

Пятый концерт Антона Рубинштейна и его исполнительская судьба

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению Пятого концерта для фортепиано с оркестром выдающегося российского композитора и пианиста Антона Григорьевича Рубинштейна. В наши дни это произведение, сыгравшее значимую роль в эволюции жанра концерта в российской музыкальной культуре, практически пребывает в забвении. Между тем, оно оказало значительное воздействие на формирование композиторского стиля таких последователей Рубинштейна, как П. Чайковский, С. Рахманинов. Цель работы — рассмотреть образный и стилистический строй Пятого концерта (особенности его архитектоники, мелодизма, ритмической организации), проанализировать средства исполнительской выразительности, а также выявить причины, предопределившие недостаточную востребованность Концерта у пианистов прошлого и современности. Новизна работы заключается в том, что подобное комплексное рассмотрение Пятого концерта, имеющее теоретическую и практическую значимость, предлагается в музыковедении впервые.

Ключевые слова: русская музыка, фортепианная музыка, А. Г. Рубинштейн, концерт для фортепиано с оркестром, Дж. Бановец.

Zeng YiYi

Piano Concerto No. 5 of Anton Rubinstein and it's performance fate

Summary

The article reviews Piano Concerto No. 5 by Russian pianist and composer Anton Grigorievich Rubinstein. Nowadays, this work, playing a significant role in the evolution of the concert genre in Russian musical culture, has almost been forgotten. At the same time, it has a certain influence on the formation of composer style of Rubinstein followers such as Tchaikovsky and Rachmaninoff. The objective of the study is to investigate the style characteristics, structure, melody, rhythm organization, performance means and interpretation of the work. It reveals the reasons why pianists in the past and modern times have insufficient demand for the Piano Concerto No. 5. The novelty of the work lies in the fact that such a comprehensive consideration of the Concerto No. 5, which has theoretical and practical significance, is offered for the first time in musicology.

Keywords: Russian music, piano music, A. G. Rubinstein, concert for piano and orchestra, J. Banovets.

Жанр инструментального концерта на протяжении всей истории своего развития находится в центре внимания и композиторов, и исполнителей. По мнению Е. Долинской, само понятие «фортепианный концерт» к рубежу XX–XXI столетий стало восприниматься в русской культуре «как очевидная вершина-источник, обусловленный небывалым „выплеском в творчестве и исполнительстве выдающихся композиторов-пианистов“» [4. С. 6]. Немаловажную роль в этом процессе сыграл легендарный Антон Рубинштейн, неповторимые исполнительское и композиторское искусство которого явились чрезвычайно важным этапом в истории русской и мировой фортепианной музыки. Самобытный творческий стиль Рубинштейна способствовал формированию новых художественных ориентиров, связанных с бурным развитием романтического виртуозного стиля в фортепианно-исполнительском искусстве. Как отмечает Г. Коган, в пианизме Рубинштейна «проявился тот же дух демократического просветительства, которым стимулировалась вся его прогрессивная творческая деятельность» [7. С. 155–156]. Исполнительская и композиторская сферы находились у Рубинштейна в неразрывном единстве.

Исследователи (А. Шеринг [16], А. Д. Алексеев [1], И. К. Кузнецов [8] и др.) выделяют два господствующих направления в развитии европейского фортепианного концерта XIX столетия. Первое связано с доминированием солиста-виртуоза, преимущественно монологическим типом высказывания, орнаментально-вариационным способом развития материала, ассоциируется с так называемым «блестящим стилем» (*“stile brilliant”*), представителями такого направления являются И. Мошелес, И. Гуммель, Дж. Фильд, Ф. Шопен, А. Гензельт, П. Калькбреннер и др. Вторая тенденция связана с симфонизацией жанра концерта, выбором более свободной структуры, равноправием партий солиста и оркестра, диалогическим, часто конфликтным типом развития материала — это характерно для

сочинений Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Листа, А. Лигольфа, И. Брамса и др. Эволюция фортепианного концерта в России органично вписывается в общие тенденции развития жанра. Творчество Антона Рубинштейна впитало в себя и западноевропейские (прежде всего немецкие), и русские традиции. Композитор сочетал в своём творчестве оба названных начала. Как отметил Д. Рабинович, «рубинштейновский генезис не ограничен одной лишь русской почвой, одними лишь русскими условиями» [11. С. 267]. Однако можно полагать, что «генетически» он оставался русским музыкантом и в своих «иноязычных» сочинениях. В этом уникальность творческого облика Рубинштейна.

Пять концертов композитора предопределили в рамках жанра тот исключительный взлёт, который нашёл своё воплощение в творчестве П. Чайковского, а также в музыке таких российских творцов первой половины XX столетия, как С. Рахманинов, С. Прокофьев и др. Процесс этот даёт богатый материал для творческих размышлений. Так, Е. Долинская пишет: «Ныне, в саморазвитии отечественной музыки за сто лет, более чётко предстают связи, открываются контакты весьма различных, порой антагонистических, художественных устремлений» [4. С. 8].

Вплоть до 20-х годов прошлого столетия рубинштейновские концерты для фортепиано с оркестром с воодушевлением исполнялись пианистами как в России, так и за рубежом, неизменно вызывая восхищение публики. Особой популярностью пользовался Четвёртый концерт *d-moll*, который входил в репертуар таких крупнейших мастеров, как С. Рахманинов, И. Падеревский, И. Гофман, Н. Метнер, М. Баринова и др. Однако с течением времени изменились эстетические предпочтения исполнителей, педагогов и слушателей. Утвердились новые художественные идеалы, появились новые кумиры на концертной эстраде. Прежде всего следует назвать имена П. Чайковского, А. Скрябина, С. Рахманинова, С. Прокофьева, которые открыли иные горизонты в музыкальном сознании эпохи. Это дало о себе знать и в жанре

концерта. После ухода из жизни Рубинштейна (1894) музыка его, производившая грандиозное впечатление в первую очередь в авторском исполнении на концертной эстраде, постепенно стала уходить из концертного и педагогического репертуара. Выдающиеся представители новой пианистической генерации — Г. Нейгауз, Э. Гилельс, С. Рихтер, В. Горовиц, М. Юдина, В. Софроницкий и др. — практически уже не включали сочинения Рубинштейна в свой репертуар.

В наши дни появление в программах пианистов музыки Рубинштейна, в том числе его концертов для фортепиано с оркестром, является событием. Изредка звучит лишь Четвёртый концерт. Что касается остальных, то они практически пребывают в забвении. Показательно, что за последние годы ни один выпускник основанной Рубинштейном старейшей российской консерватории — Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова — не включил его концерты в свою программу.

Что касается зарубежных пианистов, то значительный вклад в исполнение музыки Рубинштейна внёс американец Джозеф Бановец, который немало сделал для возрождения музыки композитора. В начале XXI века Бановец многократно посещал Китайскую Народную Республику. Диски пианиста с записями пяти рубинштейновских концертов получили в Китае широкое распространение и вызвали повышенный интерес у многочисленных исполнителей, педагогов, любителей фортепианного искусства, круг которых с годами становится всё шире, что укрепляет творческие контакты между странами Востока и Запада.

Пятый концерт для фортепиано с оркестром оп. 94 *Es-dur* (1874) отделяет от Четвёртого десятилетний интервал. Это сочинение венчает творчество Рубинштейна в данном жанре, позволяет глубже понять эволюцию фортепианного стиля выдающегося музыканта, а также процесс становления фортепианного концерта в российской фортепианной культуре в целом.

Произведение имеет посвящение Чарльзу Валентину Алькану (1810–1873) — авторитетному профессору Лейпцигской консерватории,

исполнительский и композиторский стиль которого уходит корнями в блестящую эпоху романтической виртуозности (см. ил. 1).



Ил. 1. Титульный лист прижизненного лейпцигского издания Пятого концерта Рубинштейна

Пятый концерт масштабен, грандиозен, по сути своей симфоничен, состоит из трёх монументальных частей: *Allegro moderato*, *Andante*, *Allegro*. Мощь художника-романтика находит выражение в смелости его творческих дерзаний. Раздвигаются границы пространства и времени, что находит выражение и в масштабе произведения, и в родственных связях музыкального материала с музыкой прошлого. На это обращает внимание Л. Баренбойм [См.: 2].

Наблюдение касательно тематических связей сочинений Рубинштейна и Бетховена представляется весьма перспективным в ракурсе исследуемой нами темы. Так, в финале Пятого концерта даёт о себе знать тематическое родство с Пятым концертом Бетховена, который также написан в тональности *Es-dur*, а также с Первым концертом Чайковского. Думается, что связи эти скорее парадоксально выявляют принципиальное различие между универсальным диапазоном композиторского видения Бет-

ховена и достаточно ограниченным — Рубинштейна. «Бетховен, этот величайший драматург среди композиторов, мог создавать совершенно разные по своему характеру роли и мизансцены» [10. С. 152]. На наш взгляд, известное единообразие образной сферы музыки Рубинштейна предопределяет и несовершенство его драматургии — повторы и постоянное «сокальзывание» в виртуозные разливы. Исполнитель его произведений, в том числе и Пятого концерта, неизбежно находится во власти этой художественной ограниченности. Баренбойм подчёркивает, что Рубинштейн «не давал порой художественному замыслу расцвести... начал работать нервно и лихорадочно. Сам этого не замечая, он переставал в таких случаях творить музыку... принимался наспех заполнять... форму. Первоклассный профессионализм и богатая воля выручали, но они же и подводили его» [3. С. 118].

Нам не удалось найти сведений об исполнении Пятого концерта самим Рубинштейном. Однако, ознакомившись по многочисленным отзывам с исполнительским почерком музыканта, попробуем представить, как могло звучать это монументальное полотно в волевых руках Рубинштейна-виртуоза, игра которого покоряла, захватывала, буквально гипнотизировала публику.

Фортепиано в Пятом концерте по размаху и тембровому диапазону сопоставимо с функцией оркестра и теснейшим образом сливается с ним, создавая единое поле напряжения. Кажется, что главное для Рубинштейна — создать неведомый ранее, обогащённый и расширенный звуковой образ рояля, выйти за пределы его привычных возможностей, утвердить как инструмент концертный. В этом плане художественные намерения Рубинштейна созвучны новаторским идеям Ф. Листа.

Создаётся впечатление, что композитор также поставил перед собой цель преодолеть границы жанра, создать некое новое художественное, философски обоснованное единство, которое можно трактовать как цельное симфоническое полотно для оркестра и фортепиано. Эта притягательная и перспективная идея была подхвачена композиторами последующих поколений.

Г. Малер — музыкант, «в котором воплотилась самая серьёзная и чистая художественная воля нашего времени» (Т. Манн), говорил, что для него «написать симфонию — значит всеми средствами имеющейся техники строить новый мир» [Цит. по: 9. С. 114]. Подобных ярких и одновременно полных противоречий «прорывов-дерзаний» Рубинштейн на своём пути предпринял немало. Однако в рамках Пятого концерта грандиозный новаторский замысел Рубинштейна не был в полной мере реализован и остался на уровне творческого эксперимента.

В связи с масштабностью конструкции Концерта возникают и некоторые исполнительские проблемы — прежде всего те, что связаны с архитектуроникой произведения. По мнению исследователей, в этом перегруженном виртуозными эффектами сочинении имеет место недостаточная убедительность интонационных связей: «Композитор вводит тот или иной „случайный“ соединительный материал, который не связан с главными образами сочинения, не обусловлен драматургической концепцией и в дальнейшем не развивается», — замечает Л. Баренбойм [3. С. 315]. Эта отмеченная учёным как характерная для композиторского почерка Рубинштейна черта даёт о себе знать и в музыке Пятого концерта.

Первая часть Пятого концерта (*Allegro moderato*) написана в сонатной форме со вступлением. Характерная для ряда других фортепианных концертов европейских и российских композиторов эпохи двойная экспозиция здесь отсутствует. Структура второй части (*Andante*) представляет собой своеобразную сложную трёхчастную форму со многими вставными эпизодами и разработочным по характеру средним разделом, что привносит в изложение материала элемент импровизационности. Третья часть — рондо-соната с элементами вариационного развития тем.

Первая часть драматически приподнята, декламационна и декоративна. Лапидарность тематического материала не всегда соответствует сложности и некоторой расплывчатости его развития. Отвлекает внимание также обилие малооправданных в драматургическом плане виртуозных вкраплений. Случалось, что в данной

области чувство меры отказывало Рубинштейну. Подобные характерные для музыки композитора богатейшие лучезарные виртуозные разливы сродни «праздникам чистой звуковой плоти» [15. С. 71].

Можно полагать, что в интерпретации Пятого концерта самим автором эти излишества с лихвой искупались его властной артистической волей, сокрушительным напором и поразительным умением держать публику в напряжении. Возможно, это позволило в значительной мере затушевать те композиционные пробелы, которые имеются в данном произведении.

Вместе с тем в Концерте просматривается целая россыпь замечательных композиторских находок в области мелодии, фактуры и тембра. Это проявляется, в частности, в том, что, по аналогии с Четвёртым концертом, композитор сочетает в нём длительные фигурационные «разливы» с широким распевом романсовых построений. В подобных эпизодах Рубинштейн — несравненный мелодист и мастер лирических откровений — отстаивает приоритет пения как первоосновы фортепианной музыки. Вызывает восхищение длительное развитие песенных мелодий, переходящих от солиста

к оркестру. Оригинальные колористические эффекты, прежде всего связанные с педальным смешиванием различных фортепианных регистров, позволяют говорить о Рубинштейне-композиторе как о выдающемся мастере звукописи (см. пример 1).

Моменты лирических откровений сменяются наполненными страстным чувством эмоциональными порывами. Однако мощное, многообещающее в драматургическом плане развитие не всегда достигает поставленной цели. Например, в разработке первой части Концерта, изобилующей местными кульминациями и частыми сменами фактуры, необузданные «всплески» порой остаются незавершёнными, утрачивают волевой напор или неожиданно сменяются эффектными, но мало оправданными в художественном плане каскадами виртуозных пассажей. Исполнителю трудно завуалировать эти архитектурные просчёты композитора.

Одним из драматургически убедительных и чрезвычайно эффектных разделов первой части Концерта становится кода (*Presto*), в которой преобладает крупная, в первую очередь аккордовая, фактура вплоть до блестящих заключительных арпеджио (см. пример 2).

1 Первая часть. *Allegro moderato*. Экспозиция

2

Первая часть. Allegro moderato. Кода

Прислушаемся к советам тех музыкантов, которым посчастливилось быть очевидцами выступлений самого Антона Рубинштейна: «Аккорд должен таиться в мягко сжатой руке, раскрывающейся при падении сверху в требуемую позицию любого обращения и септаккорда, в самый момент падения кисти на клавишу, — отмечал В. Сафонов. — Этот приём и составлял тайну несравненной красоты в аккордах Антона Рубинштейна, игру которого пишущий эти строки имел счастье в течение долгих лет наблюдать» [Цит. по: 12. С. 191–192].

В возвышенно спокойной второй части Концерта (*Andante*) талант Рубинштейна, как мастера кантиленной стихии и певца романтических чувств, раскрылся в полной мере. Соло фортепиано открывается декламационно выразительным нисходящим распевом *con espressione*, который мог бы стать основой романса (см. пример 3).

Дальнейшее развитие материала проходит на широком дыхании, ритмический строй всё более усложняется. Это придаёт музыке взволнованность и страстность. Исполнение предполагает яркую декламационную выразительность, достигающую в кульминационные моменты возвышенного пафоса. Обогащается также фактурное изложение материала. При

втором проведении темы появляются последовательности двойных нот, что способствует росту эмоционального напряжения.

Весьма интересно проследить всю гамму композиторских исполнительских обозначений, точное следование которым позволяет исполнителю достичь высокой экспрессивности звучания: *animato* — *agitato* — *crescendo* — *stringendo* (см. пример 4).

Вся вторая часть Концерта насыщена контрастными динамическими и темповыми сопоставлениями, интенсивными динамическими волнами. Плавные фигурации перерастают в яркие виртуозные пассажи, требующие активного использования педали. В ритмическом плане исполнение предполагает большую свободу и импровизационность (см. пример 5).

Отдалённо, философски углублённо, даже интровертно звучит заключительный раздел второй части (*Lento*). Остаётся сожалеть, что эта музыка не попадает в поле внимания современных молодых исполнителей, ибо распевность — характерная черта русской фортепианной школы — богато представлена во второй части Пятого концерта Рубинштейна.

Открывающее финал Концерта (*Allegro*) соло рояля звучит стремительно и интенсивно (см. пример 6).

6 Третья часть. Allegro. Первое соло фортепиано. Рефрен

Allegro.

Противопоставление оркестровых отыгрышей и сольных фортепианных фрагментов предполагает предельную ритмическую устойчивость, что позволяет достичь цельности в передаче этой весьма масштабной части Концерта. Контрасты педальной и беспедальной звучностей оживляют восприятие. В заключительных аккордовых каскадах угадываются элементы колокольности, ярко проявившиеся впоследствии в концертах С. Рахманинова, который немало почерпнул от своего прославленного предшественника (см. пример 7).

Анализ разноликого материала Пятого концерта позволяет предположить, что в этом новаторском по своей сути творении угадываются

черты «стилевого плюрализма» (М. Тараканов), характерного для культуры XX столетия. В рассмотренном сочинении Рубинштейн, безусловно, демонстрирует себя художником, предвосхищающим искания будущего. Однако в целом исполнение Пятого концерта представляло нелёгкую задачу для пианистов эпохи. Трудность заключалась прежде всего в необходимости органичного охвата целого, широкого использования различных видов крупной техники, что было явлением новаторским и требовало незаурядной исполнительской выдержки. Можно полагать, что это и предопределило отчасти ограниченную исполнительскую востребованность произведения.

7 Третья часть. Allegro. Кода

Одним из немногих исполнителей Пятого концерта в начале XX века явился замечательный российский композитор и пианист Николай Метнер, который в 1900 году вдохновенно и с подлинным блеском сыграл его на конкурсе в Вене (партию оркестра исполнял его учитель В. Сафонов). «Именно за артистичное исполнение Пятого концерта Рубинштейна Метнер получил тогда первый почётный отзыв» [8. С. 131].

Начиная со второй половины XX века и вплоть до наших дней первенство в исполнении концертов Рубинштейна в целом и Пятого в частности удерживают американцы. В 1971 году Концерт исполнил американский пианист А. Руис, много лет учившийся у таких крупных музыкантов, как Р. Серкин, А. Итурби и др. В 1994 году Концерт включил в свои программы Дж. Бановец, который первым исполнил и записал на диск все пять концертов композитора. В первом десятилетии XXI века концерты Рубинштейна прозвучали в исполнении Г. Зампараса в 2010 году. Полностью цикл из пяти рубинштейновских концертов исполнила также А. Шелест с Эстонским национальным симфоническим оркестром под управлением Н. Ярви. Пятый концерт был записан американской пианисткой в 2018 году. Каждый из названных музыкантов предложил своё прочтение этого весьма сложного произведения русского композитора.

Весьма убедительной представляется интерпретация Джозефа Бановца, исполнительский стиль которого можно, на наш взгляд, назвать классическим. Его игра доходчива, уравновешенна, что располагает слушателя. В ней отсутствуют динамические и темпоритмические преувеличения, что позволило в значительной мере затушевать композиционные несовершенства произведения. Возможно, некоторые сочтут трактовку Бановца несколько рациональной и умозрительной. Однако применительно к Пятому концерту, который отличается романтической необузданностью эмоциональных порывов, изобилием и роскошью виртуозных эффектов, подобный строгий подход представляется в полной мере оправданным.

Романтическую интерпретацию концерта предлагает Анна Шелест, которая является

признанным мастером фортепианной кантилены. Пианистка предлагает собственный, камерно-лирический подход к трактовке произведения. Возможно, её игре недостаёт грандиозного размаха, масштаба, звуковой мощи, которой отличался исполнительский стиль самого композитора. Вместе с тем в трактовке Шелест чрезвычайно интересной в звукотембровом плане предстаёт вторая часть Концерта. Пианистка с большой теплотой и проникновенностью выявляет неповторимую красоту рубинштейновского мелодизма, его родство с песенно-романсовой сферой. Используемые Шелест оригинальные колористические эффекты «смешивающей» педализации, наслоение различных гармоний (преимущественно в сфере *piano*) позволяют уловить сходство с музыкой импрессионистов.

Как указывалось выше, Пятый концерт был задуман композитором как творение в известном смысле экспериментальное. Современные исследователи высказывают предположение, что образная символика его музыки позднего периода творчества восходит к библейским сюжетам [См.: 9. С. 94–100]. Позиция эта, на наш взгляд, небезынтересна, но недостаточно изучена и потому дискуссионна.

Подводя итог, отметим, что Пятый концерт — сочинение яркое, новаторское, эффективное, но не лишённое вместе с тем известной громоздкости и целого ряда других несовершенств, которые при концертном исполнении едва ли удавалось полностью преодолеть даже такому непревзойдённому мастеру, как сам Рубинштейн. Тем не менее само соприкосновение с материалом Концерта способно расширить диапазон художественных представлений и пианистических возможностей любого артиста.

В исследовательском плане знакомство с Пятым концертом может способствовать более глубокому проникновению в процесс эволюции жанра российского фортепианного концерта, определить то влияние, которое оказал Рубинштейн на формирование композиторского стиля своих последователей, прежде всего П. Чайковского и С. Рахманинова. Как справедливо отметил А. Николаев, «быть может, русская музыка не получила бы гениального

концерта *b-moll* Чайковского, если бы этому сочинению не предшествовали концерты, созданные Рубинштейном» [10. С. 42].

Все пять концертов для фортепиано с оркестром Рубинштейна, каждый в своём роде, могут представлять интерес для современных музыкантов, концертирующих пианистов, исследователей, педагогов и учащихся. Успешность процесса достигается при условии творческого, непредвзятого подхода к их изучению. Как замечательно сказал биограф Рубинштейна Л. Баренбойм, именно интерпретация, истолкование, «а не канонизация исполнительских традиций прошлого, знаменуют собой проявление самого высокого уважения к памяти создателя произведения» [3. С. 42].

Список литературы

References

1. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. 415 с.
Alekseev A. D. Istorija fortepiannogo iskusstva [History of piano art]. P. 1, 2. 2nd ed. Moscow, Muzyka, 1988, 415 p. (In Russ.)
2. *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. Л.: Музгиз, 1957. 455 с.
Barenbojm L. A. Anton Grigor'evich Rubinshtejn: zhizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost' [Anton Grigorievich Rubinstein: life, Art Path, Creativity, Music and Social Activities]. Vol. 1. Leningrad, Muzgiz, 1957, 455 p. (In Russ.)
3. *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. Л.: Музгиз, 1962. 492 с.
Barenbojm L. A. Anton Grigor'evich Rubinshtejn: zhizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost' [Anton Grigorievich Rubinstein: life, Art Path, Creativity, Music and Social Activities]. Vol. 2. Leningrad, Muzgiz, 1962, 492 p. (In Russ.)
4. *Долинская Е. Б.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2006. 557 с.
Dolinskaja E. B. Fortepiannyj koncert v russkoj muzyke XX stoletija: issledovatel'skie ocherki [The piano concert in Russian music of the XX century: research essays]. Moscow, Kompozitor, 2006, 557 p. (In Russ.)
5. *Зетель И. З.* Н. К. Метнер — пианист: творчество, исполнительство, педагогика. М.: Музыка, 1981. 231 с.
Zetel' I. Z. N. K. Metner — pianist: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika [N. K. Medtner — pianist: creativity, performance, pedagogy]. Moscow, Muzyka, 1981, 231 p. (In Russ.)
6. *Кичева Ю. А.* Художественное освоение евангельского сюжета в опере А. Г. Рубинштейна «Христос» // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и международная коммуникация. 2013. С. 94–100.
Kicheva Ju. A. Hudozhestvennoe osvoenie evangel'skogo sjuzheta v opere A. G. Rubinshtejna "Hristos" [The artistic development of the gospel story in the opera by A. G. Rubinstein "Christ"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta.* Serija 19. Lingvistika i mezhdunarodnaja kommunikacija. 2013, pp. 94–100. (In Russ.)

7. Коган Г. М. Вопросы пианизма. М.: Советский композитор, 1968. 461 с.
Kogan G. M. Voprosy pianizma [Questions of pianism]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1968, 461 p. (In Russ.)
8. Кузнецов И. К. Теория концертности и её становление в русском и советском музыкознании // Вопросы методологии советского музыкознания: Сборник научных трудов. М.: МГК, 1981. С. 127–157.
Kuznesov I. K. Teorija koncertnosti i ejo stanovlenie v russskom i sovetskom muzykoznanii [The theory of concertina and its formation in Russian and Soviet musicology]. Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznanija. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 1981, pp. 127–157. (In Russ.)
9. Куланин В. В. Густав Малер. М.: Молодая гвардия, 2015. 208 с.
Kulanin V. V. Gustav Maler [Gustav Maler]. Moscow, Molodaja gvardija, 2015, 208 p. (In Russ.)
10. Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. М., Л.: Музгиз, 1949. 208 с.
Nikolaev A. A. Fortepiannoe nasledie Chajkovskogo [Tchaikovsky's piano heritage]. Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1949. 208 p. (In Russ.)
11. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: избранные статьи. Вып. 1: Проблемы пианистической стилистики. М.: Советский композитор, 1979. 320 с.
Rabinovich D. A. Ispolnitel' i stil': izbrannye stat'i [Performer and Style: selected articles]. Iss. 1: Problemy pianisticheskoi stilistiki. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1979, 320 p. (In Russ.)
12. Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов. М.: Музгиз, 1959. 366 с.
Ravicher Ja. I. Vasilij Il'ich Safonov [Vasily Ilyich Safonov]. Moscow, Muzgiz, 1959, 366 p. (In Russ.)
13. Скирдова А. А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 29 с.
Skirdova A. A. Liricheskie opery A. G. Rubinshtejna v kontekste jevoljucii zhanra [Lyrical operas by A.G. Rubinstein in the context of the evolution of the genre]. Abstract of PhD thesis. Rostov-na-Donu, 2011, 29 p. (In Russ.)
14. Хитрук А. Ф., Темченко И. Е. Исполнительские парадоксы. Музыкальные шедевры прошлого в зеркале фортепианных интерпретаций XX века. М.: Классика–XXI, Арт-транзит, 2021. 284 с.
Hitruk A. F., Temchenko I. E. Ispolnitel'skie paradoksy. Muzykal'nye shedevry proshlogo v zerkale fortepiannyh interpretacij XX veka [Performer paradoxes. Musical masterpieces of the past in the mirror of piano interpretations of the XX century]. Moscow, Klassika–XXI, Art-tranzit, 2021, 284 p. (In Russ.)
15. Юдина М. В. Лучи Божественной Любви: литературное наследие. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 815 с.
Judina M. V. Luchi Bozhestvennoj Ljubvi: literaturnoe nasledie [Rays of Divine Love: literary heritage]. Moscow; Saint-Petersburg, Universitetskaja kniga, 1999, 815 p. (In Russ.)
16. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. 2, mit Nachträgen versehene Aufl. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1927. 235 s.
Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart [History of the instrumental concert up to the present]. 2nd ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, 235 p. (In German).

Об авторе

Цзэн Ии — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена», Институт музыки, театра и хореографии. Санкт-Петербург, Россия.
1213074561@qq.com

About author

Zeng YiYi — Postgraduate student of the Department of Music Education of Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Institute of Music, Theater and Choreography. St. Petersburg, Russia.
1213074561@qq.com