

*На правах рукописи*

**Сюй Цзиня**

**А. Г. РУБИНШТЕЙН КАК МАСТЕР ФОРТЕПИАННОЙ  
МИНИАТЮРЫ  
(к проблеме исполнительской интерпретации)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону

2022

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена»

**Научный руководитель:** **Гуревич Владимир Абрамович**  
доктор искусствоведения, профессор

**Официальные оппоненты:** **Сраджев Виктор Пулатович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Белгородский государственный институт  
искусств и культуры,  
профессор кафедры музыкального  
образования

**Мещерякова Наталья Алексеевна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова,  
профессор кафедры истории музыки

**Ведущая организация:** Нижегородская государственная  
консерватория имени М. И. Глинки,  
кафедра истории музыки

Защита состоится «12» мая 2022 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте <http://roscons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Фортепианное искусство в современном Китае переживает небывалый подъем, переосмысление, преобразование. Своими замечательными достижениями на концертной эстраде, победами на международных конкурсах китайские пианисты во многом обязаны русской фортепианной школе. Углубленное изучение замечательных традиций музыкальной культуры России и наследия ее выдающихся представителей – важная задача китайского музыковедения.

Немалый интерес вызывает у музыкантов Китая история становления российской фортепианной школы, у истоков которой стоял Антон Григорьевич Рубинштейн. Сегодня имя этого выдающегося музыканта – пианиста, композитора, педагога, общественного деятеля, основателя старейшей российской консерватории – стало легендарным. Г. Коган называет мастера «гигантом... делящим с Листом престол "царя пианистов" всех времен и народов»<sup>1</sup>.

Рубинштейн был первым исполнителем большинства собственных произведений, которые при его жизни были исключительно популярны. Однако с течением времени эстетические пристрастия эпохи претерпели существенную трансформацию. У слушателей начала XX века появились новые кумиры – С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев и др. Вследствие этого сочинения композитора стали исполняться все реже и реже. В наши дни они нечасто звучат на концертных эстрадах мира, в том числе в России и в Китае.

Китайские слушатели познакомились с фортепианным наследием Рубинштейна благодаря гастролям американского пианиста Д. Бановеца, который дал в КНР более тридцати клавирабендов с исполнением музыки русских композиторов. Широкое распространение в Китае получили компакт-диски исполнителя, на которых он записал практически все фортепианные сочинения Рубинштейна, включая циклы его миниатюр.

Многие китайские пианисты заинтересовались наследием композитора и стали вводить его сочинения в свои программы, а также в репертуар своих учеников. Однако их ожидала встреча с серьезными трудностями, связанными с вопросами интерпретации русской музыки в целом и музыки Рубинштейна в частности, ибо китайская методическая литература по данной проблематике крайне ограничена.

Фортепианное наследие выдающегося русского мастера недостаточно освещено и в современном российском музыковедении. Расширение представ-

---

<sup>1</sup> Коган, Г. Вопросы пианизма. М., 1968. С. 155.

лений о тех областях репертуара (как концертного, так и педагогического), которые некогда имели большую популярность, а ныне пребывают в забвении – одна из важных задач современной музыкальной науки, и создание обобщающего труда о циклах фортепианных миниатюр Рубинштейна с позиций современного исполнительского видения представляется необходимым и *актуальным*.

**Степень разработанности проблемы.** Творческий облик Рубинштейна получил в музыковедческой литературе весьма основательное, но неравномерное освещение. Всесторонне рассмотрен путь музыканта, его эстетическая и общественно-просветительская позиция. Особую ценность имеют литературные труды самого мастера (два тома «Литературного наследия Рубинштейна», а также эпистолярное наследие). Работа «Короб мыслей», основанная на дневниковых записях Антона Григорьевича, подводит итог многолетним размышлениям музыканта и проливает свет на его мировоззренческую позицию.

В историческом плане немалый интерес представляют труды современника Рубинштейна А. Буховцева «Чем пленяет нас Антон Рубинштейн как пианист» и «Руководство к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми из Исторических концертов А. Г. Рубинштейна». Отметим также вышедший в год 60-летия мастера очерк В. Баскина. Первым биографом музыканта стал Н. Финдейзен, опубликовавший в 1907 году книгу «Антон Григорьевич Рубинштейн». В 1945 году вышла в свет работа А. Алексеева «Антон Рубинштейн». Немаловажную роль сыграло также появление в 1946 году посвященной мастеру статьи Б. Асафьева.

Фундаментальное исследование Л. Баренбойма «Антон Григорьевич Рубинштейн», изданное в 1957–62 годах, укрепило основы российского рубинштейноведения. Фортепианное наследие композитора рассматривается здесь в контексте общей картины его творчества. Педагогическая позиция музыканта нашла освещение в учебном пособии «На уроках Антона Рубинштейна» (под ред. Л. Баренбойма). В 1997 году был издан сборник «Антон Григорьевич Рубинштейн» (под ред. Т. Хопровой), среди авторов которого – Э. Барутчева, М. Бялик, Е. Вессель, Л. Гаккель, Т. Зайцева, А. Кенигсберг, Г. Некрасова, И. Райскин и др. В 2008 году А. Пономаревым была защищена кандидатская диссертация на тему «Педагогические и просветительские идеи А. Г. Рубинштейна в оптимизации образовательного процесса современного вуза культуры и искусств». Вопросы фортепианного наследия композитора в этой диссертации не затрагиваются.

Немало сведений касательно претворения рубинштейновских традиций в современности можно почерпнуть в юбилейных сборниках Петербургской

консерватории, в частности, в издании «Из истории Ленинградской консерватории». Различные аспекты творческой деятельности Рубинштейна рассматриваются в работах Л. Гаккеля, Р. Глазуновой, В. Гуревича, Г. Когана, Д. Рабиновича, Л. Скафтымовой, М. Смирновой, Т. Хопровой и др. Среди работ китайских авторов отметим статьи Сунн Цзянь «Джозеф Бановец играет музыку Антона Рубинштейна» и Цзен Ии «Четвертый фортепианный концерт Антона Рубинштейна в интерпретации пианистов прошлого и современности».

Для данной диссертации чрезвычайно важную роль сыграло фундаментальное исследование К. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма», в котором дается обобщенный обзор основных фортепианных циклов Рубинштейна в контексте становления и эволюции жанра.

Публикации, вышедшие в юбилейном «рубинштейновском» 2019 году как в России, так и в Китае, преимущественно носят культурологический характер. В них прослеживается то огромное воздействие, которое оказал мастер на отечественное и мировое музыкальное искусство. Специальные исследования, посвященные рассмотрению фортепианного наследия композитора и проблем его исполнительской интерпретации, помимо вышеупомянутой статьи Цзен Ии, отсутствуют.

В России большинство фортепианных сочинений композитора на протяжении столетия практически не переиздавались. В 1945–47 годах были опубликованы «Избранные сочинения» Рубинштейна (под ред. К. Игумнова) и «Этюды» (под ред. и со вступительной статьей Л. Баренбойма). Цикл миниатюр «Каменный остров» был издан в 2006–2008 годах (под ред. и с комментариями В. Соловьева). Большинство миниатюр композитора сделалось в наши дни библиографической редкостью, что затрудняет их проникновение на концертную эстраду и в педагогический репертуар. В Китае фортепианные пьесы Рубинштейна не издавались.

Обзор основных трудов о фортепианном творчестве Рубинштейна, а также изданий его сочинений свидетельствует о недостаточной разработанности темы настоящей диссертации. В российском музыкознании XXI века поныне нет обобщающих работ о фортепианном творчестве композитора, отсутствует анализ циклов его миниатюр с исполнительских и методических позиций, что подтверждает необходимость специального изучения данного вопроса.

**Объектом** данной диссертации является фортепианное наследие Рубинштейна.

**Предмет** исследования – фортепианные миниатюры композитора.

**Цель работы** – создание целостного представления о жанре фортепианной миниатюры в творчестве Рубинштейна с исторических, методических и интерпретаторских позиций и определение их значимости для современного исполнительства и педагогики.

**Задачи исследования:**

- обозначить историко-культурные предпосылки формирования стиля Рубинштейна в области фортепианной миниатюры, а также особенности его эволюции;
- установить взаимосвязи между исполнительским и композиторским стилем мастера в аспекте сочетания традиционного и новаторского;
- систематизировать фортепианные миниатюры композитора по их жанровой принадлежности, типу программности и художественному содержанию;
- охарактеризовать вклад Рубинштейна в создание и развитие жанров русского фортепианного этюда и ноктюрна;
- с исполнительских позиций проанализировать циклы миниатюр, созданные в разные творческие периоды;
- дать детальную оценку интерпретаторским решениям циклов «Альбом Петергоф» и «Дрезденский сувенир» как образцов зрелого стиля автора;
- определить значимость фортепианных миниатюр Рубинштейна для современного исполнительства и педагогики.

**Методы исследования.** В диссертации использованы методы исторического, системного, целостного, контекстуально-интерпретационного, исполнительского, методического и сравнительно-сопоставительного анализа.

**Материал исследования.** В основу диссертации положены: нотные тексты музыкальных произведений Рубинштейна; литературные труды музыканта; базовые научные позиции, связанные с оценкой творчества выдающегося композитора и великого пианиста, сформулированные в трудах Б. Асафьева, Л. Баренбойма, Л. Гаккеля, К. Зенкина, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, В. Стасова, В. Цуккермана и др.; книги и статьи исследователей фортепианно-исполнительского искусства А. Алексеева, Л. Баренбойма, Л. Гаккеля, Г. Когана, Н. Корыхаловой, Д. Рабиновича, С. Савшинского, В. Чинаева и др., а также собственный исполнительский и слушательский опыт автора исследования.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Композиторский и исполнительский стиль Рубинштейна-миниатюриста находятся в органической взаимосвязи.

2. Циклы фортепианных миниатюр Рубинштейна в их совокупности образуют целостное единство.

3. Стиль композитора претерпел в процессе своего становления существенную эволюцию, обретя новые качественные параметры.

4. Рубинштейн предстает как основатель жанра концертного фортепианного этюда и концертной фортепианной миниатюры в русской музыке.

5. Опираясь на принципы романтической модели программности, композитор утверждает ее различные версии, с преобладанием звукоизобразительности через жанр.

6. Фортепианные миниатюры мастера открывают перед исполнителем широкие интерпретаторские перспективы, предполагая вариативность их трактовок.

7. Анализируемые сочинения (этюды, ноктюрны, циклы и др.) – пример органического синтеза различных приемов фортепианной техники, отражающей полный спектр пианистической технологии на всех ее уровнях.

8. Инструктивная ценность этюдов и других фортепианных миниатюр композитора весьма велика, они должны быть включены в современный педагогический процесс, а в лучших образцах – войти в концертный репертуар.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем впервые:

- предпринят практически полный анализ фортепианных миниатюр Рубинштейна с историко-аналитических, исполнительских и методических позиций;

- циклы фортепианных миниатюр рассматриваются в контексте параллельной эволюции исполнительского и композиторского стиля композитора;

- дается систематизация пьес композитора в их совокупности, фиксируется жанровая и программная принадлежность каждой из пьес как отдельного произведения и – в соответствующих случаях – в рамках циклической структуры;

- определяется роль Рубинштейна как создателя жанра концертного этюда и программной концертной миниатюры в русской фортепианной музыке;

- обосновываются факторы, предотвратившие утрату фортепианной музыкой Рубинштейна ее былой популярности;

- проводится анализ интерпретаторских концепций современных пианистов, исполняющих миниатюры композитора;

- приведены рекомендации по включению пьес Рубинштейна в современную исполнительскую и педагогическую практику.

**Теоретическая значимость работы** заключается в попытке комплексного осмысления онтологических и гносеологических аспектов функционирования жанра миниатюры в современном пианистическом мире. Творчество Рубинштейна в этом плане представляет собой яркий пример зависимости музыкального творения от эпохи, его породившей, и последующего периода, в котором изменение художественного стиля привело к кардинальной трансформации исполнительской и слушательской парадигмы.

**Практическая значимость** заключается в возможности использования основных положений исследования и его результатов в дальнейшем изучении фортепианного наследия Рубинштейна. Определена ценность фортепианных миниатюр композитора для современной исполнительской и педагогической практики. Диссертация должна способствовать привлечению внимания пианистов и педагогов к фортепианному наследию Рубинштейна в целом. Все вышесказанное имеет особое значение для развития фортепианного искусства в России, Китае и других странах.

Материалы работы могут быть использованы в курсах истории фортепианного искусства, методики обучения игре на фортепиано, истории музыкального исполнительства и педагогики, а также в классах специального и общего курса фортепиано. Проведенный анализ произведений Рубинштейна может способствовать обогащению исполнительского и педагогического репертуара пианистов.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Достоверность результатов исследования обусловлена опорой на широкий круг фундаментальных источников, включающих публикации по истории музыки, истории и теории пианизма, и личным участием автора в проведении аналитических штудий и их обнародовании в научной печати.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им. А. И. Герцена. Отдельные положения работы опубликованы в виде пяти статей (четыре из них – в изданиях из списка ВАК Минобрнауки РФ).

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы (144 наименования), а также нотного приложения.



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Введение** обосновывает актуальность темы, новизну исследования, его проблематику, степень разработанности темы, объект, предмет, цель, задачи и основные положения, выносимые на защиту. Указывается также теоретическая и практическая значимость диссертации, приводится ее структура.

В главе первой «Стиль Рубинштейна-миниатюриста в контексте эпохи» характеризуется процесс формирования фортепианного стиля композитора, а также выявляются взаимосвязи композиторского и исполнительского почерков музыканта.

В разделе 1.1. «Рубинштейн – композитор и исполнитель» осмысливается фигура музыканта в единстве двух направлений его творческой деятельности.

Рубинштейну-пианисту не было равных среди российских и европейских виртуозов эпохи. В. Стасов писал: «Он был гениальнейший, глубочайший по духу и поэзии... такой, выше которого никогда не бывало, кроме его товарища и современника – Листа»<sup>2</sup>. Фантастический уровень виртуозности сочетался в его игре с «очеловечиванием инструментализма» (Б. Асафьев). Игру пианиста сопоставляли с достижениями вокального *bel canto*, а его драматургические решения – с явлениями театрального искусства, с архитектурой. На протяжении жизни пианист постоянно совершенствовал свой репертуар и с годами все более строго и более избирательно относился к составлению концертных программ.

В многосторонней творческой жизни Рубинштейна исполнительское начало было доминирующим. Оно во многом предопределило композиторский стиль, педагогические принципы и просветительскую деятельность музыканта. «Консерваторию должен был основать великий исполнитель, – подчеркивает Л. Гаккель – <...> потому что исполнитель – это человек, который ведет нескончаемый диалог с прошлым»<sup>3</sup>.

Мощная, властная рука музыканта наложила отпечаток на интерпретацию его собственных произведений. Деятельность Рубинштейна как фортепианного композитора отнюдь не удостаивалась столь высоких оценок, как и фортепианная игра музыканта. М. Балакирев, В. Стасов, Ц. Кюи и другие упрекали его за несовершенство архитектурных решений, перегруженность музыки виртуозными эффектами. Л. Баренбойм пишет о «бросавшейся в

---

<sup>2</sup> Стасов, В. Искусство XIX века. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=201588&p=92> (дата обращения: 25.03.2020).

<sup>3</sup> Гаккель, Л. Масштаб Рубинштейна // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / сост. Т. А. Хопрова. СПб., 1997. С. 9.

глаза... противоречивости его творчества»<sup>4</sup>. По мнению исследователя, недоработанность многих сочинений Рубинштейна была отчасти обусловлена его поразительной творческой плодовитостью. Что касается самого композитора, то он полагал, что «абсолютного совершенства в человеческом произведении не может быть, но в несовершенных произведениях может быть сколько угодно прекрасного и достойного»<sup>5</sup>.

В разделе 1.2. «Фортепианная миниатюра композитора в контексте тенденций развития жанра» подчеркивается логичность обращения композитора-пианиста к жанру миниатюры, проистекающая как из субъективного творческого желания проявить себя в модном романтическом жанре, так и из стремления откликнуться на объективную ситуацию, когда данный жанр оказался максимально востребованным в профессиональной и любительской среде.

Рубинштейн – автор более двухсот фортепианных миниатюр, большинство которых объединены в циклы. Широко популярные при жизни автора, они с течением времени постепенно стали покидать концертную эстраду. В наши дни они практически не звучат в программах пианистов и лишь эпизодически включаются в педагогический репертуар. Причина тому – смена эстетических пристрастий эпохи и появление таких выдающихся творцов как Рахманинов, Скрябин, Прокофьев и др.

Сегодня, как в России, так и в других странах мира (в том числе, и в Китае) наследие музыканта оценивается лишь по весьма малому числу его произведений, которые сохранились в исполнительской жизни современности. Среди российских исполнителей фортепианных сочинений Рубинштейна первой половины XX века следует отметить К. Игумнова, которому особенно близкой оказалась лирическая сфера миниатюр композитора. Его игра отличалась особой проникновенностью, благородством вкуса и неповторимым старомодным шармом. Virtuозная роскошь музыки Рубинштейна его привлекала в значительно меньшей степени. Блистательным исполнителем этюдов композитора был Г. Гинзбург, а в наши дни – французский пианист Ф. Грассо. Современный американский пианист-виртуоз Д. Бановец исполнил и записал практически все сочинения Рубинштейна, включая циклы его миниатюр.

«Миниатюра – это малая художественная модель большого, микрокосмос»<sup>6</sup>, – отметил Е. Назайкинский. Целостность многочастных циклических произведений «очень важна для развития у интерпретатора чувства движения

---

<sup>4</sup> Баренбойм, Л. А. Г. Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1957. Т. 1. 1829–1867. С. 216.

<sup>5</sup> Рубинштейн, А. Короб мыслей: афоризмы и мысли. М. – СПб., 1999. С.215–216.

<sup>6</sup> Назайкинский, Е. Поэтика музыкальной миниатюры. М., 1977. С. 9.

и текучести музыки»<sup>7</sup>. Можно полагать, что отсутствие подобной целостности (прочных структурно-смысловых и интонационно-тематических взаимосвязей) в ряде циклов Рубинштейна затрудняет их проникновение на современную концертную эстраду.

Предлагается условно систематизировать миниатюры Рубинштейна по следующему принципу:

- лирические миниатюры;
- виртуозные миниатюры концертного плана.

В ряде случаев между названными видами миниатюр нельзя провести четкого разграничения.

Тяготение к программности, характерное для многих композиторов-романтиков, выражено у Рубинштейна достаточно своеобразно. Оно заметно отличается, например, от шумановского, который снабжал свои пьесы яркими увлекательными названиями. Можно полагать, что в фортепианной музыке Рубинштейна преобладает звукоизобразительность через жанр. В названиях пьес композитор большей частью ограничивается жанровыми определениями (ноктюрн, скерцо, экспромт, баркарола, каприччио, полька, этюд и пр.) и только изредка прибегает к психологическим характеристикам (аппассионато, меланхолия, размышление, грезы и пр.). Как отметил Е. Назайкинский, «жанровый контекст воздействует на музыкальное восприятие. Он является средой, в которой формируется особый коммуникационный климат»<sup>8</sup>. Чрезвычайно впечатляет лирическая насыщенность музыки Рубинштейна. Мелодический дар композитора трудно переоценить, что признавали даже самые строгие критики его творчества.

Раскрыть природу композиторского стиля Рубинштейна как автора миниатюрного жанра можно лишь исходя из комплексного постижения трех предопределяющих начал: русской народной песенности и городского романса<sup>9</sup>, искусства немецкой Lied, достигшего расцвета в сочинениях Ф. Шуберта и Р. Шумана, и виртуозного пианизма эпохи романтизма.

Рубинштейн-композитор мыслил фортепианно, а не оркестрово, как, например, Чайковский. Потому его сочинения, даже будучи насыщены немалыми техническими трудностями, всегда пианистичны. В этом отношении они сродни листовским творениям. Как отметил Г. Коган, «Лист писал для рояля благодарно – эффект от трудности больше самой трудности. Шуман и Брамс – наоборот»<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Меркулов, А. Фортепианные циклы Шумана. М., 2006. С. 7.

<sup>8</sup> Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 21.

<sup>9</sup> Методу цитирования композитор предпочитал обобщенную трактовку мелоса.

<sup>10</sup> Коган, Г. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни. М., 2019. С.43.

Многие миниатюры Рубинштейна танцевальны в своей основе, что было широко распространено в музыке эпохи бидермайера. Культура бидермайера, сформировавшаяся на германской почве, весьма оригинально преломилась в российском быту и культуре. «Поэтика русской вокальной лирики, инструментальной пьесы и пейзажной, портретной и жанровой живописи той поры оказываются во многом близкими»<sup>11</sup>, – пронизательно отмечает С. Грохотов. В начале XIX века в России процветало, главным образом, дилетантское музицирование. Широкое распространение обретают романсы и инструментальные пьесы, большей частью, танцевальные и программные. Целью изящных искусств становится «чувствительность сердца». Вокальное, танцевальное, инструментальное искусство стилистически взаимопроникают и дополняют друг друга.

Во времена Рубинштейна в моду входят легкие, веселые бытовые танцы, дающие жизненный импульс и дарящие ощущение праздника. Вальсы, польки, мазурки, вальсы, полонезы становятся средоточием жанрово-интонационной сферы фортепианных миниатюр, а также импульсом к их циклизации. У Рубинштейна в данной области были замечательные предшественники. Так, Н. Титов, которого шутливо называли «дедушкой русского романса», одновременно с шестьюдесятью романсами создал целую россыпь клавирных миниатюр. Его перу принадлежит весьма популярный в свое время фортепианный цикл «Роман в вальсах». В миниатюрах Рубинштейна танцевальность нередко захлестывается виртуозным началом, из-за чего порой преобразуется в поддающийся с трудом исполнительскому самоконтролю вихревой поток звуков.

В связи с этим, не случайно, что первый фортепианный цикл, созданный юным Рубинштейном (1843), посвящен танцевальному жанру – четыре польки. Полька – от бытовой до виртуозно-концертной – получила в России широкое распространение. Вершиной художественного воплощения жанра в фортепианном искусстве стали сочинения С. Рахманинова.

В ранних опусах Рубинштейна уже дает о себе знать его интерес к созданию женских музыкальных портретов, который впоследствии ярко раскроется в циклах «Каменный остров», «Альбом Петергоф» и др. В известной мере он явился продолжателем и так называемой глинко-фильдовской традиции в жанре фортепианной миниатюры. Композиторская позиция Рубинштейна как продолжателя традиций Глинки во многом оказалась новаторской – для его лирических опусов характерна полнокровность мелоса, насыщенность кульминаций.

---

<sup>11</sup> Грохотов, С. Музыкальный бидермайер: эпоха – стиль – география // Грохотов С. От барокко к романтизму. Сборник статей. Вып. 2. М., 2010. С. 104.

В конце сороковых годов Рубинштейн пробует свои силы в создании миниатюр разных жанров («Русская песня», «Ноктюрн на воде», «Экспромт», «Тарантелла» и др.). Те виды мелкой и крупной техники, владением которых он прославился как виртуоз, находят отражение в жанре этюда, а также в цикле из двадцати четырех виртуозных миниатюр «Каменный остров» op. 10.

Это фундаментальное сочинение явилось этапным в фортепианном творчестве композитора. Каскады октав и мощных аккордов рисуют роскошную, ликующую, картину великосветского бала. Это музыка праздничная, эмоционально приподнятая, что в полной мере соответствует ее назначению блистать и украшать жизнь. В целом, все номера «Каменного острова» не имеют большой драматургической и тематической взаимосвязи. Каждый из них в полной мере самостоятелен и может исполняться как отдельная пьеса. Некоторые из номеров примыкают к жанру концертного этюда. На протяжении десятилетий «Каменный остров» входил в репертуар концертирующих пианистов, а также студентов консерваторий. В наши дни сочинение это звучит весьма редко<sup>12</sup>.

В 1854 году Рубинштейн за достаточно короткий срок создает Фантазию из десяти программных номеров «Бал» op. 14, которая содержит пьесы «Нетерпение», «Полонез», «Контрданс», «Вальс», «Интермеццо», «Полька», «Полька-мазурка», «Мазурка», «Галоп», «Сновидение». Сочинение этого цикла во многом было предопределено сильнейшим воздействием шумановского «Карнавала», хотя и написано оно в ином ключе. В лирико-романсовых эпизодах «Бала» заметны также аналогии со стилем музыки Чайковского. Однако в «Бале» Рубинштейна нет ни шумановского психологизма, ни шумановской двойственности, это сочинение скорее внешне-парадное и эффектное.

На протяжении последующих лет композитор немало экспериментирует в области миниатюры. Так, в цикле «Шесть прелюдий для фортепиано» op. 24 он осваивает различные методы полифонического изложения, в том числе подголосочного, широко распространенного в русском народно-песенном искусстве. Интерес Рубинштейна к старинным полифоническим жанрам проявился в «Сюите для фортепиано» op. 38. Автор весьма свободно трактует форму сюиты, располагая номера в следующем порядке: Прелюд – Менуэт – Жига – Сарабанда – Гавот – Пассакалия – Аллеманда – Куранта – Паспье – Бурре. Сочетание в музыкальном мышлении композитора классических и романтических устремлений дает о себе знать также в «Шести фугах в свободном стиле» op. 53, которые романтичны по настрою и насыщены по фактуре.

---

<sup>12</sup> Можно отметить концерт класса доцента Санкт-Петербургской консерватории Ю. Стадлер, которая совместно с учениками полностью исполнила в 2018 году «Каменный остров».

Среди жанров, к которым постоянно возвращается Рубинштейн, отметим Каприсы ор. 7, ор. 21 и ор. 51. Здесь можно усмотреть дань традициям Ф. Мендельсона-Бартольди, творчество которого он высоко ценил. Приметой жанра является эффект неожиданной смены состояний, близость к фантазийному началу, что было созвучно мироощущению композитора. Ярким примером может послужить Каприччио ор. 21 № 1, в котором, как нам представляется, воздействие мендельсоновской фантазийной стихии особенно ощутимо.

Другой излюбленный жанр Рубинштейна в области фортепианной миниатюры – баркарола (Баркарола ор. 30, Три баркаролы ор. 45, ор. 50 и без опуса; Баркаролы ор. 93 № 4, 5). При исполнении пьес, относящихся к этому жанру, на первый план выступает красота звучания. Приоритет тонкого звукового воспитания характерен для русской фортепианной школы, основателем которой можно считать Рубинштейна. «Звук есть с а м а м а т е р и я м у з ы к и; облагораживая и совершенствуя его, мы подыдем самую музыку на большую высоту»<sup>13</sup>, – подчеркивает Г. Нейгауз.

«Шесть пьес» ор. 51 (1857) восходят по настрою к «Детским сценам» Шумана: «Меланхолия» («Melancolie»), «Игривость» («Enjouement»), «Грезы» («Reverie»), «Каприз» («Caprice»), «Страсть» («Passion»), «Кокетство» («Coquetterie»). Здесь уже дает о себе знать эволюция композиторского стиля музыканта. В «Шести пьесах» Рубинштейн тяготеет к лаконичности, изысканности ритмических преобразований как отражению мгновенной смены эмоциональных состояний.

Значительным этапом в дальнейшей эволюции фортепианного стиля композитора явилось написание в 1857 году цикла «Петербургские вечера» ор. 44, состоящего из шести разнохарактерных пьес: «Романс», «Скерцо», «Молитва», «Романс», «Ноктюрн», «Appassionato». Первая пьеса цикла легла в основу подлинного шедевра – романса «Ночь» на текст стихотворения А. Пушкина «Мой голос для тебя и ласковый, и томный». Следует подчеркнуть, что возникновение вокального варианта на основе фортепианного произведения – случай достаточно редкий. Романс Рубинштейна «Ночь» мгновенно обрел широкую популярность и сохранил ее до наших дней.

В 1867 году композитор продолжает создавать фортепианные миниатюры в излюбленных им жанрах. «Пять пьес» ор. 69 содержат «Каприз», «Ноктюрн», «Скерцо», «Романс», «Токкату»; «Три пьесы» ор. 71 – «Ноктюрн», «Мазурек» и «Скерцо». Поздний период творчества Рубинштейна ознаменован появлением цикла «Пьесы для фортепиано» ор. 93, который включает как

---

<sup>13</sup> Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва, 1967. С. 74.

миниатюры, так и произведения крупной формы. Не случайно данное сочинение предшествовало Четвертой фортепианной сонате *a-moll*. Из поздних циклов отметим также «Шесть пьес» ор. 104, девять пьес для фортепиано «Музыкальные вечера» ор. 109. Стиль Рубинштейна претерпевает к этому времени существенную трансформацию: композитор тяготеет к большей лаконичности и строгости формы, к самоограничению в области динамики, а также в использовании виртуозных эффектов. Так, фактура «Серенады» – едва ли не самой лаконичной из принадлежащих перу композитора пьес – легка и прозрачна. Это музыка шубертовская по духу. Рубинштейн словно стремится «внести тишину во все» (Н. Метнер).

Особое место в наследии занимает цикл характеристических пьес для фортепиано в четыре руки «Костюмированный бал» ор. 103. Опубликованный в 1880 году в Берлине издательством «Vote & Vock», цикл этот состоит из двадцати номеров, представляющих собой как бы картину «ожившего» карнавала – развлечения, в молодые годы любимого Рубинштейном. Особенность «Костюмированного бала» – четкая ориентация на исполнение в рамках домашнего музицирования в четыре руки. С технической стороны небольшие пьесы не слишком сложны и за исключением развернутого финального Вальса большей частью доступны подвинутым любителям фортепианной игры. Кульминация цикла – замечательная миниатюра «Тореадор и андалузка», пользующаяся поныне баснословной популярностью и существующая в бесчисленном количестве сольных, ансамблевых и оркестровых версий (не говоря уже о хореографическом ее воплощении).

Последний цикл фортепианных миниатюр «Воспоминания о Дрездене» (или «Дрезденский сувенир») написан Рубинштейном в 1894 году в период так называемого дрезденского затворничества. В этом же году композитор дает свой последний концерт в Штутгарте. Цикл содержит шесть пьес – «Simplicitas», «Аппассионата», «Новеллетта», «Каприччио», «Ноктюрн», «Полонез». Первый, третий, четвертый и пятый номера камерны и созерцательны по настрою. Венчает цикл смелый, яркий «Полонез», в музыке которого ярко отражено жизнеутверждающее кредо композитора.

Подводя итог главы, подчеркнем, что в русской музыке именно Рубинштейн поднял жанр миниатюры на высокий профессиональный уровень. В оригинальном слиянии блистательного пианизма и великолепного мелоса рождались лучшие фортепианные сочинения композитора, включая многие номера из циклов его миниатюр. Последователи Рубинштейна высоко оценили вклад, который он сделал в данной области. Не случайно А. Аренский посвятил композитору цикл «Двадцать четыре характеристические пьесы», который

исследователи назовут энциклопедией жанров и форм фортепианной миниатюры, сложившихся на грани XIX–XX веков<sup>14</sup>.

**Вторая глава** диссертации «**Этюды Рубинштейна: трактовка жанра, стилистика, проблемы интерпретации**» характеризует композитора как создателя концертного этюда в русской музыке, чему во многом способствовал его эстрадный опыт. Глава состоит из *трех разделов*, в которых анализируются сочинения, отражающие этапы эволюции этого жанра в творчестве мастера – «Этюд "Ундина"» (2.1.), «Этюды *op. 23*» (2.2.), «Этюды *op. 81*» (2.3.).

Преобразование инструктивного этюда в концертный активно реализовалось в эпоху романтического виртуозного исполнительства XIX столетия. В ту пору, когда Рубинштейн создавал свои этюды, концертная эстрада уже располагала не только богатейшим наследием К. Черни, И. Мошелеса, И. Крамера, М. Клементи и др. В сознании пианистов произошел мощный переворот благодаря Н. Паганини с его феноменальными 24-мя каприсами, предопределившими появление блистательных концертных этюдов Ф. Листа, Ф. Шопена.

Согласно общепринятой классификации, условно разделяющей этюды на инструктивные, характеристические и концертно-художественные, можно утверждать, что этюды Рубинштейна, начиная с самых первых опусов, относятся к третьей группе. Л. Баренбойм сетовал на то, что сочинения эти, на которых воспитывалось не одно поколение отечественных и зарубежных пианистов, вышли из педагогического обихода. Минувя данные произведения, невозможно проследить путь, ведущий к виртуозным опусам П. Чайковского, М. Балакирева, к этюдам С. Рахманинова и А. Скрябина<sup>15</sup>. Этюдная ветвь наследия Рубинштейна – важное звено, обеспечившее преемственность традиций русского фортепианного искусства.

Показательно, что первое опубликованное сочинение композитора под названием «Ундина» относится к жанру этюда (1843). Рубинштейн отчасти следует здесь традициям мендельсоновских «Песен без слов», которые он высоко ценил. Сочинение основано на стремительных фигурационных пассажах, которые ассоциируются с плеском воды. «Вода – самый оживляющий элемент любой местности, – пишет композитор в «Коробе мыслей». – Она – то же, что фигурация в музыкальной пьесе, что лак на картине»<sup>16</sup>. Это тяготение к передаче движения воды в разных его ипостасях характерно для рубинштейновского фортепианного мышления в целом.

*Шесть этюдов op. 23* заложили основы русского концертного фортепианного этюда. Они принадлежат перу двадцатилетнего Рубинштейна, который

<sup>14</sup> См. Цыпин, Г. А. С. Аренский. М., 1966.

<sup>15</sup> Баренбойм, Л. Этюды А. Рубинштейна // А. Рубинштейн. Этюды для фортепиано. М., 1960. С. 2.

<sup>16</sup> Рубинштейн, А. Короб мыслей. С. 292.



находился в активном поиске собственного фортепианного стиля. Все шесть этюдов опуса масштабны, эмоционально раскованы. По убеждению Баренбойма, инструктивная значимость этого опуса исключительно велика. Здесь представлен целый ряд фактурных образцов, готовящих пианиста к освоению сочинений Шумана, Листа, а также Чайковского, Рахманинова и отчасти Скрябина.

Подробный методический и исполнительский анализ каждого из номеров опуса показывает, что Рубинштейн тяготел к системности в пианистической работе и полагал исключительно важным не только освоение, но и закрепление игровых навыков. Особый интерес у пианистов вызвал второй этюд цикла, который и поныне используется в педагогическом процессе. Блестательным исполнителем этого опуса был Г. Гинзбург.

*Шесть этюдов ор. 81*, сочиненные Рубинштейном в более поздний период творчества, заметно отличаются от предшествующих. Композитор предстает здесь создателем русского лирико-драматического концертного этюда. Некоторые страницы опуса напоминают медитации за роялем. Совершенствуется, расширяется и система исполнительских указаний. В диссертации упор делается на трактовке авторского текста современным французским пианистом Ф. Грассо. В его интерпретации этюды предстают как поэтические романтические музыкальные картины.

Позиция К. Мартинсена касательно природы экстатической звукотворческой воли, ярким выразителем которой явился Рубинштейн, способствует пониманию новизны, которую пианист внес в функционирование жанра концертного этюда. «Экстатическая звукотворческая воля впервые открыла специфические краски каждого отдельно взятого регистра рояля... она открыла, что только искусное смешение регистров... сообщает картине полновесность, а отдельным краскам – их светоносность»<sup>17</sup>.

В целом, задачи, поставленные Рубинштейном в его этюдах, исходят из листовского принципа: «Создавай себе технику из духа». Одним из важных факторов является внедрение в процесс работы над этюдами композитора современных методов, включая метод «умственной работы», что может влить новую жизнь в освоение наследия великого виртуоза прошлого.

В жанре этюда среди русских композиторов у Рубинштейна фактически не было равновеликих предшественников. Он выступил как первопроходец-реформатор фортепианной техники, ломающий стереотипы слушательского восприятия. Этюд как смелый взгляд в будущее, как яркий творческий прорыв изначально был близок его художественному мироощущению. Эволюция

---

<sup>17</sup> Мартинсен, К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Л., 1966. С. 105.

жанра этюда в наследии музыканта, расширение его пианистической и образно-жанровой сферы – тому свидетельство.

**Третья глава** диссертации «**Жанр ноктюрна в фортепианном наследии композитора**» посвящена чрезвычайно привлекательному и неизменно востребованному слушательской аудиторией различных эпох жанру, который, начиная с первых десятилетий XIX века, получил широкое распространение в инструментальной музыке России. Представленный в *двух разделах* главы – 3.1. «Сочинения раннего и среднего периодов» и 3.2. «Сочинения поздних лет» – анализ ноктюрных Рубинштейна создает исчерпывающее представление об их высоком исполнительском потенциале, а также о специфике трактовки жанра в творчестве композитора.

Создавая антологию русского ноктюрна, современный исследователь Р. Глазунова отобрала из множества сочинений композиторов XIX столетия лучшие образцы жанра<sup>18</sup>. Особый интерес в рамках темы настоящей диссертации представляет вторая тетрадь названного издания, которая содержит все одиннадцать ноктюрных Рубинштейна. В своем единстве ноктюрны композитора предстают как элегические, но порой также имеющие ярко драматический оттенок фортепианные пьесы. Издание в наши дни всех ноктюрных Рубинштейна делает их доступными для изучения современными концертирующими пианистами, а также учащимися разных уровней, что трудно переоценить.

Характер ноктюрных Рубинштейна в какой-то мере зависит от того, кому они посвящены. «Если собрать всех адресатов рубинштейновских посвящений, выстроится характерная галерея образов второй половины XIX века, здесь будут и именитые сановники, и представители творческой богемы, и молодые ученики и ученицы»<sup>19</sup>, замечает составитель сборника.

Как говорилось выше, одним из замечательных качеств Рубинштейна-пианиста было отношение к звуку, что производило неповторимое впечатление при исполнении им собственных ноктюрных. Слушателей неизменно поражало также умение пианиста бесконечно длить мелодическую линию. Впоследствии это характерное для русской фортепианной школы качество унаследовал и развил С. Рахманинов.

Изучение созданных в разные годы ноктюрных Рубинштейна в их целостности позволяет проследить эволюцию фортепианного стиля компози-

---

<sup>18</sup> Русский фортепианный ноктюрен: Произведения русских композиторов XIX – XX веков: в 3-х тетрадах. М., 2015–2018.

<sup>19</sup> Глазунова, Р. Русский фортепианный ноктюрен // Русский фортепианный ноктюрен. Произведения русских композиторов XIX–XX веков: в 3-х тетрадах. Тетрадь 2. М., 2018. С. 153.

тора. С течением времени он все большее внимание уделяет разработке и развитию тематического материала, стремится показать разнообразие и богатство его смысловых оттенков.

Большинство ноктюрнов мелодически чрезвычайно привлекательны и отнюдь не перегружены виртуозными эффектами, что делает их доступными для учащихся. Миниатюры эти безусловно могут украсить современный инструкторный репертуар. Малая известность музыки раскрепощает исполнителя и расширяет границы художественной интерпретации. Благодаря эмоциональной доходчивости, непосредственности, красочности и пианистическому удобству изучение ноктюрнов может способствовать гармоничному переходу юных пианистов на новый, более высокий репертуарный уровень. В педагогической практике Китая фортепианные ноктюрны Рубинштейна также должны занять достойное место. Они способны обогатить программы китайских пианистов и способствовать их художественному и пианистическому совершенствованию.

**Четвертая глава «Циклы миниатюр в творчестве Рубинштейна: стилевые особенности и вопросы исполнения»** содержит два раздела, отведенных анализу крупнейших фортепианных циклов композитора – «Альбом Петергоф» (4.1.) и «Дрезденский сувенир» (4.2.). Сочинения эти – яркие образцы зрелого фортепианного стиля композитора. На протяжении длительного времени «Альбом Петергоф» и «Дрезденский сувенир» сохраняли свою популярность преимущественно в педагогическом и любительском обиходе. Доступности циклов способствовали яркая образность при вполне обозримом объеме большинства составляющих их номеров и отсутствие виртуозных излишеств.

Все двенадцать номеров сборника «Альбом Петергоф» снабжены посвящениями, согласно которым образуются четыре микроцикла внутри целого. Миниатюры в составе каждого из них расположены по принципу контраста. Все пьесы адресованы знатным хозяйкам великосветских салонов, где «Альбом Петергоф» преимущественно в ту эпоху и исполнялся. Речь здесь идет о портретных характеристиках персонажей, что находит отражение в образном настрое музыки.

В первом микроцикле Рубинштейн легкими мазками создает образ прелестной, хотя и несколько поверхностной Г. Канн – гостеприимной хозяйки салона, которой он любезно подносит свой изысканный музыкальный сувенир. В интонационном и ритмическом изложении пьес «Сувенир» и «Утренняя серенада» угадывается восхищенная, но и несколько ироническая улыбка автора, о чем нельзя забывать исполнителю. В данной миниатюре явно не все-рвез, а «с улыбкой» следует играть легкие взлетающие фигурации, грациозно

и несколько манерно замирающие в дискантах на *pianissimo*. Резким контрастом выступает третий номер микроцикла «Похоронный марш», где преобладает динамический уровень *p – pp*, что характерно для тяготеющего к сдержанности в выражении чувств зрелого почерка Рубинштейна-миниатюриста.

Второй микроцикл опуса, посвященный Е. Нелидовой, рисует юный, искренний, фантазийный и мечтательный женский образ. Открывается микроцикл миниатюрой «Экспромт». Особенно широкое распространение экспромт обрел, как известно, в романтической музыке (достаточно вспомнить экспромты Шуберта, Шопена и др.). Казалось бы, данный жанр должен был оказаться очень близким художественной натуре Рубинштейна. Между тем среди обилия его пьес он представлен очень скупо. Экспромт из «Альбома Петергоф» – прост по фактуре, что мало характерно для рубинштейновского стиля в целом. Это музыка непритязательная, чувствительная, нежная. Вторая пьеса микроцикла – «Мечты» – подвижный, элегантный, изысканный в ритмическом плане этюд. Заключительный номер микроцикла, «Русское каприччио», искрится радостью и юмором. Пьеса эта ярко характеристична, и по-своему сродни пьесам Чайковского аналогичного склада.

Третий микроцикл «Альбома Петергоф», посвященный Ж. Вертгеймштейн, рисует эмоционально изменчивый, темпераментный образ героини. Он содержит пьесы фантазийного плана «Размышление», «Ноктюрн» и ярко виртуозный «Прелюд». В заключительном микроцикле представлен парадный портрет надменной и горделивой великосветской дамы А. Протопоповой. Три представленных здесь пьесы резко контрастны. В первой из них – «Мазурке» – явно ощутимо влияние Ф. Шопена, положенного, разумеется, на русский лад. Далее следует «Романс», где на фоне роскошных пассажей разворачивается по-рубинштейновски прекрасная декламационно приподнятая мелодия. Венчает микроцикл и весь сборник блестящее стремительное «Скерцо», исполняемое в темпе *Vivace*.

Цикл «Дрезденский сувенир» – романтическое, эмоциональное произведение, оформленное масштабно, красочно, по-эстраднему эффектно и выигранно. Оно отражает неповторимый колорит эпохи великих виртуозов прошлого. В воображении слушателя воссоздается наэлектризованная, праздничная, восторженная атмосфера, царившая на выступлениях самого Антона Григорьевича, которую ныне трудно представить себе пресыщенному современному завсегдатаю филармонических концертов.

Пьесы из «Дрезденского сувенира» основываются на принципе прямого контраста: вслед за неторопливо разворачиванием спокойной «*Simplicitas*» в действие вступает мощная экстатическая «*Appassionata*», которую сменяет

«квазишумановская» «Новеллетта». Четвертая пьеса – Каприс навевает ассоциации с каприччио Ф. Мендельсона, привлекая сочетанием виртуозно-фантазийных и лирически распевных эпизодов. Лирико-драматической кульминацией цикла стал Ноктюрн, в интонационном отношении наиболее яркий и убедительный номер всего опуса. В завершение «Дрезденского сувенира» Рубинштейн поместил блестящий Полонез, как бы прощаясь с уходящим «шопеновским» веком.

Пьесы, представленные в сборниках «Альбом Петергоф» и «Дрезденский сувенир», высокохудожественны и, безусловно, могут украсить репертуар современных концертирующих пианистов, а также учащих на их пути к постижению музыки композиторов-романтиков.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги исследования, намечаются перспективы дальнейшего изучения наследия Рубинштейна в различных его аспектах, в том числе в ракурсе освещения традиций русской фортепианной школы. Подчеркивается важность внедрения лучших сочинений композитора в концертный и педагогический репертуар российских и китайских пианистов. Проведенный в диссертации анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Циклы фортепианных миниатюр Рубинштейна в совокупности образуют органическую сопряженность масштабного и малого, единичного и целого.

2. Трактую миниатюру как художественное отражение разных сторон человеческого бытия, композитор сумел воплотить в ней все сложность окружающего мира, всю глубину и многообразие путей его познания, в неразрывном единстве традиций и новаторства, запечатленных в стилистике музыки Рубинштейна.

3. Неповторимый исполнительский почерк Рубинштейна как пианиста-виртуоза романтического направления во многом предопределил специфику композиторского стиля, его многогранность и многовекторность, с предельной ясностью зафиксированных в жанре миниатюры.

4. Фортепианные миниатюры Рубинштейна – это музыка искреннего и правдивого чувства, представленная в эффектном и доступном эстрадном облике.

5. Своеобразно преломилось в творчестве Рубинштейна характерное для композиторов романтического направления тяготение к программности. Анализ специфики музыки композитора позволяет сделать вывод, что в пьесах Рубинштейна имеет место скорее звукоизобразительность через жанр, нежели сюжетная или картинно-повествовательная программность.

6. Многопланова интонационная структура рубинштейновской миниатюры. Наряду с инструментально виртуозным, в ней ярко проявлено вокальное, певческое начало. Рубинштейн-миниатюрист предстает здесь последователем как традиций русского искусства, так и немецкой Lied. Смело обращается композитор к интонационному строю современного ему музыкального быта – городскому романсу и к танцевальной сфере, что активно способствует жанровому обогащению миниатюры.

7. В жанре фортепианной миниатюры нашла отражение эволюция композиторского стиля Рубинштейна – с течением времени тяготение к большей строгости формы, отсутствию виртуозных излишеств.

8. Миниатюры композитора – пример оптимального использования комплекса приемов игры на фортепиано. По сути это своеобразная «энциклопедия фортепианной техники», включающая широкий спектр модификаций пальцевой игры, чередуемой с крупными штриховыми эпизодами. Превалирует мелодика напевного типа. Памятуя о главном адресате – просвещенном любителе музыки – автор в ряде пьес намеренно сдерживает себя, предлагая некий усредненный вариант технологического решения фортепианной фактуры. Тем самым пьесы русского композитора оказываются весьма удобными для включения в педагогический репертуар, их «пианистичность» дает возможность педагогу прививать ученику сызмальства навыки качественной игры на инструменте.

9. Миниатюры Рубинштейна – прекрасный материал для выработки высокопрофессиональных исполнительских параметров, предполагающих кристаллизацию разных трактовок одних и тех же опусов. Что доказывают приведенные в диссертации примеры интерпретаторских решений таких крупных пианистов – мастеров современного прочтения рубинштейновских текстов как Д. Бановец и Ф. Грассо.

10. Заслуга Рубинштейна заключается в том, что он первым в русской музыке поднял жанр миниатюры на большую художественную высоту и сделал ее достоянием концертного репертуара пианистов.

Несправедливое забвение музыки Рубинштейна было во многом предопределено историческим изменением критериев слушательского восприятия. Всестороннее изучение его фортепианного творчества позволяет пересмотреть сложившиеся стереотипы отношения к наследию композитора и способствовать возвращению лучшей части его сочинений на концертную эстраду и в педагогическую практику. Музыка Рубинштейна и поныне таит в себе множество нераскрытых смыслов. Изучение ее может активно способствовать со-

вершенствованию пианистического мастерства современных творцов. Фортепианные миниатюры композитора открывают перед исполнителем широкие возможности артистической самореализации.

Поскольку исполнение музыки русских композиторов в целом представляют собой трудную для исполнителей других стран, в том числе и китайских, задачу, настоящая работа представляется весьма актуальной и в свете укрепления творческих контактов между Россией и Китаем.

## По теме диссертации опубликованы следующие работы

### *I. Статьи в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:*

1. Сюй, Ц. Антон Рубинштейн – автор фортепианных ноктюрнов (к выходу в свет альбома «Русский фортепианный ноктюрн», тетрадь 2) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 3 (57). – С. 52–56 [0,4 п. л.].

2. Сюй, Ц. Этюды А. Рубинштейна как основа жанра русского фортепианного этюда // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020. – № 58. – С. 115–122 [0,7 п. л.].

3. Сюй, Ц. Антон Рубинштейн как мастер этюдного жанра (на материале этюда «Ундина») // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2021. – № 60. – С.139–145 [0,7 п. л.].

4. Гуревич, В. А., Сюй, Ц. Особенности исполнительской трактовки фортепианного цикла А. Рубинштейна «Дрезденский сувенир» // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2021. – № 63. – С.13–21 [0,8 п. л.].

### *II. Другие публикации по теме диссертационного исследования:*

5. Сюй, Ц. Шесть этюдов соч. 81 А. Г. Рубинштейна и их современная исполнительская интерпретация // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры: сб. статей по материалам VII Международной научно-практической конференции 13 апреля 2021 г. / Под ред. А. В. Лазанчиной. – Самара: СГИК, 2021. – С. 36–45 [1 п. л.].