композиции и исполнительского состава (в нем участвуют два сопрано, альт, тенор, баритон; Реквием исполняют в сопровождении фортепиано и фисгармонии квартет мальчиков, мужской квартет и смешанный хор).

ГЛАВА ВТОРАЯ. РОМАНСЫ И ПЕСНИ А. Г. РУБИНШТЕЙНА НА СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ

2.1. Место камерно-вокальных произведений на стихи русских поэтов в творческом наследии А. Г. Рубинштейна

Рубинштейн сочинял вокальную музыку с юных лет и до конца жизни. Он создавал как сольные романсы и песни, так и вокальные дуэты с аккомпанементом. Жанровая природа его наследия в данной области весьма многообразна – здесь имеют место песни, баллады, ноктюрны, баркаролы, романсы, гимны, стихотворения для голоса с фортепиано и даже басни. С большой мерой условности камерно-вокальное творчество Рубинштейна можно разделить на песни, романсы и хоровые произведения. Всего он написал более двадцати песенных сборников и циклов и шестнадцать отдельных романсов. Следует подчеркнуть, что в русской музыкальной культуре вторая половина XIX столетия была ознаменована отмежеванием бытового романса от профессионального, что ярко проявилось в творчестве Рубинштейна⁷⁵.

Перу композитора принадлежит большое число песенных сборников и циклов. Интересно отметить, что свою композиторскую деятельность Рубинштейн начал с написания, как фортепианных пьес, так и вокальных, причем на немецком языке. Так, в 1841 году в возрасте 16 лет он пишет свою первую песню – «Призыв издалека» Op. 2⁷⁶, а в 1848 году создает первый песенный сборник – «Шуточки. Шесть маленьких песен на народном диалекте». Показателен круг образов, затронутых в этом сборнике – они в полной мере соответствуют чувствительной и наивной тематике

⁷⁵ Важно подчеркнуть, что даже в этой ситуации бытовой любительский романс отнюдь не утрачивает своей популярности. В этот период создается ряд сочинений, которые остаются востребованными и в наши дни, например «Пара гнедых» А. Апухтина, «Под душистою веткой сирени» В. Крестовского и др.

⁷⁶ Согласно ранней нумерации опусов.

музыкальных и поэтических сочинений, широко распространенной в эпоху бидермайера: «Непонятно», «У окна», «Любовная ссора», «Разбитое сердце», «Расставание», «Успокоение». вокальных произведений.

В песенных циклах и сборниках, включающих от шести до двенадцати песен, как сольных, так и ансамблевых (дуэты, квартеты), композитор обращается к разным национальным и жанровым истокам: отметим циклы немецких песен (Op. 32, 33, 67, 72, 76, 115), «Персидские песни» (Op. 34) на слова Мирза Шафи в переводе Боденштедта, Русские песни (Op. 48), Русские фольклорные песни (op. 78), Песни на сербские мелодии (Op. 105), а также песни на стихи А. Толстого (Op. 101) и др.

Среди русских текстов, вдохновлявших Рубинштейна на создание вокальных произведений, басни И. Крылова, стихи А. Пушкина, М. Лермонтова⁷⁷. Последнего композитор особенно выделял. Его творения были исключительно близки душе Рубинштейна. Не случайно его первым серьезным вокальным сочинением стала «Молитва» на стихи Лермонтова, созданная в восемнадцатилетнем возрасте. Поэма Лермонтова «Демон» легла в основу одноименной оперы композитора, которая и принесла ему всемирную известность. На стихи Лермонтова Рубинштейн написал десять романсов («По небу полуночный ангел летел», «Кинжал». «Тучки небесные», «Желание», «Белеет парус одинокий», «Ночевала тучка золотая», «Утес», «Слышу ли голос твой» и др.).

Десять романсов были созданы Рубинштейном на стихи Пушкина, которые он также очень любил. Среди них – «Последняя туча рассеянной бури», «Беззаботность птички», «Мой голос для тебя и ласковый и томный», «Узник», «Пью за здоровье Мэри», «Певец». В камерно-вокальном творчестве композитора нашла место поэзия В. Жуковского («Ночь», «Девки по лугу гуляли», «Заснув на холме луговом», «Весеннее чувство», «Листок», «Минутная краса полей», «Уже утомившийся день»), А. Дельвига («Пела,

⁷⁷ Некоторые романсы на их стихи будут подробнее рассмотрены ниже.

пела пташечка»), И. Тургенева, А. К. Толстого, Д. Давыдова («Море воет, море стонет», «Томительный, томящий день»).

Из менее известных российских поэтов композитор обращался к стихам Е. Ростопчиной («Ветер свищет, ветер воет», «Она поет, и мне сдается», «Она катилась, я смотрела»), М. Воскресенского («Не спрашивай, о чем тоскую»), И. Дмитриева («Горлица и прохожий»), Н. Грекова («Прощаясь, в аллее сидели»), А. Половцева («Не бейся тревожно в груди, ретивое»), М. Суханова («Ласточка»)

Выбор Рубинштейном текстов, на первый взгляд, может показаться произвольным, однако композитор всегда выбирает те стихи, которые не только наиболее близки ему по содержанию, но и соответствуют его мелодическому и ритмическому мышлению. «Музыка и поэзия подчас неразделимы... ритм поэзии требует такой расстановки слов, чтобы фраза воспринималась читателем без напряжения, вся сразу», – писал К. Паустовский⁷⁸.

К сожалению, большинство из перечисленных произведений композитора, долгие годы не переиздавались и стали библиографической редкостью. Это также существенно затрудняет в наши дни проникновение музыки композитора на концертную эстраду и в быт. Ноты лишь некоторых романсов можно обнаружить в интернете.

2.2. «Музыкальные иллюстрации к басням И. А. Крылова» Op. 63

В создании музыкальных басен Рубинштейн, как уже отмечалось выше, не был первопроходцем. Глубоко укорененный не только в русской, но и в немецкой культуре, будучи в курсе достижений ведущих немецких композиторов, своих старших современников, он скорее всего имел представление об остроумных «песнях-баснях» («Fabellieder») Op. 64 (1837) одного из ведущих немецких авторов Lieder – Карла Лёве. Разумеется,

⁷⁸ Паустовский К. Книга о художниках. М., 1966. С. 142.

рубинштейновские «музыкальные иллюстрации к басням Крылова» являются 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 Лёве.

«Басни Крылова» были опубликованы в 1851 году в издательстве М. Бернарда. В стенограммах «Автобиографических рассказов» Рубинштейна мы читаем: «К ранним произведениям моим относятся музыкальные иллюстрации к басням Крылова: «Осел и соловей», «Кукушка и Орел», «Стрекоза и муравей», «Парнас». Из текстов Крылова я выбирал большей частью те, которые связаны с музыкой. Только «Ворона и курица» не имеет отношения к музыке»⁷⁹.

Тексты басен выбраны композитором вполне осознанно – темы большинства из них соприкасаются с волновавшими его вопросами профессионализма в искусстве, с взаимоотношениями художника-артиста и критики. Рубинштейн то и дело сталкивался с нападками рецензентов, с непониманием, глупостью и непрофессионализмом чиновников, стоявших во главе театральных администраций. Страницы воспоминаний Рубинштейна и его письма пестрят нелюбезными высказываниями в их адрес. Неслучайно, большинство премьер его крупных сочинений состоялись в Германии. Неоднократно композитор порывался навсегда покинуть Россию.

«Положить басни Крылова на музыку было не легким делом и трудную задачей, – писал издатель сборника М. Берnard. – Трудность эта заключается, собственно, не в том, что стихи Крылова нелегко было петь, потому что произведения этого великого поэта в высшей степени исполнены гармонии и звучности, – но трудность эта представлялась чисто с музыкальной стороны. Обыкновенные мелодии недостаточны для рассказа, в

⁷⁹ Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы (1867–1889) // Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1962. Т. 2. С. 456. Рубинштейн забыл упомянуть тут самый популярный номер из этого сборника — «Квартет».

котором преобладают остроумие и юмор. Здесь важно, чтобы характер музыки соответствовал словам и чтобы гармония, верно, передавала юмористический, остроумный язык поэта. Наш молодой композитор выполнил эту задачу чрезвычайно успешно и тем открыл новое поприще для своего таланта»⁸⁰.

К моменту создания сборника Рубинштейна басни Крылова стали признанной классикой русской литературы. «Все возрасты, все звания, несколько поколений с ним ознакомились, тесно сблизилась с ним, начиная от восприимчивого и легкомысленного детства до охладевшей и рассудительной старости, от избранного круга образованных ценителей дарования до низших степеней общества, до людей, мало доступных обольщениям искусства, но одаренных природною понятливостью и для коих голос истины и здравого смысла, облеченный в слово животрепещущее, всегда вразумителен и привлекателен», – так характеризовал знаменитый русский литературный критик В. Г. Белинский творчество своего старшего современника⁸¹.

А. С. Пушкин, чья эстетика была весьма далека от крыловской сравнивал русского баснописца с знаменитым французским поэтом Лафонтеном: «Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо сказал, что простодушие есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться»⁸². Все эти качества поэзии Крылова нашли блестящее воплощение в музыке Рубинштейна.

⁸⁰ *Бернард М.* Басни Крылова, положенные на музыку А. Рубинштейном // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1851. Декабрь.

⁸¹ *Белинский В. Г.* Иван Андреевич Крылов. М.: Лань, 2017. С. 23.

⁸² *Пушкин А. С.* О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. М. : ГИХЛ, 1962. Т. 6. Критика и публицистика. С. 15.

Поэт нашел жанр, прославивший его имя уже в зрелом возрасте, до того он сочинял главным образом комедии. Опыт комедиографа явно чувствуется в его баснях, где звучат голоса разных персонажей, а слова от автора подобны драматургическим ремаркам, описывающим место действия или героев пьесы. Рубинштейн тонко это почувствовал и передал в своих «музыкальных иллюстрациях».

Звучит парадоксом, но композитор утверждал, что «"Басни Крылова" – это просто романсы (поются просто)»⁸³. Разумеется, это не так. Сам жанр басни и особенности присущего ему стихотворного размера – разностопного ямба – потребовали от Рубинштейна новых композиторских приемов, необычных для распространенной тогда камерно-вокальной музыки. Как отмечает Б. В. Асафьев, «некоторые из басен – «Квартет» – с забавным применением *recitativo secco* в начале, «Парнас», а также «Соловей и кукушка» содержат много свежих оборотов и довольно тонких примеров гибкости переходов от повествовательного тона к диалогу, что особенно трудно при переложении на музыку крыловских басен». В них раскрывается «рубинштейновский юмор – одно из ценных качеств характера композитора»⁸⁴.

Первой в сборнике стоит басня «Кукушка и Орел». Как известно, стихотворения Крылова возникали обычно по конкретному поводу, который хорошо прочитывался современниками. Это нередко приводило Крылова к конфликтам с цензурой. Вскоре, однако, обстоятельства появления басен забывались и они приобретали вневременное значение. Некоторые исследователи связывали образ Кукушки в басне с фигурой Фаддея Булгарина, модного писателя того времени, бывшего постоянным предметом насмешек прогрессивно настроенных литераторов, в том числе Пушкина.

⁸³ *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы (1867–1889) // Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1962. Т 2. С. 456.

⁸⁴ *Асафьев Б.* Русский романс XIX века. С.77.

Разумеется, для Рубинштейна смысл басни обобщенный: можно объявить художника талантливым, но реально наделить его талантом невозможно.

Каждая басня драматургически и с музыкальной точки зрения решена по-своему. «Кукушка и Орел» почти вся, от начала до самого конца построена на декламации – так звучат и слова рассказчика, и реплики кукушки. Лишь в конце, когда на жалобы Кукушки отвечает Орел, в партии голоса появляется красивая распевная мелодия. Речь Орла исполнена мудрости, благородства и величия, как и подобает царю пернатых.

Элемент звукоизобразительности присутствует в партии аккомпанемента в виде характерного терцового мотива – кукования кукушки, трели при упоминании в тексте Соловья, а также резких аккордовых ударов, изображающих смех, которым обитатели леса награждают кукушку. Остроумный штрих: на словах рассказчика о том, как Кукушка, «назначенная» Соловьем, «таланты новые свои выказывать пустилась», терцовый мотив звучит дважды – и в мажоре (большая терция), и в миноре (малая терция). Словно незадачливая птица пробует петь на разные лады, а получается все равно «ку-ку».

Второй номер в сборнике, «Осел и Соловей», относится к числу самых ярких удач композитора, причем не только из числа «музыкальных иллюстраций к басням», но и в камерно-вокальном наследии Рубинштейна в целом. Думается, что текст басни композитор воспринимал особенно остро, ибо он сам постоянно сталкивался с непониманием и бестактностью своих титулованных слушателей и покровителей.

Текст басни был написан Крыловым при обидных для поэта обстоятельствах. Это было время, когда тот только начинал писать басни, и стал переводить Лафонтена. Согласно рассказу В. Ф. Кеневича, составителя первого собрания сочинений поэта: «Какой-то вельможа (по словам одних, гр. Разумовский, других — кн. А. Н. Голицын) ... пригласил его к себе и просил прочитать две-три басенки. Крылов артистически прочитал несколько басен... Вельможа выслушал их благосклонно и глубокомысленно сказал:

«Это хорошо; но почему вы не переводите так, как Ив. Ив. Дмитриев?» – «Не умею», – скромно отвечал поэт... Возвратясь домой, задетый за живое, баснописец вылил свою желчь в басне «Осел и Соловей»⁸⁵.

Осел в культуре европейских народов издавна является символом упрямства и глупости. «Глуп, как осел», «упрям, как осел» – это устойчивые выражения в языках многих народов. Рубинштейн начинает свою музыкальную басню с характерного комического мотива – хода нисходящих терций в мажоре. Причем сперва они вступают в фортепианной партии: Осел как бы появляется на сцене, и лишь потом звучит комментирующая речь рассказчика, построенная на том же «глупом» мотиве.

Примечательна вступительная реплика Осла. Она начинается с горделивой кварты, и декламационно строится на восходящем движении, в то время как в басу у фортепиано звучат величественная нисходящая череда октав – барочный мотив «Sanctus». Это создает неподражаемый комический эффект.

Нотный пример 1 – А. Г. Рубинштейн. «Осел и соловей». Начало

Moderato (1829-1894)

О. сел у. ви. дел Со. лов. ьн и го. ворит е. му: „По.

нар

Собственно говоря, речей второго персонажа, Соловья, в басне Крылова – Рубинштейна нет. О нем говорит рассказчик, а волшебная сцена соловьиного пения создается, главным образом инструментальными средствами. Конечно, и интонации рассказчика меняются, становятся более

⁸⁵ Цит. по: Крылов И. А. Полное собрание сочинений : в 3 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1946. Т. 3. С. 432.

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

Нотный пример 2 – А. Г. Рубинштейн. «Осел и соловей». Тт. 13–18

Meno mosso

Тут Со . ло . вей яв . лять сво . е ис . кус . ство стал; за .
щел . кад, за . сви . стал на ты . сячу ла . дов, тя . нул, пе . ре . ли . вал . ся; то

p *espress.*

Нотный пример 3 – Л. Бетховен. Шестая симфония. 2-я часть. «Сцена у ручья»

70 б

Соловей

cresc *p*

Кукушка

Музыкально басня «Осел и Соловей» у Рубинштейна очень четко структурирована. Она трехчастна. Первая часть и реприза в *A-dur* – это речи Осла, середина – соловьиное пение *a-moll*, наконец кода, в которой возвращается материал из середины (мотив нисходящей секунды, с которой начиналась соловьиная песня). В коде же утверждается итог наставлений Осла Соловью – поучиться пению у Петуха: «Услыша суд такой, мой бедный соловей вспорхнул и полетел за тридевять полей». Рубинштейн повторяет эти слова дважды и строит на них мощную кульминацию.

Текст третьего номера в сборнике – «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 – разноstopным ямбом. Соответственно, в плясовом ритме написана и музыка, характеризующая летнюю жизнь Стрекозы. В целом пьеса эта необычайно пестрая в стилевом отношении: тут слышатся и оперный речитатив *assomagnato*, и интонации итальянских арий *lamento*, и русский чувствительный бытовой романс, и столь характерные для классицистских опер риторические повторы отдельных слов и интонаций (такими выступают назидательные реплики Муравья в конце басни). Как нам понять эту пестроту? Рубинштейн задумал остроумную пародию, или это не вполне удачный эксперимент молодого тогда композитора, приведший к эклектическому смешению избитых музыкальных формул? Думается, очень много зависит тут от исполнительской трактовки, от творческого поиска певца и пианиста. К сожалению, почти никто на такой поиск не отваживается.

Знаменитый «Квартет» Крылова, по воспоминаниям современников, был откликом поэта на основание в 1810 году нового совещательного органа при императоре Александре Первом – Государственного Совета, который состоял из четырех департаментов. Сообщали, что долгие дискуссии возникли на первом же собрании Совета по поводу рассадки членов этих коллегий в зале заседаний. Разумеется, для Рубинштейна важен был не

политический подтекст басни, а ее, так сказать, «музыкальный» сюжет – проблема профессионализма, которая в дальнейшем стала ведущей для всей его бурной музыкально-общественной деятельности.

«Квартет» – похоже, самая «театральная» басня Рубинштейна. В ней целых шесть действующих лиц – Рассказчик, Соловей и музыканты квартета (хотя из квартетистов реплики подают лишь Мартышка и Осел). Композитор превращает басню Крылова в сценку из итальянской комической оперы. К середине XIX века, когда Рубинштейн создавал свои «басни», в Германии и России этот жанр уже воспринимался с некоторой долей иронии, как старомодный, склонял к пародированию. Чтобы подчеркнуть жанровую принадлежность своей пьесы, Рубинштейн начинает ее с, так сказать, опознавательного знака – речитатива *secco*. Да и дальнейшее действие, в соответствии с главными приметами оперы *buffa*, идет в бескомпромиссном темпе *Allegro*.

Необычайно комично звучит фальшивое звучание «квартета» (в нем слышится политональное наложение). В басу секундовые мотивы от VI низкой ступени к доминанте *B-dur* образуют резкий диссонанс с уменьшенным кварт-секст-аккордом.

Нотный пример 4 – А. Г. Рубинштейн. «Квартет». Тт. 7–9

Allegro

да-ри-ли в смыч-ки, де-рут, а тол-ку нет.

f

Пародией на музыкальный классицизм звучит первая же реплика Мартышки – четко структурированный квадратный по структуре период с расширением (8+4 т.). Фортепианный аккомпанемент с равномерной

остинатной пульсацией восьмых в среднем голосе явно намекает на острое и компактное звучание квартета, или струнного оркестра в итальянской опере. При этом условная «партия первой скрипки» дублируется в дециму в «партии альты».

Нотный пример 5 – А. Г. Рубинштейн. «Квартет». Тт. 10–11

„Стой, брат.цы, стой!-кричит Мар. тыш.ка. - По.го.ди. те! Как

Осел у Рубинштейна – другой характер. Резко меняется тональность (после В-dur неожиданно вступает Ges-dur), суэта восьмых в аккомпанементе сменяется остинатной пульсацией четвертями. Особенно комично звучат громкие «ослиные» вскрики в басу – нисходящая большая септима⁸⁶.

Нотный пример 6 – А. Г. Рубинштейн. «Квартет». Тт. 29–30

Allegro

-стой те ж, я сы.скал сек. рет!-кричит О.сел,-

О появлении на сцене Соловья возвещает фортепиано – замедляется темп, звучит волшебная романтическая фиоритура на педали.

⁸⁶ Этот же «ослиный» мотив будет многократно звучать в басне «Парнас».

Нотный пример 7 – А. Г. Рубинштейн. «Квартет» Тт. 65–66



Этим же изящным мотивом Соловья Рубинштейн завершает басню: талант и мастерство одерживают победу над глупостью и самонадеянностью.

Последние две «музыкальные иллюстрации к басням», на наш взгляд, уступают остальным четырем... Басня «Парнас», написанная Крыловым в 1808 году, по мнению исследователей, содержала насмешку над Российской академией, с которой у Крылова были конфликтные отношения. Именно поэтому ее большой вступительный фрагмент так и не был опубликован при жизни поэта, вырезанный цензурой. Тем не менее общая сатирическая направленность ясно прочитывалась и привлекла к себе внимание Рубинштейна. Однако ему не вполне удалось справиться со сложностями, заключенными в тексте. Эта ранняя басня написана довольно архаичным языком, возможно, призванным пародировать устаревший язык литературных ретроградов из Российской академии⁸⁷), в ней запутанный синтаксис, и к тому же нет контрастных ярких персонажей, которые могли бы вдохновить композитора на создание соответствующих острых музыкальных характеристик. Мотив нисходящей септимы, передающий крик осла, будучи много раз повторенным начинает казаться назойливым. В сочетании с медленным темпом, интонационно нейтральной мелодикой все это производит впечатление затянутости.

Странное впечатление производит и басня «Ворона и курица». Она была непосредственным откликом Крылова на события Отечественной войны 1812

⁸⁷ Например: «Одобрили Ослы ослово Красно-хитро-сплетенно слово».

года, в частности на взятие Москвы французами, и никак не связана с темой искусства. О причинах обращения к ней Рубинштейна можно лишь строить предположения... Рубинштейн в целом не склонен был к созданию музыки на «злободневную» русскую патриотическую тематику, к тому же в басне Крылова речь шла о давно минувшем конкретном эпизоде оккупации Москвы, когда оголодавшие французы вынуждены были добывать себе пропитание, стреляя ворон.

Рубинштейн музыкально трактует басню в духе русских народных солдатских песен – это подчеркнуто куплетной структурой (последний куплет сильно измененный) и очень необычной в академической камерной музыке трактовкой инструментального сопровождения: второй и третий куплеты поются вообще без аккомпанемента. Солдатские песни нередко исполняются так: начинаются сольно, вслед за чем идет та же музыка в хоровом изложении. У Рубинштейна же выходит, что сольный эпизод оказывается в середине – между двух хоровых (фортепианный аккомпанемент выдержан главным образом в «хоровом» аккордовом складе). При этом нельзя сказать, что разностопный ямб, которым написана басня, органично ложится на мерную поступь солдатской песни, да и идея двух куплетов без аккомпанемента не кажется убедительной. Видимо, сам композитор осознавал это, и потому при подготовке в 1863 году немецкого издания (без обозначения опуса, с текстом в переводе Р. Шпрато) не включил в него «Ворону и Курицу».

Несмотря на критику, высказанную по поводу последних двух басен, нельзя не признать, что в целом этим своим ранним опусом Рубинштейн сказал новое слово в камерно-вокальном жанре, предвосхитив комические и сатирические песни Даргомыжского и Мусоргского. Мало того, вслед за Рубинштейном целый ряд композиторов обратился к басням Крылова – А. Гречанинов, Ц. Кюи, В. Ребиков, Д. Шостакович и многие другие вплоть до наших дней.

С сожалением приходится отметить, что рубинштейновские «Басни

Крылова» весьма редко звучат – нам известна всего одна полная запись сборника Нины Исаковой в сопровождении Александра Бахчиева⁸⁸. Исключение составляет «Квартет», который исполняют довольно часто. Эта пьеса представляет широкие возможности для комической трактовки. В этом смысле примечательно театрализованное исполнение ее ансамблем «Концертино»⁸⁹. Вокальную партию мастерски поет профессиональный инструменталист-альтист Андрей Сазонов в сопровождении фортепиано и квартета, составленного из музыкантов-духовиков, играющих на струнных.

2.3. Песни и романсы на стихи Лермонтова и их исполнительское прочтение («Горные вершины», «Кинжал»)

Значительную популярность приобрели некоторые песни и романсы Рубинштейна на стихи Лермонтова. Обратимся к дуэту «Горные вершины» на текст М. Лермонтова (по Гёте) Op. 48 № 5, который относится к раннему периоду творчества композитора (1852 год). Стихотворение содержит всего восемь строк, но они наполнены исключительно глубоким смыслом, который предполагает различные истолкования.

Поэт восхищается красотой и величием природы, дарящей душе человека покой и отдохновение. По характеру изложения мелодия не требует больших голосовых данных у солистов и вполне доступна для любительского музицирования.

Исполнители по-разному осмысливают психологическое содержание лермонтовских строк. Драматически окрашенную трактовку дуэта

⁸⁸ Это исполнение, в своем роде идеальное – филигранно отточенное в плане вокала, фортепианной звучности и ансамблевого единства – может показаться несколько академичным, сглаживающим тот элемент театральности, который был заложен в музыку композитором.

⁸⁹ Рубинштейн А. «Квартет» : видеозапись [1997 года] / исполняют Андрей Сазонов и Ансамбль «Концертино» ; Малый зал Московской консерватории // YouTube. URL: <https://youtu.be/coRz4hoy0N8> (дата обращения: 10.01.2020).

предлагают известные российские вокалисты Георгий Нэлепп и Сергей Мигай⁹⁰. Нэлепп – драматический тенор в советское время был одним из любимейших оперных певцов. Народный артист СССР, один из корифеев советской оперной сцены, большой мастер камерного жанра, он считался артистом высочайшей культуры и безупречного вкуса. «...Нэлепп обладает, по моему мнению, исключительным по эмоциональности звука материалом, красивой тембровой окраски, и надлежащим чувством меры вокального драматического акцента... – отмечал Л. Собинов. – Я убежден, что Нэлепп есть наша лучшая вокальная надежда»⁹¹.

Современник Нэлеппа Сергей Мигай – обладатель прекрасного лирико-драматического баритона. За красоту богатого обертонами голоса широкого диапазона, пластичность и выразительность фразировки Мигая именовали «русским бельканто». Степень слияния голосов замечательных российских певцов, достигнутая ими в рубинштейновском дуэте на текст Лермонтова – явление неординарное.

Открывает романс плавная лирическая одноголосная мелодия, расположенная по тонам тонического трезвучия. Пунктирные ритмы выразительно оттеняют интонационные опоры, а также важные в смысловом и эмоциональном отношении слова поэтического текста.

Нотный пример 8 – А. Г. Рубинштейн. «Горные вершины». Тт. 1–7

⁹⁰ Запись относится к пятидесятым годам прошлого столетия.

⁹¹ *Маршкова Т., Рыбакова С.* Большой театр. Золотые голоса. М.: Алисторус, 2013.

URL: <https://www.litres.ru/ludmila-rybakova/bolshoy-teatr-zolotyegolosa/>

Mezzo-
сопрано

Andante

Гор. ны. е вер. ши. ны

спят во тьме ноч. ной; ти. хи. е до. ли. ны

Nélepp

Партия фортепианного сопровождения поначалу элементарна и звучит в унисон с мелодией солиста. В начальном разделе Нэлепп и Мигай достигают совершенного слияния голосов при очень мягком, лиричном, проникновенном фортепианном сопровождении.

Далее при повторении первой стихотворной строки вступление второго участника дуэта подобно непосредственному душевному отклику. Музыка становится более насыщенной, взволнованной, эмоционально приподнятой. Полнейшая гармония царит между обоими вокалистами, они поочередно дают друг другу возможность свободно высказаться, а моментами объединяются, поднимаясь на высокий уровень духовного самовыражения.

Особенно выразительны подобные моменты при полифонических преобразованиях музыкального материала, влияющих на соотношение голосов. Немаловажную роль играют и характер сопровождения. Так, при появлении в нем аккордовой фактуры на уровне динамики пиано голоса обоих партнеров достигают подлинного единства. Интересно отметить, что в авторском тексте отсутствуют указания процессуальной динамики. Ее особенности зависят от тембрового своеобразия голосов партнеров, что играет решающую роль в индивидуальном исполнительском процессе. Использование концертмейстером педали, которую Рубинштейн называл «душой фортепиано», композитор оставляет на усмотрение пианиста. На наш взгляд, учитывая прозрачный характер фактурного изложения, педалью не

следует злоупотреблять, давая тем самым возможность вокалистам в полной мере раскрыть тембровые возможности своих голосов.

Нотный пример 9 – А. Г. Рубинштейн. «Горные вершины». Тт. 11–13

Сопрано
p
Гор-ны.е вер-ши-ны спят во

Меццо-сопрано
p
Гор-ны.е вер-ши-ны

Чрезвычайно проникновенно, но вместе с тем глубоко печально, безысходно звучит фортепианная постлюдия к романсу, в которой словно подводится нелегкий итог всему сказанному:

Нотный пример 10 – А. Г. Рубинштейн. «Горные вершины». Тт. 11–13

от-дох-нешь и ты!

от-дох-нешь и ты!

p

В другой записи дуэта, относящейся к 1952 году, приняли участие прославленный певец тенор Иван Козловский и юный исполнитель Женя Галанов. Их трактовка основывается на тембровом и эмоциональном противопоставлении партий дуэта. Голос Таланова – чистый, ясный, почти лишенный обертонов полифонически сплетается с лиричным, чувственно окрашенным тембром Козловского, что создает интересный художественный эффект. В целом трактовка Козловского и Таланова по сути своей возвышенна, восторженна и порождает ощущение света, жизнеутверждения. Это особенно ощутимо в просветленно звучащих порождающих надежду заключительных словах романса: «Подожди немного, отдохнешь и ты».

Надо сказать, что на стихотворение Лермонтова «Горные вершины» создавали музыку и другие российские композиторы. Особой известностью пользуется романс Варламова, который благодаря доступному, выразительному и легко запоминающемуся мелодизму, по своей популярности даже превзошел дуэт Рубинштейна. Лирично звучит фортепианное вступление к романсу. Легкое покачивание фигураций в басу сопровождает лирические мелодические попевки, украшенные трелью:

Нотный пример 11 – А. Варламов. «Горные вершины». Т.1–5



При вступлении солиста обращает на себя внимание выразительный восходящий ход на малую септиму, весьма характерный для жанра городского романса:

Нотный пример 12 – А. Варламов. «Горные вершины». Тт. 9–10



В отличие от песни в романсе нет запева и припева. Мелодическая линия претерпевает изменения. Она постоянно варьируется в интонационном и ритмическом отношениях, что позволяет выявить своеобразие поэтического текста. Варьируется также фактура фортепианного сопровождения:

Нотный пример 13 – А. Варламов. «Горные вершины». Тт. 16–20.

Повторение Варламовым восьмитактов, соответствующих стихотворным строчкам, также способствует легкости усвоения сочинения, и приближают музыку романса к песенному жанру.

Обратимся теперь к романсу «Кинжал» Op. 36 № 5 на стихи Лермонтова. Здесь затронута совершенно иная эмоциональная сфера – героико-романтическая. Романс воспеваает гордость, смелость, верность воинскому долгу, преданность и верность в любви. Музыка романса, совпадая со смыслом и ритмом стиха подобна заклинанию. Вдохновенно исполняет романс «Кинжал» С. Мигай.

Романс открывается четырехтактным фортепианным зачином. Строгие пунктирные ритмы при четырехдольном размере сближают музыку с ритмикой траурного марша. Долгое пребывание в доминантовой сфере усиливает напряжение, нисходящие октавные ходы при динамическом

уровне *forte* подобны скупым кратким возгласам, которые из дискантов постепенно и неумолимо спускаются в басовый регистр:

Нотный пример 14 – Рубинштейн А. Г. «Кинжал» Тт. 1–4

Musical score for Example 14, showing a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *Moderato*. The key signature has three flats (B-flat major/C minor). The vocal line starts with a rising quarter note followed by a descending quarter note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass register. The word "Люб." is written above the final note of the vocal line.

Вступление солиста построено на аналогичной ритмической формуле. Восходящая кварта в преподнесении Мигая звучит строго и сосредоточенно, задавая тон всему последующему изложению. Долгожданное разрешение в тональное трезвучие на сильной доле первого такта придает характеру музыки суровую определенность и решительность. Певец подчеркивает также нисходящую кварту в конце первой фразы, делая заметный смысловой акцент на слове «кинжал»:

Нотный пример 15 – А. Г. Рубинштейн. «Кинжал» Ор. 36 № 5. Тт. 5–7

Musical score for Example 15, showing a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked *p* (piano). The key signature has three flats. The lyrics are: "лю тебя, булатный мой кинжал, то ва рищ светлый и хо." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass register.

Начиная с восходящей интонации «на грозный бой точил черкес свободный...» затаенная напряженность нарастает, все большую роль играют октавные ходы в басовом регистре фортепиано, обретая угрожающий

характер на нисходящей квинте при слове «свободный». Мигай произносит этот интонационный оборот подчеркнуто и сурово и строго:

Нотный пример 16 – А. Г. Рубинштейн. «Кинжал» Тт. 11–16

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes the lyrics "чер.кес сво.бод - ный." The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "гроз - ный бой то.чл чер.кес сво.бод - ный, на гроз - ный бой то.чл". The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and features a prominent arpeggiated figure in the left hand.

Характер музыки меняется начиная со слов «лилейная рука тебя мне поднесла». Голос певца обретает новую, более теплую лирическую тембровую окраску, будучи согрет глубоким любовным чувством. Оно постепенно нарастает, становится все более страстным, достигая вершины при значительном темповом расширении на стихотворной строке: «...то вдруг тускнела, то сверкала». Каждый оттенок чувства находит свое выражение в манере интонирования Мигая. Экспрессивные сольные реплики певца, чередуясь в диалоге с аккордами фортепианного сопровождения, создают высокий накал напряжения. Музыка в этот кульминационный момент начинает звучать подобно заклинанию:

Нотный пример 17 – А. Г. Рубинштейн. «Кинжал» Тт. 31–38

как сталь тво-я пред тре-петом ог-ня то вдруг тускнела, то свер-

- ка - ла. Ты дан мне в спут-ни-ки, любви залог не мой,

Заключительный раздел романса исполняется певцом и пианистом более отрешенно, замкнуто. Таковой предстает исполнительская режиссура романса в интерпретации замечательного российского артиста.

2.4 Песни и романсы на стихи Пушкина и их исполнительское прочтение («Ночь»)

Выдающейся исполнительницей русской камерно-вокальной музыки, в том числе романсов Рубинштейна, была Ирина Архипова – народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии, солистка Большого театра, которую называли «царицей оперы». Немало сказано об удивительном тембре голоса певицы и о проникновенной, психологически углубленной манере ее исполнения.

Концертмейстер певицы И. Ивари, подготовивший с ней цикл «Антология русского романса», вспоминает: «Она была очень точна по отношению к музыкальному тексту, никогда не пренебрегала ни

восьмушкой, ни четвертью – здесь она проявляла необыкновенно высокий профессионализм, придавала значение каждой мелочи в нотах. Кроме того, у нее был Богом данный талант тончайшего понимания поэтических текстов, глубочайшего проникновения в их суть, в каждую смысловую деталь, удивительная способность к интерпретации русской поэзии в преломлении через собственный опыт и индивидуальность. Я с горечью замечаю, что сегодня её стали забывать. Но я уверен, что к ее творчеству просто необходимо возвращаться каждому поколению певцов и слушателей, чтобы черпать из него духовность, утонченность, наслаждаться красотой ее голоса и громадной индивидуальностью её личности. Даже если послушать запись буквально две секунды, вы сразу её узнаете, настолько уникальны тембр и вокальная техника Ирины Константиновны. Не многие имеют такие характеристики голоса, чтобы можно было узнать певца с первого же такта»⁹².

Архипова предложила неповторимую интерпретацию одного из любимых слушателями России и всех стран мира романса Рубинштейна – «Ночь» можно считать подлинным шедевром. Существует также авторский фортепианный вариант данного произведения. Романс написан на текст Александра Сергеевича Пушкина. Бесконечно хочется вслушиваться в эти удивительные строки:

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви, текут, полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются, и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя».

⁹² *Ивари И.* Певцов нельзя подводить URL: <https://www.belcanto.ru/13102103.html>
(дата обращения: 03.04.2020).

Мелодия романса Рубинштейна, на первый взгляд, бесхитростна и проста, но сколько в ней нежности, доверительности и глубокого чувства! Голос певицы в произнесении первой строки звучит нежно, проникновенно и просто, подобно тончайшей акварели. Ни в коей мере не стремится Архипова в произнесении слов к эффектности – бесконечно дрящущая мелодия, поддержанная столь же текучим, словно вьющимся фортепианным сопровождением, говорит сама за себя, что впечатляет и трогает чрезвычайно:

Нотный пример 18 – А. Г. Рубинштейн. «Ночь» Тт. 1–6

Andante con moto *molto espr.* А. РУБИНШТЕЙН

p

Мой го - лос для те - бя и

cresc.

ла - ско - вый и том - ный тре - во - жит позд - не - е мол - ча - нье по - чи тем - ной,

В фортепианном сопровождении – также светлом, душевном, утонченном – обращает на себя внимание двухголосное изложение в партии правой руки. Плавное покачивание фигураций в сопровождении покоряет ровностью, затаенностью при отсутствии ритмических отклонений. Создается впечатление, что звучание рояля предопределяется не столько аккомпаниатором, сколько, в первую очередь – солисткой, именно она задает

тон. Надо отдать при этом должное высокому профессионализму аккомпаниатора И. Гузельникова, который чутко прислушивается к исполнению Архиповой и выступает с певицей в органическом единстве.

Начиная со второй фразы (повторение слов: «Мой голос для тебя») характер изложения меняется – в фортепианном сопровождении усиливается значимость мелодической линии, дублирующей и усиливающей партию солиста. Здесь также восхищает ансамблевое единство обоих партнеров:

Нотный пример 19 – А. Г. Рубинштейн. «Ночь» Тт. 7–9

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a *mf* dynamic and ends with a *dim.* dynamic. The lyrics are: «мой го- лос для те-бя и ла - ско- вый и том - ный тре - во - жит позд - не - е мол-».

Начиная со слов «Близ ложа моего печальная свеча горит» звучание обретает отрешенный, зачарованный колорит, на первый план выходит диалог солиста и рояля. Концертмейстер И. Гузельников несколько укорачивает здесь пунктиры и мягко, но настойчиво выделяет повторяющиеся аккордовые синкопы на слабых долях в партии левой руки, что придает звучанию фортепиано активную роль, в музыке начинают угадываться вопросительные интонации:

Нотный пример 20 – А. Г. Рубинштейн. «Ночь» Тт. 12–13

mf

Блнз ло - жа мо - е - го, блнз ло - жа мо - е - го

mf

Экспрессивно, но не выходя при этом за пределы камерности звучит переход от *ritardando* к *a tempo*. Подход к кульминации начинается со слов: «Во тьме твои глаза блистают предо мною...», которые повторяются дважды. Здесь Архипова выразительно, но без малейшего «пережима» выделяет наполненные чувством хроматические ходы в изложении мелодической линии. В партии фортепианного сопровождения появляются активизирующие движение триоли, символизирующие расцвет любовного чувства:

Нотный пример 21 – А. Г. Рубинштейн. «Ночь» Тт. 1–6

a tempo

p

Во тьме твои глаза блистают предо мною,

p

Кульминационный момент приходится на слова: «Мой друг, мой нежный друг...», после продолжительного замедления, где впервые звучание голоса солиста поднимается до уровня форте, а партия сопровождения все более активизируется, что особенно ярко проявлено в солирующем такте, после которого начинается радостный подъем к последней ликующей кульминации:

Нотный пример 22 – Рубинштейн А. Г. «Ночь» Тт. 32–34

ЛЮБ- ЛЮ... ТВО- Я...

f

В заключительных тактах романса на многократно повторяемых словах: «Люблю...твоя» голос певицы словно уносится ввысь, в лучезарные просторы в сопровождении восходящих фортепианных пассажей *stringendo*:

Нотный пример 23 – А. Г. Рубинштейн. «Ночь» Тт. 38–44

ТВО- Я... ТВО - Я... ЛЮБ - ЛЮ... ТВО-

f *p*

string.

p

Иную трактовку романса Рубинштейна дает молодая певица, лауреат международных конкурсов М. Ворожейкина. Она обладает красивым, сильным лирическим сопрано, прекрасными внешними данными и отличается особым артистическим обаянием. В ее интерпретации романс

«Ночь» выходит за пределы камерности, звучит весьма драматично, приподнято, буквально с первой фразы вовлекая слушателя в мир сильных и страстных чувств. Все сочинение произносится певицей как бы в едином порыве, что производит сильное впечатление и не может оставить слушателя равнодушным. Однако подобный подход приводит, на наш взгляд, к определенной одноплановости.

Нам представляется, что прекрасное в своей искренней простоте и камерности прочтение романса Архиповой более соответствует природе романсового жанра и более утонченно. Архипова привержена деталям пушкинского текста, стремится передать значимость каждого поэтического оборота и потому глубже передает оттенки любовного чувства в его многообразных душевных проявлениях.

2.5. Песни и романсы на стихи Кольцова Оп. 27 и их исполнительское прочтение

Обратимся к романсам Рубинштейна на слова А. Кольцова. Надо сказать, что поэзия Кольцова широко представлена в творчестве русских композиторов, более семисот стихотворений поэта было положено на музыку. Среди композиторов, отдавших дань поэту-самородку Кольцову, А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев, А. Даргомыжский, Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, М. Балакирев. С. Рахманинов, Н. Мясковский, С. Слонимский и др. Песенная поэзия Кольцова, которого называли народным поэтом, – совершенно особого рода. Оригинальный язык поэта отличается выразительной напевностью. Высоко ценил эту особенность поэзии Кольцова и П. Чайковский.

«Рубинштейн, сильно опасавшийся за будущность европейской музыки, единственный залог возможного ее развития видел в том полном самобытных красот музыкальном фоне, какой представляет собой русская

народная песня»⁹³, – подчеркивает С. Рыбаков. Поэтому обращение его к творчеству Кольцова далеко не случайно. В 1849 году Рубинштейн первым среди русских композиторов создал сборник на стихи Кольцова, в который вошли девять песен для голоса и фортепиано – «Дуют ветры, ветры буйные», «Если встречу с тобой», «Из лесов дремучих северных», «Исступление», «Не весна тогда жизнью веяла», «Перстенечек золотой, ненаглядный, дорогой», «Пленившись розой, соловей», «Ты не пой, соловей», Песня («Ты прости, прощай, сыр дремучий бор»).

Это именно сборник, а не цикл – об этом свидетельствует история публикации: все пьесы были изданы первоначально по отдельности и без номера опуса, и лишь позднее были объединены в Оп. 27. Интересно, что при дальнейших перепечатках (в частности, в четырех выпусках избранных романсов и дуэтов Рубинштейна «Музыкальные вечера») композитор, в отличие от «Басен Крылова», помещает лишь некоторые номера из песен на стихи Кольцова.

Будучи тесно связаны с фольклорными истоками, стихи Кольцова покоряют свежестью интонации, меткостью характеристик, что во многом предопределено их распевностью и ритмическим своеобразием. Российский критик В. Белинский прозорливо предсказывал, что русские звуки народной поэзии Кольцова «породят новые мотивы национальной музыки»⁹⁴.

К таким, безусловно, «новым мотивам» относится песня Рубинштейна на слова Кольцова «Ты прости, прощай сыр дремучий бор...». Песня открывается арпеджированными аккордами рояля, напоминающими звучание гуслей звончатых. Играть их следует абсолютно свободным, раскованным движением – «раскатить аккорд» (Н. Корыхалова):

⁹³ Рыбаков С. Русская песня. URL: <http://www.norma40.ru/articles/russkaya-narodnaya-pesnya.htm> (дата обращения: 01.02.2020).

⁹⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М. ; Л., 1955. Т. IX. С. 538.

Нотный пример 24 – А. Г. Рубинштейн. Песня. Тт. 1–4

Moderato. ♩

Ты про-сти, прощай Сырь дре-му-чий боръ, Сльѣтней

mf *p*

По характеру мелодики музыка тут восходит к русской народной песенности. Исследователь русской песни С. Рыбаков характеризует ее так: «Все напевы основаны были на родстве кварты и квинты, на тетрахордах. Мелодия дальше квинты и, самое большее, дальше сексты от известного тона (тоники) не удалялась и никогда не впадала в седьмой вводный тон нашего октавного звукоряда. Напев песни, достигнув квинты или кварты от основного тона (центра), большей частью стремится обратно в центр или же, достигнув его, еще удаляется на кварту ниже центра, т. е. переходит в доминанту, от которой особенно удобно, при частых повторениях напева, возвращаться к началу его <...> Употребительны также терции большие и малые»⁹⁵.

«Песня» исполняется в умеренном движении (*Moderato*), в ритмическом плане достаточно свободно. Это позволяет вокалисту продемонстрировать возможности своего голоса на высоких звуках – указания *ritard. a tempo* («С летней волею, с зимней вьюгою...»):

Нотный пример 25 – А. Г. Рубинштейн. Песня. Тт. 8–10

⁹⁵ Рыбаков С. Указ соч. URL: <http://www.norma40.ru/articles/russkaya-narodnaya-pesnya.htm> (дата обращения: 01.02.2020).

Допускается также свободная продолжительность люфтпаузы для взятия дыхания на гранях фраз. Партия фортепианного сопровождения в фактурном отношении напоминает звучание хора, что необходимо выразить соответствующими пианистическими средствами. Повышенного внимания требует органнй пункт на октавах в басовом регистре, который становится звуковой опорой, придающей музыке устойчивость и торжественность («Надоело жить, под дорогою до зари ходить»):

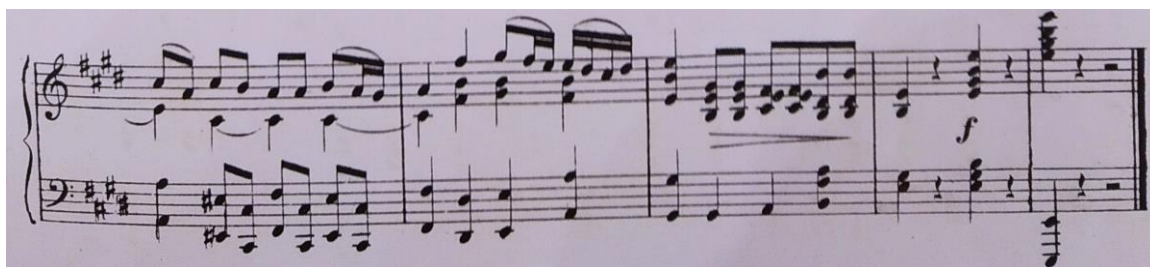
Нотный пример 26 – А. Г. Рубинштейн. Песня. Тт. 11–14.

Басовые октавные ходы исключительно важны в смысловом отношении также при произнесении вокалистом заключительной фразы, которая с большой силой жизнеутверждения подводит итог всей песне дважды повторяемой фразой («И начну с ней жить Припеваючи»). В этом Рубинштейн также следует традициям русской народной песенности, в которой унисоны и октавы широко распространены. Как отмечает исследователь, «голоса певцов время от времени (обыкновенно – в начале или конце всей песни или ее отдельных частей) сливаются в унисон или

октаву, производя определенное впечатление успокоения или остановки. Октавы народного пения не мирятся с какими-либо добавочными к себе гармоническими тонами, терцией или квинтой: от прибавления таких тонов немедленно теряется ясность и своеобразность впечатления, какое производит октава народного пения»⁹⁶.

Заключительный фортепианный отыгрыш звучит подобно хоровому припеву и исполняется в более подвижном движении, что также по-своему, на народный лад, обыгрывает значимость произнесенного вербального текста:

Нотный пример 27 – А. Г. Рубинштейн. С. 2, С. 3–4



Иной характер – камерный, интимный, носит романс «Перстенечек золотой» Op. 27 № 5. Он восходит к бытовому городскому романсу и рассчитан на домашнее любительское музицирование. Это произведение, равно как и целый ряд других романсов и песен Рубинштейна, особенно раннего периода творчества, может быть предложено учащимся детских музыкальных школ на уровне третьего-четвертого года обучения, а также начинающим вокалистам, в том числе находящимся в подростковом возрасте. Что касается партии солиста, то она расположена в удобном для скромных вокальных возможностей диапазоне и воспитывает у начинающего вокалиста правильную постановку дыхания. Мелодия не предполагает

⁹⁶ Рыбаков С. Указ соч. URL: <http://www.norma40.ru/articles/russkaya-narodnaya-pesnya.htm> (дата обращения: 01.02.2020).

обладания вокалистом голосом широкого диапазона, а также допускает весьма ограниченное владение инструментом у аккомпаниатора:

Нотный пример 28 – А. Г. Рубинштейн. «Перстенечек золотой» Тт. 1–6

Con moto

Пер-сте-не-чек зо-ло-той,
Per - ste - nyo. chek zo - lo - toy,

не-на-гляд-ный, до-ро-гой! Свет-лой па-мя-тью люб-ви в о-чи чер-ны.
ne - na. glyad - ny. do - ro - goy! Svet - loy pa - mya - t'yu lyub .vi v o - chi chyor - ny.

p *p* *cresc.*

Главное при исполнительской реализации этого сочинения – достижение ритмического и звукового единства вокалиста и пианиста. Романс исполняется достаточно подвижно, с трогательными чувствительными ритмическими отклонениями в полном соответствии с содержанием стиха. Так, на словах «Если радость изменись, весь алмазом разгорись...» при первом проведении фразы композитор дважды указывает *rit.* – *a tempo*, а при повторном предлагает переключку фортепиано и голоса уже без задержек движения.

Нежелательно также замедление в заключительных тактах фортепианного отыгрыша:

Нотный пример 29 – А. Г. Рубинштейн. «Перстенечек золотой» Тт. 60–66

f

8

Немалой любовью у слушателей пользуется песня «Пленившись розой, соловей», которая скорее относится к романсовой сфере и неоднократно издавалась под названием «Романс». Музыка легко ложится на слух. По уровню поставленных художественных и технических задач ее можно отнести к сочинениям для любительского семейного музицирования. «Романс», равно как и «Перстенечек золотой», может обогатить педагогический репертуар вокалиста и пианиста:

Нотный пример 30 – А. Г. Рубинштейн. «Романс» Тт. 1–5.

The image shows a musical score for a piece titled 'Moderato assai.' in 3/4 time, key of D major. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'Пленившись розой, соловей И день и'. The piano part features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo marking 'Moderato assai.' is at the top left of the score.

Здесь имеет место типично романсовая фактура фортепианного сопровождения. Мелодическая линия солиста, пластичная, красивая и чувствительно-сентиментальная выразительно следует за содержанием стихотворных строк. Интонационно значимая вершина (восходящий ход на квинту) в первой фразе совпадает с первым слогом слова «внемлет», а во второй со словом «объемлет», что очень удобно для певческого воплощения. Расположенная в конце первого периода продолжительная пауза дает вокалисту возможность передохнуть.

Начиная со слов «Он страстью пламенной сгорает», композитор ставит ремарку «*animato*». Важно указать ученику, что ускорение темпа не должно быть чрезмерным. Воодушевление, захватывающее исполнителя, должно быть реализовано скорее более напряженным звучанием, нежели темпом. Именно так исполняет этот романс тенор Дмитрий Плужников (р. 1941),

записавший грандиозную антологию русского романса XVIII–XX веков на 11 дисках.

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 конкретное пушкинское стихотворение «Соловей и роза» (1827), где упоминается «восточный соловей». Именно этот намек служит ориентиром для Римского-Корсакова при создании изысканной ориентальной миниатюры с причудливыми мелодическими арабесками, хотя Восток у Кольцова никак не упомянут. При этом, несомненно, музыкальный стиль «Восточного романса» перекликается с «Персидскими песнями» Рубинштейна, которые вышли из печати в 1855 году и наверняка были знакомы автору.

Рубинштейн же трактует стихи Кольцова более непосредственно, без «привязки» к Пушкину, стиль романса в целом романтически нейтральный. Однако при всей простоте есть в нем интересная особенность (пожалуй, именно с ней связаны возможности для его многозначного исполнительского воплощения). У Кольцова песни, адресованные красавице поэтом, печальны («А дева милая не знает, кому поет он, отчего печальны песни так его»). Между тем, тональность у Рубинштейна – светлый D-dur. Это придает эмоциональному строю романса пленительную двойственность и выводит его за рамки репертуара для непритязательного домашнего музицирования.

Кстати, романс Римского-Корсакова, вокально сложный для певца, образно более однозначен. Он последовательно погружает слушателя в атмосферу томного *fis-moll* с характерным обыгрыванием увеличенных секунд в гармоническом миноре, «фригийской» пониженной второй ступенью и прочими проявлениями «восточной» экзотики.

Таким образом, рассмотрение некоторых песен и романсов Антона Рубинштейна на стихи русских поэтов позволяет говорить об утверждении композитором собственного стиля.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ПЕСНИ А. Г. РУБИНШТЕЙНА НА СТИХИ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОЭТОВ

3.1. А. Г. Рубинштейни и немецкая культура. Первые опыты в камерно-вокальном жанре «Schnaderhüpfel» Op. 1

Едва ли среди русских музыкантов, можно найти композитора, написавшего столько музыки на иноязычные тексты, сколько создал ее Антон Рубинштейн. Традиция писать песни, концертные арии и оперы не на родном языке (чаще всего на итальянском, но иногда и на французском – вспомним Д. Бортнянского) присуща была XVIII – началу XIX веков, эпохе всеобщей увлеченности итальянским вокалом. В дальнейшем композиторы сочиняли почти исключительно на стихи, написанные на русском – будь то оригинальные тексты или переводы из иностранных поэтов⁹⁷. Иное дело Антон Рубинштейн... Его перу принадлежит множество песен на немецком языке (орр. 1, 31, 32, 33, 34, 57, 62, 67, 72, 76, 83, 105, 115), а также 6 песен на стихи немецких поэтов без обозначения опуса⁹⁸. Среди них укажем следующие, наиболее значимые: двенадцать песен Op. 34 на слова Мирза-Шафи в переводе на немецкий язык Ф. Боденштедта; «Шесть вокальных квартетов для мужских голосов» Op. 31 (на слова Г. Гейне, Мирза-Шафи, В. Гёте, Л. Тика, Л. Уланда), «Шесть песен для голоса и фортепиано» на слова Г. Гейне Op. 32; «Шесть песен для голоса и фортепиано» Op. 33 (на слова Г. Гофмана фон Фаллерлебена, Т. Заккена, С. Мозенталя); «Три песни для мужского хора без сопровождения» Op. 61 (на слова Э. Гейбеля, Н. Ленау, Р. Левенштейна); «Шесть песен без сопровождения» Op. 62 (на слова Э

⁹⁷ Пожалуй, единственное исключение – Н. К. Метнер, создавший довольно много камерно-вокальных опусов на немецкие стихи.

⁹⁸ Литературной основой для части этих сборников (Op. 34 «Персидские песни» на слова Мирзы-Шафи, Op. 83 «Десять песен в переводах с французского, английского и итальянского», Op. 105).

Гейбеля, Э. Мёрике, М. Салиса, А. Копиша); «Шесть вокальных дуэтов в сопровождении фортепиано» Op. 67 (на слова Э. Шульце, Н. Ленау, Л. Уланда, Г. Клетке, М. Штрахвитца, Г. Гейне); «Шесть песен для голоса с фортепиано Op. 57 (на слова Г. Гейне, Э. Гейбеля, В. Гёте); «Шесть песен для низкого голоса с фортепиано» Op. 72 (на слова Г. Боддиена, Т. Шторма, К. Лемке); «Шесть песен для голоса с фортепиано» Op. 69 (на слова И. Эйхендорфа, Н. Ленау, Э. Гейбеля) и др. Особняком стоит замечательный цикл «Стихотворения и Реквием по Миньоне из «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте» Op. 91».

Сам композитор связывал свою приверженность немецким текстам с тем, что его музыку охотнее издавали и исполняли в Европе, в частности в Германии, нежели в России: «Первые представления моих оперных произведений шли обычно не в Петербурге, а за границей. Вот почему я большей частью и писал на иностранных языках»⁹⁹. Он сетовал также на трудности с поиском русских либреттистов¹⁰⁰. Живя подолгу в Германии, Рубинштейн и камерно-вокальные сочинения создавал в расчете на местных исполнителей и слушателей, которых он оценивал очень высоко: «Собственно же понимание музыки существует только в Германии, – я имею в виду понимание высокой музыки»¹⁰¹, – говорил он на склоне лет. Были и другие обстоятельства подталкивавшие композитора к сочинению музыки на стихи немецких поэтов.

Так, будущий музыкант рос, по всей вероятности, в атмосфере двуязычия: его мать, Калерия (Клара) Христофоровна Левенштейн, была родом из Прусской Силезии (города Бреслау, ныне Вроцлав) и приехала в Россию уже во взрослом возрасте. О двуязычном воспитании в семье Рубинштейнов косвенно свидетельствует рассказ Антона Григорьевича о случае с его малолетним братом Николаем: «В пять-шесть лет он уже

⁹⁹ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн.... Л., 1962. Т. 2. С. 456.

¹⁰⁰ Там же. С. 454.

¹⁰¹ Там же. С. 455.

сочинял. Увидев моего пятилетнего брата пишущим ноты, мать спросила его – «Что ты пишешь?» – «Meine Laune» [мое настроение (нем.)], – ответил он»¹⁰². Л. А. Баренбойм сообщает, что еще в детстве маленький Антон сочинил песню на немецкие слова, обращенную к матери «Zuruf aus der Ferne» («Зов издалека») – в стиле немецких детских песен из тогдашних школьных нотных сборников¹⁰³. Думается, не случайно свою последнюю литературную работу, книгу афоризмов «Короб мыслей» (“Gedankenkorb”), Рубинштейн писал по-немецки – на этом же языке она была впервые опубликована после его смерти¹⁰⁴ и лишь впоследствии переведена на русский.

Глубокие духовные связи соединяли Рубинштейна с немецкой культурой: значительную часть жизни он провел в Германии и с юности вращался в обществе выдающихся немецких литераторов, художников, философов и музыкантов. В молодые годы Берлине он был своим в кругу революционно настроенной творческой молодежи, объединившихся в кружок «Туннель через Шпрее» – в него входили, среди прочих, поэт Эмануэль Гейбель, писатель Теодор Фонтане, художник Адольф Менцель и другие впоследствии именитые деятели культуры. Известно, что семья матери и она сама, еще проживая в Силезии, была знакома с семьей Феликса Мендельсона и с ним самим, и последний принял деятельное участие в судьбе своего юного коллеги. Еще более тесное общение связывало Рубинштейна с Листом, в чьем доме в Веймаре он провел несколько месяцев во время своей европейской поездки в 1854 году. Там он мог общаться с немецкой творческой и интеллектуальной элитой – знаменитыми музыкантами, учениками Листа – Петером Корнелиусом, Гансом фон

¹⁰² *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне // Русское обозрение. 1897. Т. 47. С. 153.

¹⁰³ *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн... Л., 1957. Т. 1. С. 24.

¹⁰⁴ Anton Rubinstein's Gedankenkorb. Mit einem Vorwort von Hermann Wolff. Lpz., 1897. 152 s.

Бюловым, поэтом Гофманом фон Фаллерслебеном, музыкальными критиками Рихардом Полем, Францем Бренделем и многими другими. С некоторыми Рубинштейн поддерживал связи и в дальнейшем. Политические и культурные события в Германии были постоянным предметом его размышлений и разговоров, о чем сохранилось немало свидетельств. Сам музыкант 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.

Еще на заре своей музыкальной карьеры, будучи в Вене, Рубинштейн опубликовал в 1855 году журнальную статью, где писал, что «песня (романс) – единственный род музыки, имеющий отечество»¹⁰⁵. В этом смысле он противопоставлял романс национальной опере: «Если не существует, как уже замечено прежде, национальных страстей, а потому и национальной оперы, то имеется зато национальный способ выражения настроения, а потому и песня может иметь национальный характер. Русские композиторы, следуя этому воззрению, с большим счастьем воспользовались им в своих произведениях»¹⁰⁶. Это высказывание Рубинштейна можно распространить и на композиторов других национальных школ, в частности и на его собственное творчество в жанре немецкой Lied. Музыкальное прочтение немецких текстов с их специфической фонетикой, особым, присущим именно немецкому романтизму образным строем, свойства мелодики, близкой мелодике корифеев немецкого романтизма – все это свидетельствует о глубокой укорененности русского композитора в немецкой культуре.

Следует специально подчеркнуть, что немецкие Lieder Рубинштейн писал в годы своего пребывания в Германии и Австрии. Из самых ранних песен Рубинштейна заслуживает внимания написанный в Берлине в 1848 году цикл «Schnaderhüpferl» Op. 1 – шесть маленьких песен на стихи

¹⁰⁵ Цит по: *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. С. 253.

¹⁰⁶ Там же. С. 253–254.

Рудольфа Лёвенштейна на ниже-немецком диалекте¹⁰⁷. Баренбойм переводит его название как «Шуточки». Это слово не совсем точное. «Schnaderhüpferl» – это специфический жанр немецкого (в первую очередь австрийского) фольклора, аналогичный нашей частушке с куплетами в виде четверостиший. Обычно подобные песенки носили шуточный характер.

Однако четвертая песня «Das gebrochene Herz» («Разбитое сердце») по смыслу иная¹⁰⁸. Это характерный пример безыскусной сентиментальной бытовой лирики, предназначенной для домашнего музицирования. На это указывает преобладание простых для вокалиста секундовых и терцовых интонаций, а также не лишенный даже некоторой схематичности аккордовый аккомпанемент. Впрочем, ритмическая организация песни – трехдольный метр с остановками всякий раз на второй доле – несет в себе своеобразный дополнительный смысловой подтекст. Это характерный ритм сарабанды с его устойчивыми семантическими свойствами. Едва ли такой жанровый намек сделан Рубинштейном сознательно (ритм песни определяется в первую очередь ритмом стиха), однако подобные глубинные свойства исподволь обогащают содержательную сторону произведения и, возможно, косвенно способствовали его широчайшей популярности.

Пример 31 – А. Г. Рубинштейн. «Разбитое сердце» Тт. 1–6

¹⁰⁷ Поэт и писатель Рудольф Лёвенштейн (1819–1991) был дальним родственником Антона Рубинштейна по материнской линии, участником вышеупомянутого кружка «Туннель через Шпрее». С 1848 года он начал издавать ставший вскоре очень популярным политико-сатирический журнал «Kladderdatsch» («Трам-тарарам»).

¹⁰⁸ Интересно, что помимо Рубинштейна на текст «Разбитого сердца» написали песни Виктор Эрнст Несслер (1841–1890) и Фердинанд Шульц (1821–1897).

Голос

1. Я ви-дел бе-рез-ку, сло-
ви-дел, как лань стре-
ба-боч-ку ви-делс раз-
мне из-ме-ни-ла по-

Ф-п **Нар** *p*

Сюжет песни прост: молодой человек, будучи покинутым своей возлюбленной, уподобляет себя сломанному увядающему цветку, раненному мотыльку, полумертвой разрезанной рыбке. Все они живы пока не зашло солнце. Для него же солнце уже закатилось, его сердце разбито, но, тем не менее, он до сих пор жив.

Подобные сентиментальные песни являлись неотъемлемым элементом культуры эпохи бидермейера. Особый трогательно-простонародный характер придает в данном случае произведению ниже-немецкий диалект — в середине XIX века он уже воспринимался как нечто архаическое. Простая куплетная форма с дважды повторенной последней строкой текста самым обобщенным образом передает смысл стихотворения, как это бывает в народных песнях. Думается, не случайно и в России эта песня (с текстом Виктора Крылова) стала почти народной, во всяком случае оказалась в ряду популярных бытовых романсов. Русские слова являются, по сути, не переводом, а вольным переложением стихотворения Лёвенштейна — во всяком случае, в переводе речь идет о берёзке, а не о цветочке, а вместо рыбки появляется подстреленная охотником лань. Возможно, что именно упоминание березки, этого важного культурного символа, принесло песне любовь русской публики. Однако еще большее распространение песня получила на Украине со словами, переведенными на украинский язык известным харьковским фольклористом и поэтом Владимиром Степановичем Александровым (1825–1894). Этот вариант исполняет, помимо прочих, Борис

Гмыря (1903–1969). Известна также трактовка песни Соломоном Хромченко (1907–2002) – он поет на русском языке. Несмотря на разные тесситуры (Гмыря – бас, Хромченко – тенор), стилистически оба исполнения однотипны: это красивое кантиленное пение, в котором на первый план выходит самодовлеющая красота голоса – подробности текста почти не получают выражения в вокале.

В начале XX века мелодию песни обработал военный капельмейстер Евгений Михайлович Дрейзин (1863–1932), у него она превратилась в вальс, который неоднократно издавался под его именем и с названием «Березка». Тогда же, в предреволюционные годы на мелодии Рубинштейна построил свой вальс композитор и нотоиздатель Борис Андржеевский¹⁰⁹. Существуют его запись, выполненная духовым оркестром. Так постепенно песня Рубинштейна становилась частью популярной массовой культуры своего времени. Позднее уже в середине века новые слова к этому вальсу сочинил советский поэт Александр Безыменский. В таком варианте его исполняла Людмила Зыкина. В дальнейшем, по сию пору песня (чаще в вальсовом варианте Дрейзина) то и дело звучит в исполнении и эстрадных певцов, в том числе и в украинском переводе.

3.2. «Шесть песен на стихи Г. Гейне» Ор. 32

Следующая группа произведений на немецкие тексты появилась в 1854–1855 годах. Это опусы 31, 32, 33, 34. Они принадлежат к разным жанрам. Так, Шесть песен для четырех мужских голосов Ор. 31 в равной мере могут быть трактованы и как камерное и как хоровое произведение. Мне представляется, что более вероятно второе, и потому подробный его разбор выходит за рамки настоящей работы. Мужские хоровые общества –

¹⁰⁹ Автор ряда салонных танцев и романсов, он известен, прежде всего, как издатель «печальных песенок» А. Н. Вертинского.

оригинальная особенность музыкального быта Германии в 19 столетия. Музыку для этих любительских содружеств – «певческих союзов» (Singverein), «песенных столов» (Liedertafel) создавали музыку ведущие композиторы тех лет (среди прочих, Мендельсон, Шуман). В подобном стиле написан и упомянутый рубинштейновский сборник – он выдержан в хоральной аккордовой фактуре с некоторыми элементами имитационной полифонии без фортепианного сопровождения.

Интересно, что авторы многих текстов в этом сборнике те же, что и в созданных тогда же трех других вокальных опусах: Песня Op. 31 № 1 «Стройная кувшинка» («Die schlanke Wasserlilie») написана на стихотворение Генриха Гейне – из того же цикла «Новая весна», из которого позаимствованы слова для четырех номеров, вошедших в Op. 32. Автором текста «Застольной» «Trinklied» Op. 31 № 2 является Мирза Шафи в переводе Фридриха Боденштедта, как и в «Персидских песнях» Op. 34. Стихотворение «Мечь» («Die Rache») Людвиг Уланда положено музыку в пятой песне из Op. 31, при том что «Утренняя песня» на стихи того же поэта входит в Op. 33.

Замечательный пример изысканной романтической вокальной лирики являют собой Шесть песен на стихи Гейне Op. 32. В отличие от Шумана, в песнях которого на слова немецкого поэта подчас ясно слышны трагические ноты, Рубинштейн обращается прежде всего к светлым сторонам его поэзии. «Гейне в выбранных Рубинштейном стихотворениях – отмечает исследовательница, – типичнейший немецкий романтик-мечтатель, его скепсис и ирония композитора не привлекают»¹¹⁰.

Песни Op. 32 Рубинштейна не являются вокальным циклом в том духе, каковой присущ знаменитым циклам Шуберта («Прекрасная Мельничиха», «Зимний путь») или Шумана («Любовь поэта») – с ясно обозначенным сюжетом. Стихотворения Гейне, на которые он написан, взяты из разных

¹¹⁰ *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. С. 263.

книг поэта¹¹¹. Тем не менее в их последовательности проявляется общая линия эмоционального развития, которая связывает сборник Рубинштейна с указанными выше шедеврами Шуберта и Шумана. Свидетельством о наличии в рубинштейновском Op. 32 черт вокального цикла может служить его 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 – это весна, полная счастливых предчувствий и надежд; последующие три – мрачная безнадежность. Тональность пятой пьесы, G-dur, можно истолковать в духе романтической двойственности – ключевым в тексте является слово «Wehmut» («грусть»).

Рубинштейн открывает свой сборник тремя «Весенними песнями», исполненными света и юношеского восторга. В конце он помещает мрачную песню «Азра». Таким образом, выстраивается весьма характерная для романтической эстетики драматургия – так сказать, «от света к мраку».

Отвергнутая любовь, невозможность обретения счастья – одна из постоянных тем романтического искусства, в том числе музыки. Нередко толчок к созданию музыкальных (как и поэтических) произведений романтиков можно усмотреть в обстоятельствах их жизни, и соответствующих душевных переживаниях¹¹². В этом случае творец в своих созданиях как бы избавляется от них, переплавляет их в прекрасные художественные образы.

¹¹¹ Первые четыре – из цикла «Новая весна», вошедшего во вторую книгу поэта «Новые стихотворения» (изд. 1844); пятое – из первого сборника Гейне «Книга песен» (цикл «Возвращение на родину»); наконец, шестое – знаменитый «Азра» – из последней, третьей прижизненной поэтической книги Гейне «Романсеро» (изд. 1851).

¹¹² Так, например, появление многих сочинений Шумана трудно рассматривать вне биографического контекста, вне мучительной борьбы за обретение счастья в браке с возлюбленной – Кларой Вик.

Если с этой точки зрения посмотреть на события в жизни Антона Рубинштейна, сопутствовавшие появлению песен Op. 32, то они, возможно, дадут нам ключ к пониманию их замысла... В 1853–1854 годах в Петербург и Москву приезжает с гастролями знаменитая французская актриса Рашель (настоящее имя и фамилия Элиза Рашель Феликс, 1821–1858). Ее выступления производят в России сенсацию – такую же, как и всюду, где она появлялась на сцене. «Она нехороша собой, – вспоминал А. И. Герцен, – невысока ростом, худа, истомлена; но куда ей рост, на что ей красота, с этими чертами резкими, выразительными, проникнутыми страстью? Игра её удивительна; пока она на сцене, что бы ни делалось, вы не сможете оторваться от неё; это слабое, хрупкое существо подавляет вас; я не мог бы уважать человека, который не находился бы под её влиянием во время представления. Как теперь, вижу эти гордо надутые губы, этот сжигающий быстрый взгляд, этот трепет страсти и негодования, который пробегает по её телу! А голос – удивительный голос! – он умеет приголубить ребёнка, шептать слова любви и душить врага; голос, который походит на воркование горлицы и на крик уязвлённой львицы»¹¹³.

Рубинштейн познакомился с ней еще в свою бытность в Париже, и в Петербурге это знакомство продолжилось. Восхищение искусством артистки перешло в серьезное увлечение. «Ей 32 года, но она очаровательна, и при том такой талант, такая слава. Надо обладать большой силой или быть олухом, чтобы не сойти с ума», – писал он матери¹¹⁴. Л. А. Баренбойм, ссылаясь на письма музыканта к матери, сообщает, что между ним и великой актрисой завязался роман, и что в Петербурге шли слухи об их браке. Отъезд Рашели из Петербурга положил конец их отношениям. Вскоре и сам Рубинштейн покидает Россию и направляется в Германию. Трудно судить о том, сколь глубокий след оставил в его душе этот эпизод. Однако на протяжении

¹¹³ Герцен А. И. Письма из Франции и Италии 1847–1852 // Герцен А. И. Собрание сочинений : в 30 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. Т. 5. С. 52–53.

¹¹⁴ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн... Л., 1957. Т. 1. С. 90.

ближайшего года композитор создает перечисленные выше несколько песенных опусов. Сама собой напрашивается аналогия с шумановским «годом песен». Общая драматургия Шести песен Op. 32, и необычайная сила воздействия присущая именно трагическим их страницам – четвертой и шестой песням («Жил-был старый король» и «Азра») – позволяют предположить, что пережитая Рубинштейном драма расставания с возлюбленной могла оставить отпечаток и на его творчестве...

Песни Op. 32 различны по типу и жанру. Рассуждая обобщенно о камерно-вокальных произведениях композитора, В. А. Васина-Гроссман особенно выделяет те, где «он последовательно проводит метод «песенного обобщения» и не стремится к музыкальной детализации»¹¹⁵. Именно такой тип представляет «Весенняя песня», открывающая сборник: в ней два идентичных куплета, соответствующие двум четверостишиям текста. Слова второго двустишия повторяются – сначала целиком, потом повторяется последняя строчка. На протяжении всей песни господствует одно – светлое, восторженное настроение. Жанр «весенней» или «майской» песни исследователь называет «сквозной темой» в немецкой поэзии и музыке XVIII–XIX веков¹¹⁶ и приводит фамилии множества авторов, их создававших. Среди которых: Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шуман.

Пьеса начинается четырьмя тактами фортепианного вступления, построенного на простейшей фигурации – разложенной октаве на доминантовом звуке. Это вступление с одной стороны устанавливает темп, с другой же ярко обрисовывает образ – образ природы и человеческой души, пробужденных благотельным воздействием весны; это непрерывное движение восьмыми выдержано почти на всем протяжении пьесы. Сама собой на память приходит аналогия – начало шубертовской «Прекрасной мельничихи», песня «В путь».

¹¹⁵ Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. С. 260.

¹¹⁶ См.: Грохотов С. В. Шуман и окрестности : романтические прогулки по «Альбому для юношества. С. 145–146.

Однако, в отличии от фольклорной, построенной на трезвучиях мелодии Шуберта, музыка разворачивается у Рубинштейна по-иному: вокальная партия начинается декламационно – по сути речитативом на одной ноте, но затем в ней появляются томные хроматизмы, взволнованная скороговорка, певучие, основанные на широких интервалах распевы. При этом мелодия сохраняет органичность и естественность развития.

Нотный пример 32 – «Весенняя песня» Op. 32 № 1. Тт. 1–11

Moderato. A. P. РУБИНШТЕЙН, СОП. 22, N. 1.

CANTO. *p* *f*

PIANO. *p*

Двер-ца
До-ме-
Lei-se
Kling'hi-

чу-д-ных звуков хорь вьду-шушь глу-бо-
силь до до-ма ты гдѣ а-зѣ-сть ро-
zieht durch mein Ge-müth lieb-liches Ge-läute-
naus bis an das Haus, wo die Blu-men sprie-

Эквиритмический русский перевод стихотворения, выполненный П. И. Чайковским, достаточно точно следует за оригиналом, однако поневоле лишен тонкой звукописи, присущей стихотворению Гейне. В звучании стихотворения и, соответственно в вокальном исполнении песни очень важна звонкая согласная «*l*» и сочетание звуков «*kl*» (выделены далее курсивом). «*liebliches Geläute*», «*klänge kleines Frühlingslied*». Этот своеобразный «весенний звон», пронизывающий звуковую ткань стихотворения и песни, придает им ни с чем не сравнимое очарование. Во втором куплете подчеркнутой посредством длительностей и метрических опор оказывается гласная «*a*»: «*Kling hinaus bis an das Haus*», «*wenn du eine Rose schaust*». Эти фонетические подробности, подчеркнута реализованные в музыкальном оформлении текста, подтверждают высказанный ранее тезис о двуязычии как свойстве мышления Антона Рубинштейна и еще раз указывают на

необходимость исполнения его немецких песен на языке оригинала, а не в русском переводе.

Вторая песня решена по-другому, нежели первая – это внутренний монолог влюбленного. Соответственно композитор отказывается от простой куплетной формы и чутко реагирует на каждую деталь в стихотворном тексте, в вокальной строчке господствует декламационность. Особую затаенную душевную атмосферу создает тональность – «теплый» H-dur. Партия аккомпанемента слегка поддерживает монолог хоральными аккордами.

Конструктивно песня представляет собой два периода. При этом текст стихотворения, состоящего из трех четверостиший, распределен между ними неравномерно: в первом, более коротком (14 тактов) вмещается два четверостишия, во втором (16 тактов) – одно. Если первый период – это, так сказать, прямая речь лирического героя, срывающего фиалки и собирающего их в букет («das sind die lieben Veilchen, die *ich* zum Strauß erkor», «*ich* pflücke sie und denke») то второй период – это картина весеннего леса. Его начинает рояль той же мелодией, которая звучала у солиста, но в дальнейшем в аккомпанементе, появляются томные хроматические подголоски, интонации голоса становятся все более широкими, наполняются восторгом и страстью. Именно во втором периоде сосредоточена главная мысль пьесы – Рубинштейн несколько раз повторяет ее: слова о «нежной тайне» лирического героя, которую соловей своим пением разнес по всему лесу («mein herzliches Geheimnis weiß schon der ganze Wald»).

Нотный пример 33 – Весенняя песня Op. 32 № 2. Тт. 22–30

accelerando e cres - - - cen -
 тай - ны У - зналь ужъ цѣ - лый лѣсь, У - зналь ужъ цѣ - лый
 heim.niss, weiss schon der gan - ze Wald, weiss schon der gan - ze
 do. rit.
 лѣсь, У - зналь ужъ цѣ - лый лѣсь, да цѣ - лый лѣсь!
 Wald, weiss schon der gan - ze Wald, der gan - ze Wald!
 cres. sempre. f rit.

Третий номер сборника – это кульминация восторженного чувства. Мелодия летит вперед поддержанная стремительным остигнутым аккордовым аккомпанементом. Солнце смеется с вышины: «Junger Frühling, sei willkommen!» («Добро пожаловать, юная весна!»). Этот приветственный возглас четырежды повторяется все выше по тесситуре, более настойчиво и динамически напряженно.

Нотный пример 34 – Весна Op. 32 № 3. Тт. 1–3

Allegro con moto.
 Все ро - стеть и зе - ле - нѣ - етъ, Радость въ по - лѣ
 In dem Wal - de spriesst's und grünt es fast jungfräu - lich
 p

К сожалению, автору эквиритмического русского перевода, С. Донаурову, не удалось сохранить эту повторность в тексте, что, на наш

взгляд, отрицательно сказывается на динамичности музыкального развития. Несмотря на, казалось бы, скромные масштабы, в произведении чувствуется некий оркестровый размах, предвосхищающий вокально-симфонические миниатюры Рихарда Штрауса.

Песня трехчастна. Средний раздел вносит иную эмоциональную окраску в музыкальное действие: ведь весна – это пора волнений, мучительных любовных переживаний. Сохраняется оstinатная пульсация аккомпанемента, но мелодия при этом теряет свой поступательный напор, вперед выступает декламационность. Главное, меняется тональность: вместо E-dur звучит одноименный минор. В пении соловья герою слышатся грустные всхлипывания.

Вступающая реприза лишена энергии, присущей началу – это обусловлено изменением фактуры аккомпанемента с оstinатных аккордов на разложенные. Такое завершение песни может потребовать от исполнителя особой искусности для того, чтобы сделать трактовку убедительной. Естественным образом после настороженного среднего раздела в репризе напрашивалось бы яркое, триумфальное звучание («В твоей песне – любовное признание», – обращается герой к соловью). Между тем, тут стоит динамическая ремарка *piano*. И хотя в дальнейшем автор поставил знак *crescendo*, песня завершается тихо легкими, взмывающими вверх пассажами. Можно предположить, что такое динамическое решение связано с характером следующей песни – мрачной баллады «Жил-был старый король». Рубинштейн, таким образом, хочет избежать чрезмерного динамического контраста, сделать так, чтобы сборник слушался более цельно, и вторые три песни, в корне иные по содержанию, не слишком отрывались от предыдущих.

Четвертая песня из весеннего леса переносит нас в условную, сказочную атмосферу старинной баллады. Но, разумеется, исполнителям и слушателям ясно, что за историей, якобы происшедшей когда-то в глубоком прошлом, в мире королей и пажей, кроется волнующее содержание, глубокие

страдания уязвленного сердца. Важный элемент баллады – вступительный мотив в партии фортепиано, то и дело повторяющийся на протяжении всей песни (подобные инструментальные отыгрыши нередко встречаются в песнях Шуберта). «Все это было давно, было и прошло», – словно говорит нам музыка. Порой этот мотив оказывается гармонизованным по-иному, нежели вначале, словно откликаясь на события, описываемые в балладе. Так, рассказ о бедном старом Короле с тяжелым сердцем и седой головой обрамляется мотивом в g-moll, в то время, как описание юного белокурого Пажа, носящего бархатный шлейф за молодой Королевой, завершается мотивом в параллельной тональности – B-dur.

Нотный пример 35 – Песня Op. 32 № 4. Тт. 1–10

Moderato.

Голосъ.

ЖильЦарь, старикъ г-рюмый, Съ-вяд-шимъ сердцемъ
Es war ein al-ter hö-nig, sein Herz warschwer, sein

и съ-дой, Съ-зал-ся онъ не-счастнй Съ-мо-ло-денькой же-ной.
Haupt war grau, der ar-me al-te Kö-nig, er nahm ei-ne jun-ge Frau.

Фортепиано.

Настроение горькой печали, пронизывающее песню, простота ее мелодического рисунка роднит ее с самыми проникновенными страницами камерно-вокальных произведений Шумана. О переключках в творчестве двух композиторов В. А. Васина-Гроссман пишет так: «Рубинштейн ближе всего к Шуману в тех песнях, которые начинаются очень просто, как будто даже в народном духе, а затем, в связи с текстом музыка становится сложнее,

острее, психологичнее»¹¹⁷. В целом конструкцию песни можно определить как двухчастную репризную с расширенной второй частью и заключением. Первая часть – описание Короля и Пажа – представляет собой период из двух предложений. Вторая часть начинается с прямого обращения рассказчика к слушателю: «Знаешь эту старую песенку? – она звучит так сладко и так грустно». Эта реплика, повторенная дважды, образует первое предложение. Второе представляет собой весьма свободно трактованную репризу. «Они оба должны были умереть, они слишком друг друга любили» – тут мелодии голоса вторит в терцию партия аккомпанемента. Сентиментальные романсовые интонации репризы, требуют от исполнителей тонкого вкуса, чтобы описываемая в песне драма казалась трогательной и убедительной, а не слащавой и пошловатой.

Пятый номер сборника, обозначенный как «Песня» («Lied») представляется коротким интермеццо между двумя мрачными балладами. Ритмика гейневского стихотворения (очень типичный для поэта дольник) напрямую определяет собой ритмическое строение мелодии. Подобное постоянно встречается в песнях Шумана и Мендельсона¹¹⁸. От начала до конца музыка проходит в тихой динамике. В тексте есть лишь ремарки *piano*, знаки *crescendo* и *diminuendo*, которые едва ли должны выходить за рамки тихой звучности. Ласковая мелодия поддержана на протяжении всей песни тихими аккордами, подобными настороженному стуку сердца.

¹¹⁷ Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. С. 263.

¹¹⁸ Вспомним цикл «Любовь поэта» Шумана – например песни «Цветов веноч душистый», «Во сне я горько плакал» и др., или Мендельсона («На крыльях песни» Op. 34 № 2). Песня Рубинштейна воспринимается как своего рода вариация на последнюю. Между прочим, то же стихотворение Гейне было положено Шуманом на музыку и вошло в его цикл «Мирты» Op. 25.

Нотный пример 36 – Песня Op. 32 № 5.

Голосъ. Moderato. *p*
 Какъ цвѣ - тикъ въ ве - черъ
 Du bist wie ei - ne

Фортепиано. Moderato. *p*

ма - я Ты чуд - но хо - ро - ша, — Въ ли - цо къ те -
 blu - me so hold und schön und rein, — ich schau' dich

С точки зрения формы песня представляет собой период из двух предложений с развернутым расширением и кодой. Есть в музыке произведения тонкие гармонические штрихи, проистекающие из текста стихотворения. Так, после первого предложения в тональности G-dur неожиданно вступает B-dur — на словах: «Mir scheint als ob ich die Hände aufs Haupt dir legen sollt» («Мне кажется, будто я возлагаю руки на твою голову»)¹¹⁹. Герой сам как будто удивляется этой мысли, и это подчеркивается новой, свежей тональной краской. Вдобавок композитор и в вокальной партии и в аккомпанементе помечает это место динамическими ремарками *piano* (поскольку предыдущее предложение включает в себя общее динамическое нарастание) — так оно может прозвучать особенно проникновенно.

¹¹⁹ К сожалению, смысловые подробности оригинального стихотворения Гейне теряются в русском переводе С. Донаурова. В переводе эта строчка выглядит так: «И к Господу я всечасно взываю я, поверь». Появление B-dur и неожиданный «провал» динамики оказывается никак не связанными с текстом.

Последняя песня из сборника, «Азра», получила широкое распространение – она входит в число наиболее популярных произведений Рубинштейна в камерно-вокальном жанре. В этой песне 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 И. В. Гёте с его знаменитым «Западно-Восточным диваном». Тема мусульманского Востока вошла в русскую поэзию во многом благодаря переводам стихотворений немецких романтиков. В русской музыке восточная тема нашла ярчайшее выражение в творчестве Глинки. Исследователи сходятся в том, что оригинальная ориентальная музыкальная специфика была глубоко воспринята Рубинштейном с ранних лет – через еврейский фольклор и молдавскую народную музыку, в атмосфере которых прошло его детство¹²⁰. Кстати, именно в 1850-е годы Рубинштейн был увлечен поэзией Мирзы Шафи в переводах Фридриха Боденштедта – немецкого поэта, с которым он был знаком лично. Стихотворение Гейне органично вписывается в этот творческий контекст.

Песня «Азра», пожалуй наиболее декламационна среди всех, составляющих Op. 32. Это обусловлено присущим ей характером баллады, включающей диалог. Песня начинается без фортепианного вступления, являясь непосредственным продолжением предыдущей. Интонационная легкость перехода от одной песни к другой обусловлена одноименными тональностями (кстати, это еще один довод в пользу исполнения всего опуса как единое целое, как вокальный цикл).

¹²⁰ См.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн... Л., 1957. Т. 1. С. 23–24; Его же. То же. – С. 194–196.

Нотный пример 37 – Азра. Op. 32 № 5. Тт. 1–7

Moderato.

Голосъ.

Ве - чер - комъ гу - лять хо - ди - ла дочь Сул - та - на
 Täg - lich ging die wun - der schö - ne Sul - tans - toch - ter

Фортепиано.

p

мо - ло - да - я Каждый день о - на въ фонта - ну шла кра - со - ю
 auf und nie - der um die A - bend - zeit am Spring - brunn, wo die wei - ssen

Начинается всё со слов «рассказчика», обрисовывающего место действия и героев – этот раздел образует два периода, первый из которых модулирует в параллельный мажор, а второй, начавшись в нем, заканчивается неопределенно – на доминанте. Суровые унисоны в *g-moll* вызывают в памяти подобные же «балладные» образы в той же тональности, вроде «Песни матросов» из шумановского «Альбома для юношества». Обращает на себя внимание характерное гармоническое «колыхание» T–S–T в тт. 3–4. Впоследствии аналогичные плагальные обороты (иногда с гармониями II ступени) станут одной из характерных черт в музыке П. И. Чайковского («Песнь цыганки» Op. 60 № 7, «Сцена у Зимней канавки» из оперы «Пиковая Дама» и др.).

Постепенное развитие драмы находит отражение в гармоническом развитии. Так, второе предложение (в *B-dur*), в котором идет речь о юном невольнике, влюбленном в дочь султана, тот же плагальный оборот звучит в гармоническом мажоре (то есть с пониженной VI ступенью). Это ми бемоль

минорная гармония звучит как предвестие будущей драмы. Царственная и уверенная походка Княжны (Fürstin) обрисована устойчивыми автентическими оборотами в тональности Es-dur.

Русский текст (перевод П. И. Чайковского) несколько по-иному рисует картину происходящего, нежели это имеет место в оригинале. У Чайковского Княжна «опуская очи, молвит», то есть она сама испытывает смущение, обращаясь к Рабу, в то время как у Гейне она просто «однажды вечером подходит к нему и быстро говорит» («eines Abends trat die Fürstin auf ihn zu mit raschen Worten»). То есть героиня не робкая стыдливая дева, а скорее властная и надменная госпожа. Это делает понятным *accelerando* в последующей ее реплике В ней слышится не просьба: «Ты скажи свое мне имя», как у Чайковского, а настойчивое требование: «Я хочу знать твое имя» («Deinen Namen will ich wissen»).

Ответ Раба исполнен поначалу решимости. На это указывают мрачные нисходящие октавы в глубоких басах (впервые в песне музыка спускается в столь низкий регистр). Лишь потом в его словах слышится боль и отчаяние — в мелодии появляются характерные триольные восточные интонации с увеличенной секундой и распевами.

Нотный пример 38 – Азра. Op. 32 № 5. Тт. 31–37.

a tempo.

зусь Ма.го-ме.томья изъ Гье-ме.на ро-домъ я изъ
 hei- - sse Ma-ho-met, ich bin aus Ye-men, und mein

a tempo.

до-на бѣд.ныхъ. Аз-ровъ, по лю-бвиъ мы у-ми.
 Stamm-sind je-ne As-ra, wel-che ster-ben, wenn sie

Но и тут перевод в важном моменте расходится с оригиналом: у Чайковского – «я из рода *бедных* Азров». Этого эпитета – «бедных» – нет в оригинале, у Гейне: «mein Stamm sind *jene* Asra» («мой род – *те самые* Азра»). Из речи Раба становится понятно, что он не темный безвестный простолюдин, что род его славен, можно даже предположить, что он принц, плененный султаном... «Те самые Азра, которые, если полюбят, то умирают» – эта реплика повторена дважды: сперва с отчаянием, затем с угрюмой безнадежностью. В партии рояля вступает скорбная начальная мелодия «рассказчика». Так, завершается песня и весь сборник.

Нам известны два исполнительских прочтения рубинштейновского сборника как целого. Его записали немецкий баритон Беньямин Аппл (Benjamin Appl) в ансамбле с пианистом Джеймсом Байо (James Baillieu) и шведская сопрано Элен Линдквист (Hélène Lindqvist) с Филиппом Фоглером (Philipp Vogler). И тот, и другой дуэт много записываются в камерном репертуаре. Линдквист и Фоглер, начиная с 2012 года, ведут интереснейший интернет-проект TheArtSongProject.com, призванный расширить вокальный репертуар. Они исполняют и выкладывают на этом ресурсе музыку композиторов XIX–XXI веков, мало звучащую в наши дни, но заслуживающую внимания исполнителей. Аппл выпустил множество дисков с немецкими Lieder, в том числе полное собрание песен Мендельсона. Op. 32 Рубинштейна входит в его альбом, объединяющий в себе песни Грига, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Гензель, Рубинштейна на стихи Гейне¹²¹.

Выше говорилось о популярности последней песни из сборника. Действительно, ее исполняли многие замечательные российские певцы: Георгий Виноградов, Сергей Лемешев, Сергей Мигай, Юрий Гуляев, Константин Плужников и др. Их трактовки при всех индивидуальных различиях обладают общими свойствами, ярко выступающими при сравнении с исполнением Аппла. Все перечисленные российские певцы поют

¹²¹ Stunden, Tage, Ewigkeiten : Heinrich Heine. Lieder : Champs Hills Records, 2015.

значительно медленнее немецкого коллеги («Азра» у Лемешева звучит почти на полторы минуты дольше, чем у Аппла – 3'26" против 1'59"). Музыка Рубинштейна предстает у них монументальной, по-оперному яркой (пожалуй, лишь Георгий Виноградов с пианистом Георгом Орендлихером придерживаются более камерного стиля).

Исполняя песню на русском языке, все артисты передают те идеи, которые оказались заложены именно в переводе: Дочь султана – неуверенная и стыдливая, робко просит Раба назвать свое имя – указанное композитором *accelerando* игнорируется. Азра тоже отвечает ей, словно стесняясь своего бедного происхождения (в оригинале же, как говорилось выше, слово «бедный» вообще отсутствует). При этом кульминация оказывается по-цыгански раскованной. Немецкий певец исполняет Рубинштейна принципиально по-иному – в стиле, характерном для немецких *Lieder*. Всё звучит более сдержанно и сближенно по динамике. При этом певец и аккомпаниатор внимательно следуют тексту Гейне – Княжна у них надменная и страстная, Раб – суровый и исполненный чувства собственного достоинства. Разумеется, авторское *accelerando* вместе с не отмеченным, но подразумевающимся *crescendo* способствуют именно такой трактовке.

3.3. «Шесть песен» Op. 33

В следующем камерно-вокальном опусе Рубинштейна, Шести песнях Op. 33, едва ли можно обнаружить черты цикла, он представляет собой именно сборник на стихи поэтов-романтиков Людвиг Уланда, Гофмана фон Фаллерслебена, Теодора фон Остен-Сакена, Соломона Мозенталя. В одной из песен авторство слов не обозначено. Интернет ресурс lieder.net, где собран и систематизирован огромный корпус текстов песен и романсов на разных языках, трактует этот факт таким образом, что слова песни принадлежат самому Рубинштейну.

В смене тональностей песен, его составляющих, не прослеживается какой-либо закономерности: E-dur, F-dur, Es-dur, G-dur, E-dur, B-dur. Нет тут и единой линии образно-эмоционального развития. Следует отметить, впрочем, что во всем сборнике господствуют светлые идиллические краски – неслучайно в нем нет ни одной минорной песни. Характер идиллии имеет даже та песня, слова которой, казалось бы, предполагают отнюдь не радостное настроение – речь идет о четвертой песне, «Загадка» («Räthsel») на анонимный текст. В ней цветок томится любовью к далекой звезде; он скоро увянет, а звезда будет сиять по-прежнему. Поэт предлагает возлюбленной разгадать загадку, что подразумевается под этим иносказанием: «Если ты ее разгадаешь, ты поймешь мои страдания, звезда — это ты, а цветок — мое сердце»

Важное общее свойство Op. 33 в том, что составляющие его номера в гораздо большей степени, нежели предыдущий опус, являются именно песнями. Декламационное начало в них почти не представлено. Мелодика песен часто строится на звуках трезвучия, как это бывает в немецком и австрийском фольклоре, а также в песнях Шуберта. Вот как это выглядит в песне «Жаворонок» («Lerche») на стихи Теодора фон Остен-Сакена.

Нотный пример 39 – А. Г. Рубинштейн «Жаворонок» Op. 33 № 3. Тт. 5–7.

p

Вотъ взвилась подь о - бла - ка
 Ler - che stei.get im Ge - sang,

Птич.ка пѣсню рас.пѣ -
 zieht hi.nauf zu blau.en

p e sempre legato.

Порой мелодия звучит абсолютно по-инструментальному. В качестве примера приведем фрагмент из первого номера сборника «Утренней песни». О вокальном удобстве тут и речи быть не может.

Нотный пример 40 – А. Г. Рубинштейн «Утренняя песня» Op. 33 № 1. Т.т. 18–22

ни - цу о - жи - да - - - я. Я-жъ въ полѣ до за -
 kein Sang hat sich erschwunn - - - gen. Ich hab mich längst in's
 Con moto. cresc. Con moto.

Близкий фольклору характер мелодики, казалось бы, должен сопровождаться простыми куплетными формами. Однако конструктивно песни из op. 33 строятся весьма разнообразно и прихотливо, следуя за текстом стихотворений.

Попытки обнаружить в сети Интернет записи песен из рассматриваемого сборника, или хотя бы подтверждения существования таких записей в прошлом, не увенчались успехом. Невольно задаешься вопросом: в чем причина такого последовательного игнорирования сборника исполнителями? Представляется, что таковых несколько. Выше говорилось о «неудобстве» вокальной строчки для исполнения певцами. Есть и другие обстоятельства. О них, кстати, писал в свое время Ц. Кюи. Посвященная Рубинштейну глава в его книге о русском романсе сейчас представляется в

целом резкой и несправедливой¹²², однако в ней содержится ряд наблюдений, имеющих под собой основания. Кюи указывает на «эскизную грубость письма и импровизационную случайность». «Эта случайность, – пишет критик, – сказывается особенно в декламации и в форме романсов Рубинштейна. <...> Главная декламационная ошибка Рубинштейна заключается в том, что он, столь же охотно как и беспричинно, прерывает отдельные фразы текста паузами, иногда в несколько тактов, часто затемняющими смысл»¹²³. Именно с такими паузами мы встречаемся, например, в песне «Жаворонок» Op. 33 № 3, где в последней фразе странным образом появляются паузы (приведем оригинал и подстрочник):

“Im Gesange zieht sie fort,
nimmt aus freier Luft die Lieder
giebt sie froh der Erde wieder (такт паузы)
Dichtersinn (такт паузы) Dichtersinn (такт паузы)”

«Он [жаворонок] с песней летит вперед,
в вольном полете рождаются песни,
и он радостно возвращает земле (такт паузы)
поэзию, (такт паузы) поэзию, (такт паузы) поэзию».

С подобными паузами мы встречаемся и в других песнях композитора, однако в удачных случаях их появление не нарушает логику поэтического текста.

Не всегда убеждает в рассматриваемом опусе соответствие фактуры аккомпанемента и литературно-музыкальной драматургии. Так, например, при подходах к кульминациям в вокальной строчке «Песни» на стихи

¹²² См.: Кюи Ц. А. Указ. соч. Известно, что Ц. А. Кюи часто бывал субъективен и резок в своих оценках, особенно тех музыкантов, с которыми он расходился во взглядах на музыкальное искусство. С Рубинштейном такое расхождение было изначальным — он признавал его значимость прежде всего как исполнителя, но не как композитора.

¹²³ Кюи Ц. А. Указ. соч. С. 42–43.

Гофмана фон Фаллерслебена Op. 33 № 5, в партии фортепиано звучат лишь статичные аккорды, никак не помогающие голосу.

3.4. «Персидские песни» Op. 34

Летом или ранней осенью 1854 года Рубинштейном были написаны «Двенадцать персидских песен» Op. 34. Первоначально композитор написал их для голоса и малого симфонического оркестра. Однако Лист, высоко их оценивший, рекомендовал автору сделать фортепианное переложение. Оно и вышло из печати в начале 1855 года в издательстве Кистнера в Лейпциге. В России его выпустило издательство Юргенсона в 1870 году с текстом, переведенным на русский язык П. И. Чайковским – этот вариант получил в России невероятную популярность. Что же касается оркестрового оригинала, то он был опубликован лишь в 1960 году¹²⁴.

Песни Op. 34 были единодушно признаны вершиной камерно-вокального творчества композитора. Лист пишет автору 3 июня 1855 года: «Решительно, первое впечатление, произведенное на меня этими *Lieder*, когда вы мне показали их и когда я убеждал напечатать их безотлагательно, было верным, и я не ошибся, предсказывая им почти народный успех»¹²⁵. Даже старые недоброжелатели не скрывали своего восхищения. «12 персидских песен Рубинштейна прелестны в полном смысле этого слова, – писал Ц. А. Кюи. – Они стоят особняком среди всех остальных его романсов. Восточная музыка всегда удавалась Рубинштейну, удалась она ему и здесь. <...> Эти романсы так хороши, что трудно отдать которому либо из них предпочтение. Этот сборник – шедевр не только среди романсов

¹²⁴ *Рубинштейн А. Двенадцать песен на слова Мирза Шафи (в пер. Ф. Боденштедта) : для голоса с малым симф. оркестром: соч. 34 / публ., предисл. и ред. Л. А. Баренбойма. Л.: Музгиз, 1960.*

¹²⁵ Цит. по: *Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн... Л., 1957. Т. 1. С. 188.*

Рубинштейна, но и среди почти всего его музыкального творчества»¹²⁶. В. В. Стасов, тоже совсем не благоволивший к Рубинштейну-композитору, в статье «Двадцать пять лет русского искусства (Наша музыка)» пишет о присущих «Персидским песням» «значительности, интересности и оригинальности»¹²⁷.

Как уже говорилось, песни Op. 34 написаны на немецкие тексты. Ориентальная тема с энтузиазмом разрабатывалась как немецкими, так и русскими поэтами и музыкантами XIX века. Что касается Германии, то интерес к Востоку особенно пробудился в немецкой культуре во второй половине XVIII столетия в творчестве провозвестника романтизма Иоганна Готфрида Гердера, автора антологии «Голоса народов в песнях» (1778–1779), и впоследствии Фридриха Шлегеля, а также Гёте, Рюккерта и др. Интересно, что именно в творчестве немецких поэтов XIX века получили широкое распространение восточные поэтические формы, такие, как, например, газелла¹²⁸. Образцом для подражаний и переводов были газеллы Гафиза. От него немецкие поэты восприняли эмоциональный строй и образность – восторженный гимн любви и вину. Для суфийской поэзии в любовь, упоение красотой и опьянение метафорически символизировали божественную

¹²⁶ Кюи Ц. А. Указ. соч. С. 56.

¹²⁷ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства (Наша музыка) // Lib.ru. классика : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1883_25_let_russkogo_iskusstva.shtml?ysclid=ld7bttr8i9538951102 (дата обращения: 25 марта 2020).

¹²⁸ Форма газеллы из поэзии перекочевала даже в инструментальную музыку. Так, немецкий композитор-романтик Фердинанд Хиллер (1811–1885) является автором целого ряда фортепианных газелл, где характерная для этой поэтической формы повторность слов в конце стихотворных строчек воспроизводится посредством повторности одного мотива.

любовь¹²⁹. Эти идеи во многом перекликались с эстетикой немецких романтиков.

Сложившийся в немецкой литературе под влиянием Гафиза образ восточного поэта, певца земных радостей, нашел свое самое последовательное воплощение в фигуре Мирзы-Шафи Вазеха, азербайджанского поэта первой половины XIX столетия, с творчеством которого Германию познакомил Фридрих Мартин фон Боденштедт (1819–1892). Последний – выдающийся поэт, писатель и переводчик – был, можно сказать связующим звеном между разными европейскими культурами. Получив образование в Геттингенском университете, Боденштедт приехал в Россию в качестве домашнего учителя сыновей князя М. Ф. Голицына. Он изучил русский язык и впоследствии прославился как один из первых переводчиков на немецкий язык русской поэзии – стихотворений Пушкина, Лермонтова, Козлова и др., а также прозы (И. С. Тургенева). Его заслуги в этой области перед русской культурой очень велики. Он перевел также сборник малороссийских песен, публиковал статьи о русской истории и культуре.

В 1843–1846 годах Ф. М. Боденштедт предпринял поездку на Кавказ, где изучал быт, культуру и языки тамошних народов. Некоторое время он жил в Тифлисе и изучал персидский и азербайджанский языки под руководством Мирзы-Шафи Вазеха. В дальнейшем Ф. М. Боденштедт опубликовал двухтомные записки о путешествии под названием «Тысяча и один день на Востоке»¹³⁰, включив туда многочисленные переводы стихов своего наставника. В 1851 году стихи эти вышли отдельной книгой и сделались поистине бестселлером – в 1922 году в Германии вышло 149-е

¹²⁹ Подробнее см. об этом: *Lebedeva Nadejda. Die Lieder des Mirza-Schaffy op. 34 von Anton Rubinstein : Zwischen Folklorismus, Orientalismus und Nationalismus // Archiv für Musikwissenschaft. 2010. 67. Jahrg., H. 4. S. 287.*

¹³⁰ Bodenstedt Friedrich von. Tausend und ein Tag im Orient. Berlin: Decker, 1850. Bd. 1–2.

издание, они были переведены на почти все европейские языки, включая русский. Фридрих Боденштедт много путешествовал по Италии, США, изучал в Англии литературу шекспировского времени, перевел почти всего Шекспира, а также пьесы его современников, преподавал славистику и старо-английский язык в Мюнхенском университете.

Что касается азербайджанского поэта Мирзы-Шафи Вазеха, то фигура эта до сих пор вызывает у исследователей споры. Собственно говоря, все они сходятся во мнении, что такой человек существовал, но вопрос о том, является ли именно он автором приписываемого ему наследия, остается окончательно не выясненным. Фридрих Боденштедт при очередном переиздании стихов Мирзы-Шафи в своих переводах признался в предисловии, он сам является их автором, то есть имела место литературная мистификация¹³¹.

В советском 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 – строительства национальной культуры в одной из республик Советского Союза. Существующая сведения о поэте очень фрагментарны и противоречивы. Сохранилось очень мало его подлинных рукописей на фарси и азербайджанском языках. Слава его поэзии основывается исключительно на переводах Боденштедта¹³².

Рубинштейн был знаком с Боденштедтом, возможно, еще с берлинских лет – оба входили в литературно-художественный кружок «Туннель через

¹³¹ В 1850-е годы такие мистификации были очень популярны и в Германии, и в России. Это было время, когда Людвиг Эйхродт и Адольф Куссмауль придумали своего трогательного и комичного поэта-провинциала Готлиба Бидермайера, когда в русских журналах появились сатирические творения Козьмы Пруткова.

¹³² Подробнее о полемике вокруг фигуры Мирзы-Шафи Вазеха см.: *Lebedeva Nadejda*. Die Lieder des Mirza-Schaffy op. 34 von Anton Rubinstein. S. 291–293.

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, так же, как и многих его современников. Удивительно, сколь многие обращались к этим стихам в своем камерно-вокальном творчестве! Надежда Лебедева пишет о более 500 музыкальных воплощениях песен Мирзы-Шафи–Боденштедта в общей сложности 220 композиторов, среди которых есть довольно крупные имена, в том числе Генрих Маршнер, Луи Шпор, Джакомо Мейербер, Карл Рейнеке... Таким образом, «Персидские песни» Рубинштейна органично входят в контекст немецкой романтической вокальной лирики. Однако подавляющее большинство современников оставались в рамках общеромантических музыкальных средств, никак не соприкасаясь с восточной музыкальной спецификой.

Первые отклики прессы на появление рубинштейновского цикла были опубликованы еще до издания нот. Анонимный рецензент упоминает его в связи с концертом певицы Эмилии Генаст в феврале 1855 года: «Как композитора его (Рубинштейна) надо считать одним из самых ныне значительных. Возьмем песни Мирзы-Шафи... Если действительно, как полагают многие, истинных высот достигает тот композитор, которому в равной степени удастся восхищать и знатоков и любителей, то удивительная поэтичность этих песен Рубинштейна – это как раз тот самый случай, когда при прослушивании всем хочется одного: "Ах, если б навеки так было"»¹³³.

«Персидские песни» Рубинштейна (наряду с «Баснями Крылова» и несколькими отдельными романсами) принадлежат к числу немногих камерно-вокальных произведений композитора, привлекавших внимание исследователей (в т. ч. Л. А. Баренбойма, В. А. Васину-Гроссман, Н. Лебедеву). Думается, это обусловлено тем, что в них автор, пожалуй, наиболее своеобразен, уходит и от традиций немецкой Lied (в духе Шуберта,

¹³³Op cit. : Ibid. S. 295.

Мендельсона и Шумана), и от русского бытового романса. Это придает песням из Ор. 34 удивительную свежесть, не потускневшую более чем за полтора столетия, прошедшие после их появления. Они в наибольшей степени индивидуальны и этим индивидуализмом близки эстетике XX столетия, когда каждый художник стремился к поиску своих, не похожих ни на кого средств выражения.

Л. А. Баренбойм формулирует их так: «Последовательная смена мажора (часто гармонического) и параллельного минора (часто натурального), различные лады с увеличенной секундой (или с двумя увеличенными секундами) и пониженной II ступенью, смещение опорных звуков в мелодиях, разная гармонизация одной и той же мелодии, органичные пункты на одном звуке или на квинте, чередование дуольных и триольных групп, секвенционное повторение одного и того же короткого мотива (часто – триоли), орнаментальное опевание опорных звуков мелодии. При этом в ряде песен обращают на себя внимание свежие и колоритные тональные планы»¹³⁴.

Вокальный цикл, впрочем как и любой инструментальный, предполагает некое единство, в нем должны быть элементы, скрепляющие отдельные его части. В инструментальных циклах, вроде шумановского «Карнавала», или «Картинок с выставки» Мусоргского, такими объединяющими элементами являются некий объединяющий тональный план, мотивные связи или лейт-темы (в «Карнавале» – это шифры As-C-H, A-Es-C-H, в «Картинках» – тема «Прогулки»). В вокальных циклах – к таковым может добавляться сюжет, заложенный в тексте песен (например, «Любовь поэта» Шумана, «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» Шуберта). Важное значение имеет сложившаяся практика исполнения. Так, например, в XIX – начале XX столетия исполнители нередко играли в концертах

¹³⁴ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957. Т. 1. С. 76.

отдельные пьесы из «Крейслерианы» или «Карнавала» (ныне это никому не придет в голову).

Выше говорилось о чертах цикла, присущих рубинштейновским «Heine-Lieder» Op. 32. А как в этом смысле обстоит дело с «Персидскими песнями» Op. 34? В них вполне определенно обнаруживается образное единство: это песни, на разные лады воспевающие женскую красоту, вакхические и любовные радости — от мучительных томлений вплоть до безудержного упоения.

Тональный план цикла: 1) As-dur, 2) a-moll, 3) G-dur, 4) c-moll, 5) b-moll–B-dur–g-moll (при том, что при ключе стоят два бемоля)¹³⁵, 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, хотя и с трудом, но 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, тональности VI пониженной ступени, может показаться странным... Рискну высказать такое предположение: текст этого заключительного номера очень отличается от всех предыдущих. Если в тех прославлялась красота возлюбленной, то в последней происходит своего рода остранение — весь прекрасный окружающий мир, преображенный любовью, движется велением Господа, он проникает в душу певца и становится его песней. Этот переход от гедонистических наслаждений к философскому обобщению подчеркивается резким тональным контрастом между предпоследней и последней песнями.

Специально хочется отметить ладовое своеобразие цикла. В нем преобладает мажор — девять из двенадцати песен написаны в мажоре, однако

¹³⁵ О необычной тональной специфике пятой песни будет подробно рассказано ниже.

музыка производит впечатление отнюдь не беззаботно-радостное, она исполнена томительной страсти. Это происходит, благодаря постоянному использованию пониженных ступеней, в результате чего то и дело в мелодии звучит интервал увеличенной секунды. Частые органые пункты на тонической квинте (то есть без терцового тона) порождают ощущение тональной двойственности — колышущегося мажоро-минора. Особую напряженность придают музыке широкие, как бы импровизационные распевы, нередко включающие упомянутую «ориентальную» интонацию увеличенной секунды.

Необходимо указать также на особенности формы в «Персидских песнях». Поскольку в пределах каждой песни, по сути, не происходит какого-либо драматургического действия (каждая передает одно господствующее состояние), 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 музыкальном 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.

Самая первая песня, «Зулейка», как раз начинается с такого вступления — легких трепещущих фигураций. Можно представить себе, что так шелестят крылья ангелов в голубом небе, которые, по мнению героя, недостойны быть сравненными с его возлюбленной. При своем общем торжественном, гимническом характере песня содержит в себе элемент драматической напряженности. Он ощущается таковым, благодаря тональному плану: первый период включает в себе модуляцию из As-dur в c-moll. Чередования в мелодии дуолей и триолей при ровном остинатном

движении аккордов аккомпанемента позволяют исполнителям передать слушателям ощущение импровизационности. Основанная на поступенном движении, мелодия течет мощным плавным потоком.

Нотный пример 41 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 1 «Зулейка». Тт. 5–8

1. selbst mit der ewigen Sonne Licht, selbst mit der ewigen Sonne
 2. und die Sonne verhüllt des Nachts ihr Licht, und die Sonne verhüllt des Nachts
 3. schön, dornlos, voll ewigem Liebeschein, schön, dornlos, voll ewigem Liebeschein

Во втором периоде, в котором происходит возврат в основную тональность, мерная поступь аккомпанемента останавливается, гармония в течение четырех тактов застывает на доминанте – длинные аккорды позволяют певцу свободно проинтонировать широкий импровизационный распев. При этом эти аккорды (половинные ноты) идут синкопами, не давая певцу ритмически совсем «расплыться» в своей импровизации.

Вторая песня «Как солнце небесам» по жанру напоминает болеро. Это становится ясно сразу – по фортепианному вступлению, с его характерным ритмом аккомпанемента.

Нотный пример 42 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 2. Тт. 1–4.



В песне два идентичных по музыке куплета, в завершении каждого, словно от избытка чувств, звучит вокализ, как и в предыдущей песне основанный на триольном движении. Заметим, что за исключением упомянутого вокализа, мелодия певца в значительной мере дублируется в партии аккомпанемента¹³⁶. Такая дублировка сильно помогает вокалисту точно интонировать мелодию. Да и фортепианная фактура в этой, как и в большинстве других песен композитора, примечательна своей скромностью, даже скупостью. Технически с ней может справиться даже не очень искусственный пианист. Такое свойство может показаться парадоксальным, если принять во внимание исключительные пианистические возможности самого автора. Все это свидетельствует о том, что автор рассматривал свои «Персидские песни» как адресованные музыкантам-любителям. Расцвет любительского домашнего музицирования – одна из характерных примет музыкальной культуры эпохи бидермейера, и в этом смысле цикл Ор. 34 вполне вписывается в эстетику этого направления. Впрочем, выскажем предположение, подтверждение которому обнаружить пока не удастся, но которое вполне допустимо: не мог ли Рубинштейн, выступая в качестве аккомпаниатора, модифицировать фактуру своих песен? Ведь он был блестящим импровизатором...

Третья песня – изящное танцевальное скерцо с характерным ориентальным пунктирным ритмом и органами пунктами в аккомпанементе, сродни звучанию барабана. Оно весьма остроумно организовано с точки зрения конструкции. Песня начинается по-

¹³⁶ Это свойство присутствует во многих песнях Ор. 34.

фольклорному просто – как куплетная форма с четырежды повторяющимся коротким куплетом. Однако каждое его проведение заканчивается разными аккордами – на тонике G-dur, на доминанте e-moll, на тонике e-moll, и, наконец на доминантовом секст-аккорде e-moll.

Нотный пример 43 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 3.

(Окончания 1, 2, 3, 4 куплетов, тт. 9–10)

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with lyrics in German and Russian. The piano accompaniment is written on two staves. The score is divided into five sections labeled V. 1. through V. 5. The lyrics are: 1. so viel, so viel Schätze; 2. sol - che, sol - che Wunden; 3. ei - nen Fuss, ei - nen Russ; 4. als ich fühle; V. 5. Sieh' mich gnä . . . die. There are handwritten annotations in the piano part, including '35' and '34'.

Таким образом, автор словно намекает, что каждый из куплетов должен исполнительски быть решенным по-разному. В 5-м и 6-м куплетах композитор идет еще дальше. Если первые четыре – это шуточные комплименты, в которых воспеваются «ножки», «ручки», губы и глаза возлюбленной, то последние два представляют собой прямые признания в любви, герой говорит тут о себе и о своем чувстве, соответственно, речь его более импульсивна, оба куплета начинаются ритмически и мелодически свободно (в шестом даже имеется авторская ремарка *ad libitum*). С другой стороны, в его самоуверенных словах слышится самоирония: «Посмотри на меня, моя милая, ни одно людское сердце не будет так жарко биться для тебя, как мое. Послушай эту песенку, исполненную любви. Ничьи уста, кроме моих, не могут так излить любовные жалобы». Это приводит к тому, что музыка песни наполняется поистине романтической многозначностью.

Четвертая песня пронизана единым оstinатным движением аккомпанемента. Можно представить себе, что голос сопровождается тут игрой на струнно-щипковом инструменте, вроде ситара. Важная особенность изложения, придающая музыке томительно-печальный характер, – доминантовый органнй пункт, выдержанный на протяжении всего первого периода (конструкция песни представляет собой два периода). В нем роза жалуется на то, что ее аромат быстро исчезает вместе с уходом весны.

Нотный пример 44 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 4. Тт. 1–10

Второй период начинается в мажоре. Поэт утешает розу, он говорит, что ее аромат получит вечную жизнь в его песнях. Органный пункт в этой тональности делается тоническим, он звучит успокаивающе. Лишь в самом конце происходит возвращение в первоначальную тональность c-moll, что придает конструкции песни завершенность.

Пятая песня – это гимн вакхическим радостям. Это яркая, неистовая пляска. Рубинштейн прибегает к простейшей фактурной фигуре аккомпанемента, свойственной быстрым танцевальным формам, вроде галопа – «бас-аккорд». Однако музыка тут имеет ясно выраженный

восточный колорит¹³⁷, благодаря интонациям увеличенной секунды в вокальной партии и интересному гармоническому решению, своей иррациональностью, видимо, призванному передать состояние опьянения. В нотах выставлены два бемоля, хотя песня начинается в b-moll. При этом в басу выдерживается доминантовый органнй пункт. Благодаря последнему обстоятельству и ладовой переменчивости (появлению ми бекара) музыка порой слышится в гармоническом фа-мажоре.

Нотный пример 45 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 5. Тт. 1–14

Singsstimme. *Allegro non troppo.*

V. 1. Die Wei-se gu-ter
 V. 2. Je mehr wir uns ver-
 V. 3. Die Wei-sen beim Po-
 V. 4. Sagt was die Welt im
 V. 5. Und weil so kurz das

Pianoforte. *Allegro non troppo.*

1. Ze-cher ist, zu früh und spä-ter Stun-de, dass al-ter Wein im
 2. tief im Wein, je hö-her steigt der Geist uns, der Bart der Weis-heit
 3. la-le stehn hoch ü-ber der Ge-mein-heit, wie Ber-ge ü-ber'm
 4. Tauschuns giebt für un-ser lu-stig Le-ben? Die Won-ne, die ein
 5. Le-ben ist, muss stets der Wei-sen Ziel sein, des Glücks, das uns ge-

В дальнейшем в песне утверждается тональность B-dur, однако под конец неожиданно появляется g-moll, и пьеса заканчивается на неустойчивой гармонии – доминанте этой тональности.

¹³⁷ Л. А. Баренбойм указывает на близость мелодии этой пьесы еврейской народной песне «Цигеле» («Козленок»). См.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957. Т. 1.

Продолжительные органные пункты – одна из характерных черт ориентальной музыки. Это обусловлено звучанием открытых струн смычковых и щипковых инструментов, популярных на Востоке. В «Персидских песнях» они встречаются постоянно в разных формах. В шестой песне это органный пункт на тонической квинте, на всем протяжении пьесы. Хотя стихи напрямую не связаны с жанром колыбельной – статика, порожденная подспудно присутствующей всюду тоникой, плавные контуры мелодии, четкое структурное ее членение с остановками в каждом втором такте – все это передает атмосферу южной жаркой ночи, ласковой песни, которую герой поет своей возлюбленной. А может быть, это те сладкие грезы, которые встают в сознании влюбленного, когда он думает о своей избраннице: «Я чувствую твое дыхание во всем, что меня окружает, куда бы я ни бросил взгляд, всюду мне мерещится твой образ. Подобно солнцу, он может зайти за горизонт моих размышлений, словно погрузиться в море — для того, чтобы снова взойти поутру».

Нотный пример 46 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 6. Тт. 1–4

Песня построена в виде двух идентичных восьмитактовых куплета и своего рода продолжительной тонко орнаментированной коды, исполняемой без слов, как вокализ. Если в куплетах гармонии сменяют друг друга

потактово, или даже чаще (две гармонии в такте), то в коде одна гармония сохраняется на протяжении каждых двух тактов. Время словно останавливается.

Музыкальное решение в седьмой песне, «Скинь чадру», на наш взгляд, включает в себе некое противоречие: Мелодия с многочисленными орнаментальными распевами проходит на фоне оstinатного аккордового аккомпанемента, сродни тому, что звучал в первой «Персидской песне», или в знаменитой «Я не сержусь» из шумановского цикла «Любовь поэта». За такого рода аккомпанементами закрепились вполне определенная образность – торжественная, или маршеобразная, или трагическая (в миноре, как это имеет место в песне «Спокойно спи» из «Зимнего пути» Шуберта). В данном случае между мелодией и сопровождением ощущается какое-то несоответствие, последнее представляется несколько формальным. Впрочем, появляющиеся кое-где в аккомпанементе синкопы, будучи соответствующим образом подчеркнуты, могут подсказать пианисту и певцу путь к преодолению такого несоответствия. Вдобавок к убедительному исполнительскому решению может подтолкнуть и авторская ремарка *risoluto*, которая позволит ощутить в музыке оттенок танцевальности.

Песня не содержит фортепианного вступления. Возможно, это обусловлено тем, что она написана в той же тональности, что и предыдущая, и к тому же между обеими обнаруживается мотивная связь – начало мелодии основано на восходящем поступенном мотиве в пределах кварты (правда начинающемся от разных ступеней). (Ср. нотные примеры 13 и 14).

Нотный пример 47 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 7. Тт.

1–2

Risoluto, ma non mosso.

V. 1. Schlag' die Tschadra zu - rück, was ver - hüllst du dich? ver -
 V. 2. Schlag' die Tschadra zu - rück, lass' al - le Welt — schin,
 V. 3. Schlag' die Tschadra zu - rück, solch ein Antlitz sah nie

Risoluto, ma non mosso.

mf

Зато в песне про чадру есть развернутая постлюдия на материале характерных распевов в вокальной партии. Это обстоятельство, а также тот факт, что вслед за последним аккордом выписан целый такт паузы, могут свидетельствовать о том, что седьмая песня завершает некий раздел, и исполнители должны почувствовать далее начало следующего раздела.

Вступление к восьмому номеру цикла – стремительное, подобное легкому шелесту – образует резкий контраст по отношению собственно к песне. В. А. Васина-Гроссман усматривает во вступлении черты общности с фактурой «Исламея» Балакирева¹³⁸.

Нотный пример 48 – А. Г. Рубинштейн «Персидские песни» Op. 34 № 8. Тт. 1–3.

Allegro.

p

¹³⁸ См.: Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. С. 259.

Нотный пример 49 – М. А. Балакирев. «Исламей» Op. 18. Тт. 1–3.



Нам представляется такое сопоставление малоубедительным. Главное, что характер музыки в обоих случаях абсолютно разный – токкатный, энергичный, с повторами звуков у Балакирева (динамика *forte*) и легкий, полетный, со скользящими хроматизмами у Рубинштейна (динамика *piano*).

Песня состоит из двух идентичных куплетов. Построенная на широких распевах мелодия с колыханием натурального и гармонического ля минора звучит печально. Важное значение в музыкальном развитии получает гармония II низкой ступени (трезвучие B-dur) в конце песни. Она звучит на протяжении целых пяти тактов при том, что ранее гармонии сменяли друг друга потактово, мало того, иногда внутри этих тактов появлялись проходящие аккорды. Такая многозначительная остановка обусловлена чутким следованием тексту, что в полной мере проявляется во втором куплете: герой, уподоблявший свою возлюбленную цветочному бутону, предрекает, что таковой раскроется и станет прекрасным цветком в его руках. Это чудесное превращение свершается в светлом B-dur. Можно предположить, что подчеркиванием именно этой тональности композитор подготавливает слушателя к следующей, девятой песне «Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Kur» («Клубится волною кипучею Кур»). При исполнении цикла целиком едва ли нужно делать перед последней большую паузу

Девятая песня из Op. 34 получила необычайную популярность, быть может наибольшую, из всего камерного наследия Рубинштейна. Объяснение, возможно, кроется в тонкости поэтического текста, который вдохновил композитора на создание воистину выдающегося творения. Песне присущ

сложный образный строй, в котором соединяется и радостное приятие мира с его чудесами и красотами, и счастье взаимной любви, и осознание хрупкости и неминуемой быстротечности счастья: «О, если б навеки так было!».

Этот романтический комплекс особенно остро воспринимался в контексте катастрофических событий первых десятилетий XX столетия. Неслучайно самое выдающееся исполнение песни, сделавшее ее поистине «мировым хитом», принадлежит великому Федору Шаляпину. Для него песня Рубинштейна – это олицетворение его собственных чувств и чувств множества людей, вынужденных навсегда покинуть родину после революции. Музыка Рубинштейна наполняется в его трактовке неизбывной ностальгией¹³⁹. «Клубится волною», по-видимому, была для автора особенно значима, ибо спустя много лет он процитировал ее в своем Op. 72, в песне «Es blinkt der Tau» («Блестит роса») на стихи Густава фон Бодьена.

Строение песни куплетное с припевом. Музыка припева лежит в основе вступления и заключения. Куплеты по музыке идентичны, однако они включают в себя широкие распевы, и потому распределение текста в этих распевах решено по-разному. В целом, гармонические и мелодические средства довольно просты. В мелодии нет остро звучащих «восточных» интонаций увеличенной секунды, гармонический язык по-классицистски прозрачен – базируется на близких тональностях и традиционных гармониях¹⁴⁰. Между тем, музыка обладает ярким своеобразием. Это

¹³⁹ Подобный образный строй со всей обостренностью выступает в творчестве не только музыкантов, в первую очередь Рахманинова – вспомним его записи «Тройки» Чайковского из «Времен года», собственной «Мелодии» Op. 3, Первого и Четвертого концертов и др. Аналогичные черты обнаруживаются в творчестве писателей-эмигрантов И. А. Бунина, И. С. Шмелева и др.

¹⁴⁰ Пожалуй, заслуживает упоминания одна любопытная деталь: в самом завершении припева «О, если б навеки так было» после доминантовой гармонии g-moll вступает тоника B-dur. Это придает музыке замечательную свежесть.

достигается весьма интересным образом... Дело в том, что ударения в тексте не совпадают с метрическими опорами в тактовом размере 2/4.

Нотный пример 50 – А. Г. Рубинштейн. «Персидские песни» Op. 34 № 9. Тт. 9–13.

Gelb rollt mir zu Fü - ssen der brausen-de Kur. im tan - zen - den
 Roth fen - kelt im Glas der ka - che - ti - sche Wein. es füllt mir das
 Die Son - - ne geht un - ter, schon dunkelt die Nacht, doch mein Herz gleicht dem
 In das schwarze Meer dei - ner Au - - gen rauscht der rei - ssen - de

Это создает у слушателя ощущение свободно разворачивающейся певческой импровизации. «Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Kur». Смысловая опора падает тут на первый слог слова *Füßen*, между тем он приходится на вторую, слабую долю двухчетвертного такта; далее опора приходится на первый слог в слове «*tanzenden*» – тоже падающий на вторую долю. Таким образом, при двухдольном движении в аккомпанементе, в мелодии реально ощущается трехдольность (размер $\frac{3}{4}$). Гармонии же в аккомпанементе сменяются традиционным образом – потактово, согласно метру аккомпанемента. Вдобавок аккордовое оstinатное движение содержит постоянные синкопы, что еще больше усложняет ритмическое строение музыки и, наряду с распевами, придает ей восточный колорит. Двухдольность же в вокальной строчке устанавливается лишь в 9-м такте!

Дискография песни весьма обширна. Упомянутая запись Шаляпина создала своего рода традицию ее исполнения именно на русском языке, в том числе и зарубежными вокалистами – в их числе исландский баритон Сигурдур Брагасон (Sigurdur Bragason), словацкий бас Штефан Коцан (Štefan Kocan). Во всяком случае, из записей на языке оригинала нам известна

только трактовки упомянутой Хелены Линдквист, записавшей Op. 39 целиком, и американки Кэйлы Уилкенс (Kayla Wilkens).

Нам известны две записи Шаляпина – 1931 и 1935 годов, обе выполнены в сопровождении камерного оркестра. Они принципиально не отличаются друг от друга. Если попытаться выделить в них главное свойство, то таковым следует назвать театральность, драматизм – особенно ярко он представлен в более позднем варианте. Необычайно широк динамический диапазон шаляпинского пения – от еле слышного *pianissimo*, до мощного *fortissimo*. Но вообще-то, слово «пение» лишь отчасти передает впечатление от его трактовки. Каждый куплет звучит у артиста по-своему, в звучании голоса явственно прочитывается мимика артиста, даже угадывается его жест – собственно те же впечатления испытывает слушатель при знакомстве со «Сценой Бориса» из оперы Борис Годунов в записи из театра Ковент-Гарден. Шаляпин поет очень 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. В таком духе поют это место Борис Штоколов, Борис Гмыря, Александр Огнивцев, Николай Анисимов, Штефан Коцан, Сигурдур Брагасон, даже Зара Долуханова.

В целом, как и в случае с «Heine-Lieder» Op. 32, можно выделить два типа подхода к трактовке песни – драматический (в духе Шаляпина) и более сдержанный вокально-кантиленный (в наиболее законченной форме он представлен Сергеем Лемешевым). Очень различны исполнения по темпу. При этом авторская темповая ремарка *Andante*, предполагающая ясное поступательное движение в среднем темпе, выдержана, пожалуй, лишь в трактовке Линдквист (кстати, у нее голос звучит и наиболее по-инструментальному ровно и нейтрально). У остальных певцов песня трактуется в разной степени *Adagio*. Таким образом, ее продолжительность варьируется от 3'25'' у Линдквист до 5'51'' у Штоколова и Огнивцева.

Десятая песня «Над морем солнце блещет» («Die helle Sonne leuchtet») очень необычна своим тональным планом: развернутое вступление написано в Es-dur, после вступления голоса основная тональность становится g-moll, и, наконец, фортепианная постлюдия, буквально повторяющая вступление, звучит в G-dur. Выскажем предположение о причинах такого странного тонального решения... Их можно попытаться увидеть как в строении цикла, так и в поэтических образах положенного на музыку стихотворения.

Предыдущая песня заканчивалась в тональности B-dur, доминантовой по отношению к последующей. Что же касается G-dur'ной фортепианной постлюдии, то тут следует принять во внимание стихи Боденштедта. Нам представляется, что вступление и заключение песни призваны воссоздать картину летнего моря, его мерный плеск – на это намекает присущий музыке оттенок танцевальности.

Нотный пример 51 – А. Г. Рубинштейн. «Персидские песни» Op. 34 № 10. Тт. 1–10.

«Яркое солнце светит на море, и все волны отражают его блеск. Ты отражаешься, подобно солнцу, в море моих песен. Все они пылают и дрожат от твоего блеска» – так звучат слова песни в подстрочном переводе. Переход в постлюдии в более светлую тональность терцией выше должен

символизировать то преобразующее воздействие, которое солнце оказывает на морской пейзаж, а красота возлюбленной – на творения поэта.

Думается, неслучайно одиннадцатая песня написана в той же тональности, что и первая – в *As-dur*. Фактура аккомпанемента – ровные аккорды – тоже возвращает нас к началу цикла. Таким образом, мы имеем дело со своего рода репризой. Следует, однако, признать, что в целом эта предпоследняя песня несколько уступает остальным – в ней нет столь свойственной остальным «Персидским песням» яркости образов. Упреки в эскизности, случайности, предьявлявшиеся Рубинштейну Цезарем Кюи, кажутся тут вполне обоснованными.

Последняя, двенадцатая песня выходит за пределы того круга образов, который господствовал в предыдущих номерах – образов сладостной любовной лирики, окрашенных в экзотические восточные краски. Ее содержание возвышенное, философское. В общих словах, исходя из текста стихотворения, его можно сформулировать так: Бог живет в каждом явлении природы, он дал песни поэту и слух тем, кто ему внимает; душа поэта вбирает в себя все многообразие мира, и тот начинает звучать в его песнях...

Песня организована очень свободно. В ней нет столь часто встречающейся в цикле куплетности, как, впрочем, и традиционной трехчастности. Рубинштейн отказывается и от характерного ориентального колорита. В мелодии нет широких, орнаментированных распевов¹⁴¹, томных увеличенных секунд. От восточной специфики остаются, пожалуй, лишь выдержанные органые пункты в басу, а также очень долгое пребывание в пределах одной гармонии (порой по четыре такта при счете 12/8). Свежо звучат неожиданные тональные сопоставления, например *E-dur* – *Gis-dur*. Очень необычен средний раздел песни *Allegro con moto*. 5/4 (нечетные

¹⁴¹ Справедливости ради отметим, что один таковой, имеющий характер небольшой каденции, звучит перед возвращением основной тональности. Он вызывает даже ассоциации с барочной кантатной риторикой, ибо по рисунку в целом нисходящий и приходится на слово «nieder» («вниз»).

размеры редко встречаются у Рубинштейна), весь проходящий на доминантовом органном пункте в басу. Репризы в традиционном смысле в песне нет, или, можно назвать ее очень усеченной: вместе с возвращением тоники основной тональности торжественно и кульминационно звучат две новые восходящие реплики, дублируемые терциями в фортепианной партии, а собственно короткий отрывок первоначальной мелодии проводится в фортепианной постлюдии.

3.5. «Стихотворения и реквием по Миньоне» Op. 91

Как композитор Антон Рубинштейн слывет традиционалистом. Исследователи не раз отмечали, что его музыка непосредственно опирается на творческие искания Бетховена и старших современников – Мендельсона, Шумана, причем в значительной степени на консервативные элементы в творчестве последних, в то время как новаторские искания Листа и Вагнера не находили его сочувствия. Между тем, в наследии композитора есть произведения, в которых он показал себя пролагателем новых путей в искусстве, смело обновляющим привычные жанры. Таковым является жанр вокального цикла.

К числу «вдохновеннейших рубинштейновских творений»¹⁴² относит Л. А. Баренбойм вокальный цикл на слова Гёте Op. 91: «В большей части номеров цикла Рубинштейну удалось великолепно передать общий дух гётевской поэзии – ее глубокий интеллектуализм и сочетание в ней светлого величаво-спокойного тона с тем душевным подъемом, который предвещал романтическую приподнятость и устремленность, но который был еще далек от романтической патетики и от увлечения миром таинственного и потустороннего»¹⁴³. С восторгом высказываются об этом опусе и

¹⁴² Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1962. Т. 2. С. 161.

¹⁴³ Там же. С. 194.

современная Рубинштейну пресса¹⁴⁴, и музыковеды XX – XXI вв. – К. Никитин, В. Коннов, М. Андресен¹⁴⁵. Между тем, это произведение в наши дни практически не звучит в концертных залах, мало того, нам не известно ни одной его записи.

Сочинение было создано зимой 1871–1872 годов. Композитор работал тогда в Вене, приняв приглашение на год возглавить симфонические концерты венского «Общества друзей музыки». Отъезд в Вену был обусловлен разочарованием в перспективах работы в России – создание оперы «Демон» и хлопоты по поводу ее постановки в Петербурге закончились унижительным цензурным запретом из-за либретто. Настроение подавленности, в котором музыкант пребывал в тот период, возможно, косвенным образом отразилось на в целом скорбном характере произведения.

Среди обстоятельств, сподвигнувших Рубинштейна к созданию «Стихотворений и Реквиеме по Миньоне» можно, помимо прочего, отметить особое место, которое занимали в то время в его дирижерской деятельности кантатно-ораториальные произведения разных эпох – от Баха и Генделя до Шумана, Листа и Брамса (их внушительный список приводит в своей статье К. Никитин¹⁴⁶). Таким образом, музыкант имел возможность на протяжении сжатого периода времени глубоко вникнуть в специфику жанра.

¹⁴⁴ Так, лейпцигский музыкальный издатель и критик Бартольд Зенф (1815–1900) писал об исполнении «Стихотворений и Реквиема» в Дюссельдорфе, ссылаясь на тамошнюю прессу: «Произведение принадлежит к числу самых впечатляющих и удачных созданий гениального композитора» [11; 442].

¹⁴⁵ *Никитин К.* Антон Рубинштейн – «Стихи и реквием по Миньоне» Op. 91 // Антон Григорьевич Рубинштейн : сб. статей. СПб. : Канон, 1997. С. 130–137. *Коннов В.* Песни А. Рубинштейна на тексты И. В. Гете // Там же. С. 122–129 ; *Andresen Matthies.* Die Charaktere aus Goethes «Wilhelm Meisters Lehrjahre» bei Anton Rubinstein und Hugo Wolf. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 2012.

¹⁴⁶ *Никитин К.* Указ. соч. С. 131.

Однако принадлежность рубинштейновского опуса к тому или иному жанру трудно поддается однозначному определению. Л. А. Баренбойм пишет о нем как о вокальном цикле. В то же время С. Н. Булгакова трактует его как камерную ораторию¹⁴⁷. Сам автор дает ему, по сути, двойственное определение – в нем присутствует и широко бытующее в композиторской практике название «стихотворения», которое часто употребляется в заголовках камерно-вокальных опусов – сборников и вокальных циклов, и жанровое обозначение «реквием», предполагающее хоровой состав. Нам представляется, что тут речь может идти о своеобразном жанровом синтезе.

Жанр реквиема, начиная с XIX столетия, претерпевает существенную эволюцию, выразившуюся в наметившемся отходе от традиционного богослужебного текста, превращении реквиема в универсальное траурно-философское сочинение, композиторы при этом отказывались и от латинского текста (Шуман «Реквием по Миньоне» Ор. 98b, Брамс, позднее – Кастальский, Бриттен), и зачастую от хора как такового. Показательны в этом смысле «Шесть стихотворений Н. Ленау и Реквием (старо-католическое стихотворение)» ор. 90 Шумана. Этот опус является вокальным циклом, в котором латинский текст «старо-католического стихотворения» дается в виде приложения.

Появление в рубинштейновском цикле на стихи Гёте хоровой части несомненно было обусловлено и тем опытом, который к тому времени приобрел композитор как создатель хоров и кантатно-ораториальных сочинений, в том числе духовных опер, драматургия которых является по сути переходной между театральной и концертной.

Роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (опубликован 1795–1796) следует признать одним из самых значительных произведений Гёте, оказавшим существенное влияние на развитие европейской литературы. Это

¹⁴⁷ Булгакова С. Н. Дирижерско-хоровая практика : мессы и жанры духовной музыки от раннего средневековья к XXI веку : учебник и практикум для вузов. М.: Юрайт, 2020. С. 143.

был по сути первый «роман воспитания» («Bildungsroman»), прозаический жанр, в котором главным становится психологическое, моральное и общественное формирование главного героя, молодого человека. К числу «романов воспитания» литературоведы относят такие классические сочинения, как «Дэвид Копперфильд» Ч. Диккенса, «Воспитание чувств» Г. Флобера, «Обыкновенная история» И. Гончарова, «Подросток» Ф. М. Достоевского.

В сюжете и основных идеях «Вильгельма Мейстера» Рубинштейн несомненно находил близкие себе мотивы. Это касалось и его собственного пути в искусство (в котором обнаруживалось сходство с таковым у героя гётевского романа), и его позднейших взглядов на благую и преобразующую силу художественного творчества. Щедро отдавая душу воспитанию музыкальной молодежи, он не мог не чувствовать заложенный в этом воспитании этический потенциал.

Рубинштейн весьма требовательно относился к текстам своих вокальных сочинений – так, нередкими были его конфликты с либреттистами во время работы над операми. Стихи, вкрапленные в роман принадлежат к высшим достижениям лирики Гёте. Начиная с самой первой его публикации, они привлекали внимание множества композиторов – некоторые были положены на музыку двадцать раз и более. Среди авторов этих песен и романсов – Бетховен, Шуберт, Шуман, Лист, Вольф, Чайковский, Метнер и множество других, менее известных композиторов. Произведение Рубинштейна очень выделяется в ряду остальных музыкальных прочтений стихов из гётевского романа. Композиторы, как правило обращались к стихотворениям из «Вильгельма Мейстера» как к материалу для создания в первую очередь отдельных лирических миниатюр¹⁴⁸. Рубинштейн же подходит к текстам Гёте

¹⁴⁸ Пожалуй, несколько выбивается из этого ряда Шуман с его «Песнями и напевами из “Вильгельма Мейстера”» Op. 98a. Это произведение тоже несет на себе черты вокального цикла. К тому же отдельно Шуман создает «Реквием по Миньоне» Op. 98b для солистов, хора и оркестра.

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 и отдельно.

Особенности вокального цикла как жанра подробно рассматриваются в работах Ю. Н. Хохлова, А. В. Крыловой, Г. И. Ганзбурга¹⁴⁹ и др. Обычно, характеризуя ключевые свойства жанра, исследователи опираются на сочинения Шуберта («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь») и Шумана периода «года песен» («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). Все они написаны на тексты из лирических циклов, включают в себе определенный сюжет, наделены чисто музыкальными средствами объединения – в том числе логически выстроенным тональным планом, мотивными переключками и т. д. Разумеется, перечисленные образцы были прекрасно известны Рубинштейну, мало того у него самого есть подобный цикл «Шесть песен на стихи Г. Гейне» Op. 32. Вышеуказанные черты единства (за исключением выраженного лирического сюжета) имеются и в его знаменитых «Персидских песнях» Op. 34.

Гётевский цикл Рубинштейна в этом контексте выглядит иначе. Иная сама литературная основа – это не поэтический цикл, а стихотворные фрагменты из прозаического романа, причем на музыку положены оказываются все они без исключения, включая самые фрагментарные. Последовательность частей в цикле выдержана строго в соответствии с ходом повествования в романе. Такой подход кажется несколько формальным, однако Рубинштейн придерживается его неукоснительно.

¹⁴⁹ Хохлов Ю. Н. «Зимний путь» Франца Шуберта. М. : Музыка, 1967; Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта : черты стиля. М. : Музыка, 1987; Крылова А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра : лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988; Ганзбург Г. И. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 106–119.

Понять логику такого подхода композитора к тексту помогают, на наш взгляд те соображения, которые высказал Г. И. Ганзбург в упомянутой выше работе, посвященной поздним вокальным циклам Шумана¹⁵⁰.

Исследователь указывает на присущие этим произведениям («Семь песен Элизабет Кульман. На память о поэтессе» Op. 104, «Стихотворения королевы Марии Стюарт» Op.135) черты театральности, сближающие их с оперой (в данном случае с монооперой, поскольку песни предназначались для одного исполнителя). Автор пишет о принципиальном отличии, их драматургии от традиционной драматургии лирического вокального цикла: «Герой (субъект) камерной вокальной лирики *абстрактен*, неперсонифицирован (человек вообще, некий носитель эмоционального состояния или переживания). Эмоционально-психологические реакции и поступки такого героя происходят в *обобщенной* ситуации (например, влюбленность, измена любимой или любимого, ожидание смерти и т. д.) Напротив того, герой оперного произведения *конкретен*. Он имеет имя, биографию, определенное общественное положение. В опере раскрываются чувства, состояния, мысли этого *конкретного* героя в *конкретной* сюжетной ситуации» [*курсив автора — Л. Ч.*]¹⁵¹.

Именно такого рода драматургию – сходную с оперой – мы встречаем в «Стихотворениях и Реквиеме по Миньоне». Тут имеются вполне конкретные герои – персонажи из в высшей степени популярного романа, знакомого едва ли не всем представителям образованного общества в Германии¹⁵². Думается, что композитор осознавал, что российские слушатели скорее всего имеют довольно смутные представления о книге, положенной в основу его музыки.

¹⁵⁰ Ганзбург, Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 106–119.

¹⁵¹ Ганзбург Г. И. Песенный театр Роберта Шумана... С. 110.

¹⁵² Кстати, не в этом ли отчасти таится сложность для восприятия рубинштейновского цикла в России? Тут роман Гёте, положенный в его основу, никогда не был и по сию пору не является произведением широко популярным.

Потому первое исполнение цикла в России в ноябре 1880 года сопровождалось декламацией отрывков из романа профессиональным актером перед началом и между отдельными частями¹⁵³. Л. Баренбойм не без оснований полагает, что инициатива такого театрализованного исполнения цикла была поддержана самим композитором¹⁵⁴.

Собственно говоря, возможность такого «синтетического» музыкально-театрального прочтения намечена в самом опубликованном тексте произведения. Перед Реквиемом, в нотах напечатана развернутая цитата из романа, описывающая происходящее. Вполне вероятно, что Рубинштейн опирался тут на опыт Шумана – словесные комментарии имеются перед каждой песней, входящей в шумановский цикл «Семь стихотворений Элизабет Кульман» Op. 104.

Основным героем «Стихотворений и Реквиема» является Арфист (баритон). От его имени звучат пять песен (№№ 1, 2, 3, 6, 9) и в одной он выступает дуэтом с Миньонной (№ 7). Последняя (сопрано) солирует в песнях №№ 4, 10, 12. По одной песне вложено в уста Филины (сопрано, № 8), Аврелии (альт, № 11), Фридриха (тенор, № 14). Наконец, текст песни № 5 присутствует в романе просто как стихотворение, не привязанное к какому-то конкретному герою (песня на эти стихи отдана тенору). В исполнении Реквиема (№ 13) задействованы два вокальных квартета – детских (квартет мальчиков) и мужских голосов и смешанный хор. В его сопровождении, помимо фортепиано, участвует фисгармония. Несомненно, такой разнообразный состав исполнителей очень затрудняет сценическую судьбу произведения.

¹⁵³ Исполнение это готовилось выпускницей Петербургской консерватории С. А. Малоземовой, впоследствии ставшей профессором в своей Alma mater. Со времен учебы в классе Т. О. Лешетицкого она поддерживала с Рубинштейном, высоко ценившим ее таланты, дружеские отношения, и тот был в курсе готовившейся премьеры.

¹⁵⁴ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1962. Т. 2. С. 196.

Словесные комментарии не только проясняли тогда для слушателей фабулу романа, но и уточняли характеры каждого из героев. При этом, разумеется, важнейшим средством обрисовки характеров является сама музыка, написанная на стихи Гёте. Так, именно она, и без всяких сопроводительных текстов позволяет нам представить себе Миньону – девочку-подростка, чьи слова и интонации полны трогательной детской наивности и непосредственности. Столь же характерны и убедительны другие герои – Арфист, мудрый старец, удрученный переживанием своего прошлого и одновременно гордый носитель художественного дара; легкомысленная актриса Филина и ее веселый поклонник Фридрих; мрачная и страстная Аврелия.

Любое циклическое музыкальное произведение предполагает некие средства, объединяющие многочастную композицию в единое целое. В данном случае средства эти многообразны. Среди них, например, особенности общего тонального плана. Номера в цикле выстраиваются в следующем порядке:

D-dur – c-moll – a moll – C-dur – F-dur – d-moll – e-moll – As-dur – d-moll – f-moll – Es-dur – F-dur – c-moll – Es-dur.

Здесь видно, что в сочинении явно господствуют бемольные тональности, и лишь ключевые в смысловом отношении части – № 1 Баллада Арфиста «Was hör ich draussen vor dem Thor?» («Что слышу я?») и № 7 Дуэт Арфиста и Миньоны «Nur wer die Sehnsucht kennt» («Тот, кто тоску познал»)¹⁵⁵ – оказываются выделенными, будучи написанными в диэзных тональностях (h-moll и e-moll, соответственно), причем дуэт помещен как раз в середине произведения.

Драматургия цикла полна контрастов. Можно даже сказать, что контрасты являются важнейшим принципом, скрепляющим целое.

¹⁵⁵ На драматургически ключевое место Дуэта № 7 указывает, среди прочих, Л. А. Баренбойм. См. : *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1962. Т. 2. С. 195.

Возвышенно-философские, трагическим образом 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, состоящем из четырнадцати номеров самыми масштабными, конструктивно и драматургически сложными, являются два: первый – Баллада Арфиста и тринадцатый – Реквием. Они образуют своеобразную арку. Первый выполняет роль многосоставной интродукции. Это рассказ о старом певце, который отказался от награды, дарованной ему восхищенным королем. В ней звучит философское кредо поэта, и, думается, композитор был с ним солидарен:

«По божьей воле я пою
 Как птичка в поднебесье,
 Не чая мзды за песнь свою –
 Мне песнь сама возмездье!»¹⁵⁶

Как это часто бывает в балладах, конструктивно она строится на чередовании слов автора-рассказчика и прямой речи того, о ком ведется повествование. Первые представляют собой взволнованный речитатив, вторые – песню. Важная особенность баллады Арфиста – развернутый инструментальный эпизод, по сути, виртуозные фортепианные вариации, после слов: «Седой певец глаза смежил и в струны грянул живо». Этот эпизод можно уподобить увертюре, часто присутствующей в кантатно-ораториальных сочинениях¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Перевод Ф. Тютчева.

¹⁵⁷ Инструментальный эпизод в Ор. 91 Рубинштейна, которому предшествует сольный вокальный речитатив, вызывает в памяти начало оратории Мендельсона «Илия», где оркестровая fuga появляется вслед за сольным речитативом баса.

Нотный пример 52 – Стихотворения и реквием по Миньоне. Op. 91 № 1. Тт. 39–45



Хоровой Реквием образует монументальный финал цикла. Он тоже включает в себя большую интерлюдия. В ней чисто музыкальными средствами, без слов 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 он явно перекликается с хорами произведениями Мендельсона и Шумана. Представляется, что создавая эту музыку, Рубинштейн в качестве исполнителей рассчитывал не на искусные профессиональные хоры, а на любительские сообщества, столь популярные в Германии XIX века. К этой мысли подводит и фактура в партии фисгармонии, в значительной мере дублирующая хоровую. Но роль этого инструмента нельзя назвать чисто вспомогательной. В интерлюдии фисгармония образует с роялем интересный дуэт, искусно раскрывающий выразительные возможности обоих инструментов. Следующая после Реквиема легкомысленная песенка Фридриха в ритме бытового вальса¹⁵⁸ может быть истолкована как своего рода послесловие: все в мире преходяще, но сама по себе жизнь непрерывна.

¹⁵⁸ У Гёте стихам предшествует ремарка: «Фридрих принялся приплясывать, напевая» *Гете И. В. Собрание сочинения: в 10 т. Т. 7. Годы учения Вильгельма Мейстера / пер. Н. Касаткиной. М. : Худ. лит., 1978. С. 501.*

Новаторский вокальный цикл А. Г. Рубинштейна «Стихотворения и Реквием по Миньоне» Op. 91 еще ждет своего исполнительского воплощения музыкантами XXI столетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выдающееся наследие Антона Рубинштейна в области камерной вокальной музыки, во многом до сих пор недооцененное, подверглось в данной работе комплексному исследованию.

Рассмотрение общего творческого облика знаменитого российского музыканта в контексте культуры его эпохи позволило еще раз подтвердить его место как не только гениального пианиста-интерпретатора, но и как замечательного композитора, создавшего шедевры в камерно-вокальных жанрах.

- Анализ этапов творческого пути композитора и его наследия позволило уточнить особенности его творческого развития. Композиторский стиль Рубинштейна в целом не обнаруживает принципиальных изменений на протяжении его жизни. Некоторые модификации его стиля связаны с преимущественным обращением к тем или иным жанрам в разные периоды его жизни. При этом общей остается ориентация на классико-романтические традиции европейской музыки XIX столетия.

- Проведенный анализ позволил определить влияния, способствовавшие формированию индивидуального композиторского стиля Рубинштейна. Таковыми влияниями, бесспорно, относятся воздействия стиля Бетховена и немецкий композиторов-романтиков – Шуберта, Мендельсона и Шумана. Тем не менее значительное воздействие на творческие устремления и на стиль Рубинштейна оказала современная ему русская музыка – прежде всего творчество Глинки, но также (в сфере камерно-вокальной музыки) и русская романсовая культура первой половины XIX века (А. Алябьев, А. Варламов, А.). 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 русскими композиторами жанра «восточного романса».

- В работе проанализирован в исполнительском и методическом планах ряд вокальных сочинений, относящихся к разным этапам творческой деятельности композитора. Проведен анализ нотного текста камерно-вокальных сочинений Рубинштейна в контексте использования им средств композиторской и исполнительской выразительности.

- Подробно рассмотрены интерпретаторские концепции некоторых выдающихся романсов Рубинштейна, предложенные российскими и зарубежными вокалистами прошлого и современности. При этом был использован метод сравнительного анализа интерпретаций в русле традиций российского исполнительского музыкознания.

- 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.

При этом некоторые сочинения являют, обладают новаторскими чертами, проявившимися в творчестве композиторов позднейшего времени. Например, стиль ранних «Басен Крылова» во многом предвосхищает искания Даргомыжского и Мусоргского, более того – Шостаковича. Образы Востока в «Персидских песнях» проложили дорогу аналогичным композиторским

решениям в «восточной лирике» Балакирева, Римского-Корсакова, Рахманинова. Мало того, в этом цикле Рубинштейн стал первопроходцем в жанре оркестровой песни, обретшем своих корифеев в лице Рихарда Штрауса и Малера. Уникальными чертами обладают «Стихи и Реквием по Миньоне» – произведение представляющее собой синтез камерного вокального цикла и светской кантаты, своего рода «песенного театрального представления».

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

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие : [для муз. вузов / Е. А. Ручьевская, Л. Иванова, В. Широкова и др.]. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1988. – 349,[2] с. : нот. ил. – ISBN 5-7140-0001-3. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б. В. [Глебов И.] Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников : (1829–1929) / Игорь Глебов. – Москва : Гос. изд-во, Муз. сектор, 1929 (Нотопечатня Гиза). – 181 с. – Текст : непосредственный.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Издание 2-е. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.
4. Асафьев, Б. В. Речевая интонация. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. – 136 с. : нот. – Текст : непосредственный.
5. Асафьев, Б. В. Русский романс XIX века / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е издание. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. – С. 55–99.
6. Асафьев, Б. В. [Глебов И.] Чайковский [1840–1893] : опыт характеристики / Игорь Глебов. – Петербург : Светозар, 1922. – 62 с. – Текст : непосредственный.
7. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность / Л. А. Баренбойм ; Ленингр. ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра фортепьяно. – Ленинград : Музгиз, 1957 – Т. 1 : 1829–1867. – 455 с. : 17 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
8. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность / Ленингр. ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,

Кафедра фортепьяно ; Л. А. Баренбойм. – Ленинград : Музгиз, 1962. – Т. 2 : 1867–1894. – 492 с., 13 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

9. *Белинский, В. Г.* Иван Андреевич Крылов / В. Г. Белинский. – Москва : Лань, 2017. – 25 с. – Текст : непосредственный.

10. *Белинский, В. Г.* Полное собрание сочинений : [в 13-ти т.] / [ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] ; Акад. наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – Т. IX : Статьи и рецензии. 1845–1846 / текст подгот. и коммент. сост. В. С. Спиридоновым и Ф. Я. Приймай ; ред. В. А. Десницкий. – 804 с. ; 5 л. факс. – Текст : непосредственный.

11. *Бернард, М.* Басни Крылова, положенные на музыку А. Рубинштейном / М. Бернард. – Текст : непосредственный // Нувеллист. Литературное прибавление к «Нувеллисту». – 1851. – Декабрь.

12. *Бикулова, И. И.* Вокальные циклы А. Рубинштейна как компонент основного направления русского романса / И. И. Бикулова. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2019. – Т. 9, № 2-1. – С. 187–193. – ISSN 2223-5426.

13. *Булгаков, С. Н.* Жребий Пушкина / С. Булгаков. – Текст : непосредственный // Пушкин в русской философской критике, конец XIX – первая половина XX в. – Москва : Книга, 1990. – С. 270–294. – ISBN 5-212-00261-3.

14. *Булгакова, С. Н.* Дирижерско-хоровая практика : мессы и жанры духовной музыки от раннего средневековья к XXI веку : учебник и практикум для вузов / С. Н. Булгакова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2021. – 386 с. – ISBN 9785534142792. – Текст : непосредственный.

15. *Васина-Гроссман, В. А.* Вокальные формы / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музгиз, 1960. – 39 с. : нот. ил. – (Музыкальные формы и жанры). – Текст : непосредственный.

16. *Васина-Гроссман, В. А.* Музыка и поэтическое слово. – Москва : Музыка, 1972. – Ч. 1 : Ритмика. – 150 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

17. *Васина-Гроссман, В. А.* Музыка и поэтическое слово / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Музыка, 1978. – Ч. 2: Интонация ; Ч. 3: Композиция. – 366 с. – Текст : непосредственный.
18. *Васина-Гроссман, В. А.* Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Музыка, 1966. – 406 с. : 7 л. портр. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
19. *Васина-Гроссман, В. А.* Русский классический романс XIX века / Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – 352 с. : портр., нот. – Текст : непосредственный.
20. *Власова, Н.* Новые документы об Антоне Рубинштейне из зарубежных архивов / Н. Власова. – Текст : непосредственный // Opera musicological. – 2019. – № 2 (40). – С. 58–80. – ISSN 2075-4078.
21. *Ворбс, Г.* Феликс Мендельсон-Бартольди : жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников : пер. с нем. / Г. Ворбс. – Москва : Музыка, 1966. – 319 с. – Текст : непосредственный.
22. *Гаккель, Л. Е.* «Откуда мы? Куда идем?» : лекции по истории Санкт-Петербургской консерватории / Л. Гаккель ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического ун-та, 2013 – 247 с. – ISBN 978-5-7422-4090-7. – Текст : непосредственный.
23. *Ганзбург, Г.* Песенный театр Роберта Шумана / Г. Ганзбург. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 106–119. – ISSN 0869-451.
24. *Гасич, Е. Ю.* Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. Гасич ; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2012 – 22 с. – Текст : непосредственный.

25. *Гаспаров, М. Л.* Очерк истории европейского стиха / М. Гаспаров. – 2-е изд., доп. – Москва : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с. – ISBN 5-85695-031-3. – Текст : непосредственный.
26. *Герцен, А. И.* Собрание сочинений : в 30 т. / А. И. Герцен. – Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1955. – Т. 5 : Письма из Франции и Италии 1847–1852. – 511 с. – Текст : непосредственный.
27. *Гёте, И. В.* Значительный стимул от одного единственного меткого слова / И. В. Гете. – Текст : непосредственный // Гёте И. В. Избранные философские произведения. – Москва : Наука, 1964. – С. 277–280.
28. *Гете, И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. : пер. с нем. / сост. Н. Вильмонт и Б. Сучков ; под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста. – Москва : Художественная литература, 1976. – Т. 3 : Из моей жизни. Поэзия и правда – 718 с. – Текст : непосредственный.
29. *Гете, И. В.* Собрание сочинений : в 10 т. : пер. с нем. / И. В. Гете ; сост. Н. Вильмонт и Б. Сучков ; под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста. – Москва : Художественная литература, 1978. – Т. 7 : Годы учения Вильгельма Мейстера. – 526 с. – Текст : непосредственный.
30. *Глазунов, А. К.* Франц Шуберт : очерк / А. К. Глазунов. – Ленинград : Academia, 1928. – 43 с., [1] с., [2] с. – Текст : непосредственный.
31. *Гнесин, М.* Антон Рубинштейн : (к 40-летию со дня смерти) / М. Гнесин ; публ., вступит. статья и коммент. Г. Сычевой. – Текст : непосредственный // Южно-российский музыкальный альманах. – 2013. – № 1 (13). – С. 114–121. – ISSN 2076-4766.
32. *Голобородько, М. А.* Эволюция жанра струнного квартета и квартетное творчество А. Г. Рубинштейна : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Санкт-Петербургская гос. консерватория. – Санкт-Петербург, 1997. – 24 с. – Текст : непосредственный.
33. *Горячих, В. В.* А. Г. Рубинштейн. Творчество : историко-аналитический очерк / В. В. Горячих ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра теории музыки. –

Санкт-Петербург : Скифия принт, 2015. – 61 с. – ISBN 978-5-98620-162-7. – Текст : непосредственный.

34. *Грохотов С. В.* Шуман и окрестности : романтические прогулки по «Альбому для юношества» / С. Грохотов. – Москва : Классика-XXI, 2006. – 234, [5] с. : ил., нот. – ISBN 5-89817-159-2. – Текст : непосредственный.

35. *Грушко, Г. И.* Музыкальный стиль в истории европейской культуры : эволюционно-синергетический подход : 17.00.09 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Г. И. Грушко ; [Место защиты: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2011. – 28 с. – Текст : непосредственный.

36. *Дамс, В. Ф. Ф.* Мендельсон-Бартольди / В. Дамс ; пер. с нем. Л. А. Мазель. – Москва : Гос. изд-во Музыкальный сектор, 1930 (Нотопечатня Госиздата). – 54, [2] с. : портр. – (Библиотека музыкально-исторических знаний. Сер. А / под ред. М. В. Иванова-Борецкого). – Текст : непосредственный.

37. *Долгушина, М. Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой / М. Г. Долгушина. – Санкт-Петербург : Композитор–Санкт-Петербург, 2014. – 446 с. : ил., ноты, табл. – ISBN 978-5-7379-0805-8. – Текст : непосредственный.

38. *Драч, И.* «Стихи и Реквием по Миньоне»: венские страницы жизни и творчества А. Г. Рубинштейна / И. Драч. – Текст : непосредственный // Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. – Харьков : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2010. – Вип. 30. – С. 109–126. – ISBN 978-966-8591-39-6.

39. *Дурандина, Е. Е.* Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков : историко-стилевые аспекты / Е. Е. Дурандина. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. – 240 с. – ISBN 5-8269-0104-7. – Текст : непосредственный.

40. *Жирмунский, В. М.* Задачи поэтики / В. М. Жирмунский. – Текст : непосредственный // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / [вступ. статья Д. С. Лихачева] ; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. – С. 19–55.

41. *Жирмунский, В. М.* Теория стиха / В. Жирмунский ; [послесл. В. Е. Холщевникова, с. 643–660]. – Ленинград : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1975. – 664 с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

42. *Заднепровская, Г. В.* Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие для студентов муз.-пед. училищ и колледжей / Г. В. Заднепровская. – Москва : Владос, 2003. – 271, [1] с. : нот. – (Для средних специальных учебных заведений). – ISBN 5-691-01056-5. – Текст : непосредственный.

43. *Зинькевич, Е. А.* «Неутомимый композитор второго разряда...» / Е. А. Зинькевич. – Текст : непосредственный // Наследие : XVIII–XIX века : сб. статей, материалов и документов / сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. – Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2013. – Вып. II. – С. 173–182. – ISBN 978-5-89598-295-2.

44. *Ивари И.* Певцов нельзя подводить. – URL: <https://www.belcanto.ru/13102103.html> (дата обращения 03.04.2020). – Текст : электронный.

45. История русской музыки : в 10 т. / [редкол. : Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский]. – Москва : Музыка, 1994. – Т. 7 : 70-80-е годы XIX века, ч. 1 / [Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, Т. В. Корженьянц и др.] ; Рос. ин-т искусствознания. – 477, [2] с. : нот. ил. – ISBN 5-7140-0281-4. – Текст : непосредственный.

46. Как исполнять русскую фортепианную музыку / [сост., вступ. ст. Е. Ключникова]. – Москва : Классика-XXI, 2009. – 153, [2] с. : ноты. – (Мастер-класс). – ISBN 978-589817-304-3. – Текст : непосредственный.

47. *Кашкин, Н.* Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне / Н. Кашкин. – Текст : электронный // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского : [сайт]. – URL:

<https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127832&page=127834> (дата обращения: 12.01.2020).

48. *Квятковский, А. П.* Поэтический словарь / А. П. Квятковский ; [науч. ред. и сост. И. Б. Роднянская] ; Российский гос. гуманитар. ун-т. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Изд. центр РГГУ, 2013. – 583, [2] с., [1] л. портр. – ISBN 978-5-7281-1470-3. – Текст : непосредственный.

49. *Клебанова, С.* О влиянии русской поэзии на стилистику романсов А. Рубинштейна / С. Клебанова. – Текст : непосредственный // Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. – Харьков : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2010. – Вип. 30. – С. 99–109. – ISBN 978-966-8591-39-6.

50. *Коган, Г. М.* Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1968. – [Вып. 1]. – 462 с. : нот., ил. – На обл. только частное заглавие. – Текст : непосредственный.

51. *Кожин, В. В.* Как пишут стихи : о законах поэтич. творчества / Вадим Кожин ; [послесл. Г. Беякова]. – Москва : Алгоритм : Алгоритм-книга, 2001. – 315, [2] с. – ISBN 5-9265-0018-4. – Текст : непосредственный.

52. *Коннов, В. П.* Песни А. Рубинштейна на тексты И. В. Гёте // Антон Григорьевич Рубинштейн / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; [ред.-сост.: Т. А. Хопрова ; редкол.: Г. К. Абрамовский, В. В. Шахов]. – Санкт-Петербург : Канон, 1997. – С. 122–129. – ISBN 5-8227-0029-2. – Текст : непосредственный.

53. *Коннов, В. П.* Пути развития немецкой романтической песни : учебно-метод. пособие для студентов вузов. – Санкт-Петербург : Петербург-XXI, 2008. – 51 с. – ISBN 5-88485-158-8. – Текст : непосредственный.

54. *Корабельникова, Л. З.* А. Г. Рубинштейн / Л. З. Корабельникова. – Текст : непосредственный // История русской музыки : в 10 т. – Москва :

Музыка, 1994. – Т. 7 : 70-80-е годы XIX века, ч. 1. – С. 77–126. – ISBN 5-7140-0281-4.

55. *Крылов, И. А.* Полное собрание сочинений : в 3 т. / И. А. Крылов ; под ред. Демьяна Бедного. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1946. – Т. 3 : Басни. Стихотворения. Письма / ред. Д. Д. Благого. – 618 с., 4 л. ил., портр., факс. – Текст : непосредственный.

56. *Крылова, А. В.* Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра : лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / А. В. Крылова. – Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 48 с. – Текст : непосредственный.

57. *Кюи, Ц. А.* Русский романс : очерк его развития / Ц. А. Кюи. – Санкт-Петербург : Изд. Н. А. Финдейзена, 1896. – [6], 209, [3] с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

58. *Лаврентьева, И. В.* Взаимодействие двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке / И. В. Лаврентьева. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной формы. – Москва, 1977. – Вып. 3. – С. 254–277.

59. *Лаврентьева, И. В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. – Москва : Музыка, 1978. – 79 с. – (В помощь педагогу-музыканту). – Текст : непосредственный.

60. *Ли Чао.* Антон Рубинштейн как создатель камерно-вокальной музыки / Ли Чао. – Текст : непосредственный // Advances in Science and Technologie : сборник статей XXXII Международной научно-практической конференции, 15 июня 2021 г. – Москва : Научно-издат. центр «Актуальность. РФ», 2021. – С. 210–213. – ISBN 978-5-6046083-9-5.

61. *Ли Чао.* Антон Рубинштейн «Стихи и Реквием по Миньоне из «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте» ор. 91 (к вопросу о жанровой принадлежности произведения) / Ли Чао. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2022. – № 9. – С. 8–11. – ISSN 2072–9960.

62. *Ли Чао*. «Двенадцать персидских песен» – вершина камерно-вокального наследия Антона Рубинштейна / Ли Чао. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2021. – № 65. – С. 75–81. – ISBN 2222-5064.

63. *Ли Чао*. История создания и особенности исполнения малоизвестного цикла Антона Рубинштейна на стихи Г. Гейне / Ли Чао. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2021. – № 64. – С. 104–110. – ISBN 2222-5064.

64. *Ли Чао*. Роль и значение идей и творчества Антона Рубинштейна в условиях современной музыкальной школы / Ли Чао. – Текст : непосредственный // *Advances in Science and Technologie* : сборник статей XXXVII Международной научно-практической конференции, 30 сентября 2020 г. – Москва : Научно-издат. центр «Актуальность. РФ», 2020. – С. 146–149. – ISBN 978-5-6044774-8-9.

65. *Ли Чао*. Романсы и песни Антона Рубинштейна на стихи Алексея Кольцова / Ли Чао. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 142–149. – ISBN 978-5-00188-091-2.

66. *Лист, Ф.* Избранные статьи / Ф. Лист. – Москва : Музгиз, 1959. – 464 с. – Текст : непосредственный.

67. *Лотман, Ю. М.* Анализ поэтического текста : структура стиха / Ю. Лотман. – Ленинград : Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1972. – 271 с. – Текст : непосредственный.

68. *Лымарева, Т. В.* Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. В. Лымарева ; [Место защиты: Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2009. – 19 с. – Текст : непосредственный.

69. *Магомедова, Д. М.* Филологический анализ лирического стихотворения : учебное пособие для студентов вузов / Д. М. Магомедова. – Москва : Академия, 2004. – 187, [1] с. – (Высшее проф. образование. Педаг. специальности). – ISBN 5-7695-1650-X. – Текст : непосредственный.

70. *Мазель, Л. А.* Анализ музыкальных произведений : учебник специального курса для музыкальных вузов / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1967-1980. – [Ч. 1] : Элементы музыки и методика анализа малых форм. – 1967. – 752 с. : нот., ил. – Текст : непосредственный.

71. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Музыка, 1979. – 534 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

72. *Маршкова, Т.* Большой театр. Золотые голоса / Т. Маршкова, С. Рыбакова. – Москва : Алисторус, 2013. – 1760 с., 392 ил. – ISBN 978-5-6994-7640-4. – Текст : непосредственный // Литрес : [сайт]. – URL: <https://www.litres.ru/ludmila-rybakova/bolshoy-teatr-zolotyie-golosa/> (дата обращения: 01.02.2020).

73. *Мерзляков, А. Ф.* Замечания об эстетике / А. Ф. Мерзляков. – Текст : непосредственный // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. : в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского – Москва : Искусство, 1974. – Т. 1. – С. 140–150. – (История эстетики в памятниках и документах).

74. *Митина, А. О.* Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. О. Митина ; [Место защиты: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2013. – 24 с. – Текст : непосредственный.

75. *Михайлов, М. К.* К проблеме стилевого анализа / М. К. Михайлов. – Текст : непосредственный // Современные вопросы музыкознания / [Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; ред. кол. : ... Е. М. Орлова (отв. ред.) и др.]. – Москва : Музыка, 1976. – С. 115–145.

76. *Михайлов, М. К.* Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы / М. К. Михайлов. – Текст : непосредственный // Критика и музыкознание : сб. ст. – Ленинград : Музыка, 1975. – С. 51–76.

77. *Морозов, В. П.* Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. – Ленинград ; Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. – 231 с. : ил. – Текст : непосредственный.

78. *Морозов, В. П.* Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – Москва : Ленинград : Музыка, 1965. – 86 с. – (В помощь педагогу-музыканту). – Текст : непосредственный.

79. *Морозов, В. П.* К проблеме эмоционально-психологического воздействия музыки на человека / В. П. Морозов. – Текст : непосредственный // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 1997. – № 3. – С. 234–243. – ISSN 1562-0484.

80. *Морозов, В. П.* Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1967. – 204 с. – (Научно-популярная серия/ АН СССР). – Текст : непосредственный.

81. Музыка Австрии и Германии XIX века / под общ. ред. Т. Цытович. – Москва : Музыка, 1975. – Книга первая. – 511 с. – Текст : непосредственный.

82. Музыка Австрии и Германии XIX века / под общ. ред. Т. Цытович. – Москва : Музыка, 1990. – Книга вторая. – 526 с. – Текст : непосредственный.

83. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник [и др.] ; общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Музыка, 1974. – 358 с. – Текст : непосредственный.

84. На уроках Антона Рубинштейна : [сб.] / ред.-сост. и авт. вступ. статьи Л. А. Баренбойм. – Москва ; Ленинград : Музыка, [Ленингр. отд-ние], 1964. – 100 с. : портр., нот. ил. – (В помощь педагогу-музыканту). – Текст : непосредственный.

85. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 383 с. : черт., нот. ил. – Текст : непосредственный.

86. *Никитин, К.* Антон Рубинштейн – «Стихи и реквием по Миньоне» Op. 91 / К. Никитин. – Текст : непосредственный // Антон Григорьевич Рубинштейн : сб. ст. – Санкт-Петербург : Канон, 1997. – С. 130–137. – ISBN 5-8227-0029-2.

87. *Овчинников, М. А.* Творцы русского романс / М. А. Овчинников. – Москва : Музыка, 1988. – Вып. 1. – 159,[1] с. : нот. ил. – ISBN 5-7140-0087-8. – Текст : непосредственный.

88. *Петров, Д. Р. А. Г.* Рубинштейн // История русской музыки : учебник для общих курсов музыкальных вузов : [в 3 вып.] / А. И. Кандинский, Д. Р. Петров, И. В. Степанова ; под общ. ред. Е. Г. Сорокиной и Ю. А. Розановой. – Москва : Музыка, 2009. – Вып. II, кн. 1. – С. 59–136.

89. *Петров, Д. Р.* Русская музыка середины XIX века. Невостребованное / Д. Р. Петров. – Текст : непосредственный // Наследие : русская музыка мировая культура : сб. статей, материалов, писем и воспоминаний / сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. – Москва, 2009. – Вып. I. – С. 109–122. – ISBN 978-5-89598-230-3.

90. *Петрушанская, Р. И.* Музыка и поэзия / Р. И. Петрушанская. – Москва : Знание, 1984. – 56 с. – (Новое в жизни, науке, технике; вып. 12). – Текст : непосредственный.

91. *Приходовская, Е. А.* Камерно-вокальные и вокально-сценические произведения : творческая практика композитора : 17.00.02 : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Е. А. Приходовская ; [Место защиты: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Новосибирск, 2010. – 26 с. – Текст : непосредственный.

92. *Пушкин, А. С.* Собрание сочинений в 10 т. / А. С. Пушкин ; под общ. ред. Д. Д. Благого и др. – Москва : Гослитиздат, 1962. – Т. 6 : Критика и публицистика / примеч. Ю. Оксмана. – 590 с. – Текст : непосредственный.

93. *Раабен, Л. Н.* Система, стиль, метод / Л. Н. Раабен. – Текст : непосредственный // Критика и музыкознание : сб. ст. – Ленинград : Музыка, 1975. – С. 76–93.

94. *Рубинштейн, А. Г.* Двенадцать песен на слова Мирза Шафи (в переводе Ф. Боденштедта) : для голоса с малым симф. оркестром: соч. 34 / публикация, предисл. и ред. Л. Баренбойма. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 66 с.

95. *Рубинштейн, А.* «Квартет» : видеозапись [1997 года] / исполняют Андрей Сазонов и Ансамбль «Концертино» ; Малый зал Московской консерватории // YouTube. – URL: <https://youtu.be/coRz4hoy0N8> (дата обращения: 10.01.2020).

96. *Рубинштейн, А. Г.* Короб мыслей : афоризмы и мысли. – Москва : Олма-пресс ; Санкт-Петербург : Нева : Знамя, 1999. – 316 с. – (Серия «Карманный оракул»). – ISBN 5-224-00648-1. – Текст : непосредственный.

97. *Рубинштейн, А. Г.* Литературное наследие : 3 т. / А. Г. Рубинштейн ; [сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. статья Л. А. Баренбойма]. – Москва : Музыка, 1983. – Т. 1 : Статьи, книги докладные записки, речи. – 213, [1] с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

98. *Рубинштейн, А. Г.* Литературное наследие : в 3 т. / А. Г. Рубинштейн ; [сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. статья Л. А. Баренбойма]. – Москва : Музыка, 1984. – Т. 2 : Письма 1850–1871. – 219, [1] с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

99. *Рубинштейн, А. Г.* Литературное наследие : в 3 т. / А. Г. Рубинштейн ; [сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. статья Л. А. Баренбойма]. – Москва : Музыка 1986. – Т. 3 : Письма 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы. – 276, [2] с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

100. Русский романс : антология / сост. В. Л. Рабинович. – Москва : Правда, 1987. – 640 с. – Текст : непосредственный.

101. Русский бытовой романс первой половины XIX века : лекции по русской музыке на Musike.ru // Musike.ru : [сайт]. – URL: <http://musike.ru/rml/romance> (дата обращения: 15.04.2020). – Текст : электронный.

102. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу : [для студентов сред. и высш. муз. заведений] / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 267 с. : ноты. – ISBN 5-7379-0049-5. – Текст : непосредственный.

103. Ручьевская, Е. А. Работы разных лет / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2011. – Т. 2 : О вокальной музыке. – 503, [1] с., [1] л. портр. : ноты. – ISBN 978-5-7379-0442-5. – Текст : непосредственный.

104. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 56 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

105. Рыбаков, С. Русская песня / С. Рыбаков. – URL: <http://www.norma40.ru/articles/russkaya-narodnaya-pesnya.htm> (дата обращения: 17.02.2020). – Текст : электронный.

106. Серов, А. Н. Об истории музыки как учебном предмете / А. Н. Серов. – Текст : непосредственный // Серов А. Н. Критические статьи – Санкт-Петербург : Тип главного управления Уделов, 1895. – Т. 4 (1864–1871 гг.). – С. 2076–2081.

107. Скирдова, А. А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / А. А. Скирдова ; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2011. – 219 с. – Текст : непосредственный.

108. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки / С. С. Скребков. – Москва : Музыка, 1973. – 446 с., 1 л. портр. : ил., нот. – Текст : непосредственный.

109. Смелкова, Т. Романсы и песни Антона Рубинштейна / Т. Смелкова. – Текст : непосредственный // Антон Рубинштейн : сб. ст. /

Петрозаводская гос. консерватория ; отв. ред. И. Н. Баранова. – Петрозаводск, 1997. – С. 27–36.

110. *Смирнова, Г. В.* «Персидские песни» Рубинштейна (исполнительский комментарий) / Г. В. Смирнова ; Петрозаводская гос. консерватория – Текст : непосредственный // Антон Рубинштейн : сб. ст. – Петрозаводск, 1997. – С. 36–44.

111. *Смирнова, М. В.* Артур Шнабель и его эпоха / М. Смирнова ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. – 351 с. : ил., нот. – ISBN 5-88718-056-0. – Текст : непосредственный.

112. *Смирнова, М. В.* На легком челноке искусства : о музыке, пианистах, педагогах и слушателях / М. В. Смирнова. – Санкт-Петербург : Композитор – Санкт-Петербург, 2019. – 240 с. – ISBN 978-5-7379-0938-3. – Текст : непосредственный.

113. *Смирнова М. В.* Антон Рубинштейн как создатель камерно-вокальной музыки / М. В. Смирнова, Ли Чао. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020. – № 55. – С. 11–17. – ISBN 2222-5064.

114. *Соболева, Г. Г.* Русский романс / Г. Г. Соболева. – Москва : Знание, 1980. – 112 с. – Текст : непосредственный.

115. *Соколов, О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов ; Нижегородский гос. университет им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. – 220 с. : схемы. – ISBN 5-85746-055-7. – Текст : непосредственный.

116. *Соколов, О. В.* О типологии музыкальных форм / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2013. – 39 с. – Текст : непосредственный.

117. *Соллертинский, И. И.* Исторические этюды / И. И. Соллертинский; [вступ. ст. Д. Шостаковича, ред.-сост. М. Друскин]. – Изд. 2-

е. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 394 с. : нот. прим. ; [1] л. : портр. – Текст : непосредственный.

118. *Сохор, А. Н.* Стиль, метод, направление / А. Н. Сохор. – Текст : непосредственный // Вопросы теории и эстетики музыки. – Ленинград : Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 3–15.

119. *Способин, И. В.* Музыкальная форма : учебник для музыкальных училищ и вузов / И. В. Способин. – 7-е изд. – Москва : Музыка, 1984. – 400 с. – Текст : непосредственный.

120. *Стасов, В. В.* Двадцать пять лет русского искусства (Наша музыка) / В. В. Стасов. – Текст : электронный // Lib ru. классика : [сайт]. – URL:

http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1883_25_let_russkogo_iskusstva.shtml?ysclid=1d7bttr8i9538951102 (дата обращения: 25 марта 2020).

121. *Стасов, В. В.* Искусство XIX века / В. Стасов. – Текст : электронный // Lib ru. классика : [сайт]. – URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1901_iskusstvo_19_veka.shtml (дата обращения: 25 марта 2020).

122. *Степанова, И. В.* Слово и музыка : диалектика семантических связей / И. В. Степанова ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории рус. музыки. – Москва : Кн. и бизнес, 2002. – 286, [1] с. – ISBN 5-212-00899-9. – Текст : непосредственный.

123. *Студенникова, С. В.* Реквием в отечественной музыке : к вопросу возникновения жанра / С. В. Студенникова. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2010. – № 1. – С. 354–362. – ISSN 1997-9886.

124. *Танеев, С. И.* Материалы и документы / С. И. Танеев ; подгот. акад. Б. В. Асафьевым ; ред. : В. А. Киселев, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1952. – Т. 1 : Переписка и воспоминания. – 353 с.

125. *Тарасов, С. В.* Камерно-вокальная музыка венских классиков : к проблеме генезиса и эволюции жанра : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С. В. Тарасов. – Саратов, 2010. – 24 с. – Текст : непосредственный.

126. Теория литературных жанров : учебное пособие для студентов учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин и др.] ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2011. – 253, [1] с. – ISBN 978-5-7695-6936-4. – Текст : непосредственный.

127. *Томашевский, Б. В.* Стилистика и стихосложение : курс лекций / Б. В. Томашевский ; Российская акад. наук, Институт русского языка имени В. В. Виноградова / Б. В. Томашевский. – Москва : Флинта, 2019. – 531, [4] с. : портр. – (Стилистическое наследие). – ISBN 978-5-9765-4160-3. – Текст : непосредственный.

128. *Томашевский, Б. В.* Теория литературы. Поэтика : учебное пособие. – Москва : Аспект Пресс, 1999. – 333, [1] с. : портр. – (Классический учебник). – ISBN 5-7567-0230-X. – Текст : непосредственный.

129. *Трутовский, В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами / В. Ф. Трутовский. – Печатано 2-м тиснением. – Санкт-Петербург : [Тип. Акад. наук], 1782. – Ч.1. – [4], 20 с. – Текст : непосредственный.

130. *Тургенев, И. С.* Полное собрание сочинений : в 30 т. / И. С. Тургенев ; АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом) ; [ред. кол.: М. П. Алексеев (главный редактор) и др.]. – Москва : Наука, 1979. – Т. 3.– 526 с. – Текст : непосредственный.

131. *Финдейзен, Н. Ф.* А. Г. Рубинштейн : очерк его жизни и музыкальной деятельности с 20 портретами и снимками : посвящается Софии Григорьевне Рубинштейн / Н. Ф. Финдейзен. – Москва : Юргенсон, 1907. – 105 с. – Текст : непосредственный.

132. *Хасаншин, А. Д.* Стилевая модель в музыкальном восприятии (историческая перспектива и теоретическая реконструкция) : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Д. Хасаншин ; Новосибирская

гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2006 – 25 с. – Текст : непосредственный.

133. *Холопова, В. Н.* Феномен музыки / В. Н. Холопова. – Москва ; Берлин : Direct Media, 2014. – 382 с. : нот. примеч. – ISBN 978-5-4458-6481-3. – Текст : непосредственный.

134. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Изд. 4-е, испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2013. – 490 с. : ноты. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-0392-9. – Текст : непосредственный.

135. *Хопрова, Т. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн, 1829–1894 / Т. Хопрова. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1987. – 94,[2] с., [8] л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

136. *Хопрова, Т. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. 1829–1894 : краткий очерк жизни и творчества. – Ленинград : Музгиз, [Ленингр. отд-ние], 1963. – 118 с. : ил., портр., нот. ил. – (Книжка для юношества). – Текст : непосредственный.

137. *Хохлов, Ю. Н.* «Зимний путь» Франца Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1967. – 462 с., 5 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

138. *Хохлов, Ю. Н.* Песни Шуберта : черты стиля / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1987. – 300, [1] с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

139. *Хохлов, Ю. Н.* Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Куншт, 1997. – 404 с. – Текст : непосредственный.

140. *Хохлов, Ю. Н.* Шуберт : некоторые проблемы творческой биографии / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1972. – 414 с. ; [3] л. – Текст : непосредственный.

141. *Хохловкина, А. А.* Вокальная лирика Бетховена / А. А. Хохловкина. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкознания: сб. ст. – Москва : Госмузиздат, 1956. – Т. 2. – С. 562-605.

142. *Чайковский, П. И.* Дневники П. И. Чайковского [1873–1891] / П. И. Чайковский ; подготовлены к печати Ип. И. Чайковским ; предисл. С. Чемоданова ; примеч. Н. Т. Жегина. – Москва ; Петроград : Гос. изд-во, Муз. сектор, 1923. – XII, 294 с. : нот. – Текст : непосредственный.

143. *Чайковский, П. И.* Полное собрание сочинений : литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева – Москва : Музгиз, 1953. – Т. 2 / подгот. текста и вступ. статья «Чайковский – критик», с. 1–22 В. В. Яковлева. – XII, 438 с., 1 л. портр.

144. *Шнабель, А.* «Ты никогда не будешь пианистом!» : моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке / А. Шнабель ; пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука ; предисл. А. Хитрука. – 2-е изд. – Москва : Классика-XXI, 2002. – 332,[3] с. : ил. – (Музыка в мемуарах). – ISBN 5-89817-030-8. – Текст : непосредственный.

145. *Шуман, Р.* О музыке и музыкантах : собрание статей : в 2 т. / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва : Музыка, 1979. – Т. 2-Б. – 294 с. – Текст : непосредственный.

146. Элегия. – Текст : электронный // Литература и язык : современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А. П. Горкина. – Москва : Росмэн, 2006. – URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/literature-and-language/fc/slovar-221-1.htm#zag-1396> (дата обращения: 03.07.2020).

147. *Энгель, Ю. Д.* Очерки по истории музыки : лекции чит. в историч. симф. концертах И.Р.М.О. в Москве в 1907–1908 и 1908–1909 гг. / Ю. Д. Энгель. – Москва : Изд. Н. Ключкова, 1911. – 218 с. – Текст : непосредственный.

148. *Эткинд Е. Е.* Разговор о стихах / Е. Е. Эткинд. – Москва : Детская литература, 1970. – 238 с. – Текст : непосредственный.

Литература на иностранных языках

149. *Andresen, Matthies*. Die Charaktere aus Goethes «Wilhelm Meisters Lehrjahre» bei Anton Rubinstein und Hugo Wolf / M. Andresen. – Frankfurt am Main etc. : Peter Lang, 2012. – 243 p.

150. Anton Rubinstein's Gedankenkorb / mit einem Vorwort von Hermann Wolff. – Leipzig, 1897. – 152 s.

151. *Bodenstedt, Friedrich von*. Tausend und ein Tag im Orient / Friedrich Bodenstedt von. – Berlin : Decker, 1850. – Bd. 1–2. – Text : direct.

152. *Hallmark, R*. German Lieder in the Nineteenth Century / R. Hallmark. – New York ; London : Routledge, 2009. – 456 p. – Text : direct.

153. *Jolizza, W. K. von*. Das Lied und seine Geschichte. – Wien u. ; Leipzig : A. Hartleben's Verlag, 1910. – 691 s. – Text : direct.

154. *Lebedeva, N*. Die Lieder des Mirza-Schaffy op. 34 von Anton Rubinstein : Zwischen Folklorismus, Orientalismus und Nationalismus / Nadejda Lebedeva. – Text : direct // Archiv für Musikwissenschaft. – 2010. – 67 Jahrg., H. 4. – S. 287.

155. *Moser, H. J*. Das deutsche Lied seit Mozart / Hans Joachim Moser ; mit einem Geleitw. von Dietrich Fischer-Dieskau u. einem Prosa-Prolog von Hermann Hesse. – 2., wesentlich umgearb. u. erg. Ausg. – Tutzing : Schneider, 1968. – 440 s : noten. schlick.

156. New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London : Macmillan, 1980. – Vol. 12. – 838 p. – Text : direct

157. *Niecks, Fr*. Modern Song-Writers. III. Anton Rubinstein / Fr. Niecks. – Text : direct // The Musical Times and Singing Class Circular. – 1885. – Vol. 26, № 504 (1 Feb.). – P. 67–69.

158. *Plantinga, L*. Romantic Music : a History of Nineteenth-Century Style in Western Europe / L. Plantinga. – New York : W.W. Norton, 1984. – 523 p. – Text : direct.

159. *Rodgers, S. Fanny Hensel's Lied Aesthetic / Stephen Rodgers.* – Text : direct // *Journal of Musicological Research.* – 2011. – Vol. 30, № 3. – P. 175–201. – ISSN 0141-1896.
160. *Rubinstein, Anton. Gedankenkorb / mit einem Vorwort von Hermann Wolff.* – Leipzig, 1897. – 152 s. – Text : direct.
161. *Schiller, F. Gedichte / F. Schiller.* – München : Beck Verlag, 1999. – 804 s. – Text : direct.
162. *Stunden, Tage, Ewigkeiten : Heinrich Heine – Lieder : Champs Hills Records, 2015.* – Text : direct.
163. *Senf, Bartholf. Dur und Moll / B. Senf.* – Text : direct // *Signale für die musikalische Welt.* – Leipzig, 1873. – Bd. 7. – S. 97–112.
164. *Taruskin, R. Music in the Nineteenth Century : the Oxford History of Western Music / R. Taruskin.* – N.Y. ; Oxford : Oxford University Press, 2009. – 928 p. – Text : direct.
165. *Taylor, Philip S. Anton Rubinstein : a Life in Music / S. P. Taylor.* – Bloomington : Indiana University Press, 2007. – XXV, 387 p. – ISBN 9780253348715. – Text : direct.
166. *Tieck, L. Eine Auswahl aus seinen Werken / L. Tieck.* – Bonn : Bibliotheca christiana, 1979. – 252 s. – Text : direct.
167. *Uhland, L. Hundert Gedichte / Ludwig Uhland ; Ausgew. u. zugest. von Walter Lewerenz ; Ill. von Carl Hoffman.* – Berlin : Neues Leben, 1988. – 198, [9] с. : ил. – ISBN 3355005975. – Text : direct.
168. *Vogel, Bernhard. Anton Rubinstein : biographischer Abriß nebst Charakteristik seiner Werke / B. Vogel.* – Leipzig : Max Hesse's Verlag, 1888. – 81 s. – Text : direct.
169. *Zabel, Eugen. Anton Rubinstein : ein Künstlerleben / E. Zabel.* – Leipzig : Bartholf Senff, 1892. – 287 s. – Text : direct.