

Section 2. Study of art

<https://doi.org/10.29013/EJHSS-22-1-19-26>

*Davidenko Lilia,
Honored Artist of Ukraine,
Lecturer at the Department of of solo singing,
Odessa National Music Academy
named after A. V. Nezhdanova, Ukraine
E-mail: davidenkolilia01@gmail.com*

“NERON” by A. RUBINSTEIN IN THE CONTEXT OF INTERACTIONS OF THE POETICS OF THE RUSSIAN AND FRENCH MUSIC THEATER

Abstract. The article focuses on the genre and intonation-dramatic specifics of A. Rubinstein’s opera “Nero”, which was created at the intersection of the spiritual, aesthetic and ethical quests of the European musical theater of the middle and second half of the 19th century.

Keywords: A. Rubinstein’s opera heritage, A. Rubinstein’s “Nero”, Russian musical theater of the 19th century, “grand” French opera, “spiritual opera”.

*Давиденко Лилия,
Заслуженная артистка Украины,
преподаватель кафедры сольного пения
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой, Украина
E-mail: davidenkolilia01@gmail.com*

«НЕРОН» А. РУБИНШТЕЙНА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОЭТИКИ РУССКОГО И ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Аннотация. В статье сосредоточено внимание на жанровой и интонационно-драматургической специфике оперы А. Рубинштейна «Нерон», создававшейся на пересечении духовно-эстетических и этических исканий европейского музыкального театра середины и второй половины XIX века.

Ключевые слова: оперное наследие А. Рубинштейна, «Нерон» А. Рубинштейна, русский музыкальный театр XIX века, «большая» французская опера, «духовная опера».

А. Рубинштейн – одна из ярких фигур художественной жизни России второй половины XIX века. По мнению А. Скирдовой, «именно в разносторонности (его таланта) кроется удивительный парадокс, поскольку в течение длительного времени складывалось устойчивое представление о Рубинштейне, во-первых, как о выдающемся деятеле в области музыкального образования, стараниями которого было основано Российское музыкальное общество и Петербургская консерватория; во-вторых, как о крупнейшем пианисте XIX века, одном из основателей отечественной исполнительской школы». Однако постоянно оставалась в тени именно та сфера деятельности, которую он считал для себя основной – композиторское творчество: «Моя идея выступать не как пианист, разыгрывающий оперные фантазии, а как композитор, исполняющий свои симфонии, концерты, оперы, трио и т.д.» [16, 3]. Весомую часть разнообразного композиторского наследия А. Рубинштейна составляют музыкально-сценические жанры, среди которых, наряду с широко известной оперой «Демон», особое место принадлежит «Нерону». Востребованность многих ее номеров в современной вокально-исполнительской практике обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Библиография, посвященная творчеству А. Рубинштейна, достаточно разнообразна и свидетельствует о постоянном растущем интересе к его наследию. Существенную информацию о жизни, творчестве и артистическом пути композитора находим в работах Л. Баренбойма [1], И. Глебова [2], Л. Корабельниковой [10], в материалах последнего издания «Истории русской музыки» [9], а также в публикациях его литературного наследия [13; 14]. Последние десятилетия отмечены появлением научных исследований Т. Зимы [5], Л. Серебряковой [15], А. Зинкевич [6; 7; 8]. Исследование А. Скирдовой [16] непосредственно обращено к оперному наследию А. Рубинштейна, но оно касается лишь его лирической жанровой

сферы, в то время как другие образцы музыкального театра композитора, в том числе и «Нерон», не стали предметом исследовательского внимания диссертантки.

Цель работы – выявление поэтико-интонационных особенностей «Нерона» А. Рубинштейна в контексте воплощения в нем синтеза традиций русского музыкального театра и «большой» французской оперы.

Значимость и влияние творческой природы А. Рубинштейна были обусловлены сочетанием в нем гениального пианиста, талантливого организатора музыкальной жизни и музыкального образования, плодотворного композитора, работавшего в разных жанрах и создавшего ряд прекрасных произведений, сохраняющих эстетическую ценность и поныне. Все эти стороны творческой деятельности музыканта тесно взаимосвязаны показательной для них просветительской направленностью, обуславливающей репертуар, стиль и формы его пианистической и дирижерской деятельности, и выработку основ русской музыкальной педагогики и композиторское творчество. Тем не менее в представленной выше библиографии менее освещенными все же остаются общеевропейские корни и аспекты его просвещения, имеющие непосредственное отношение к его деятельности как композитора. По мнению Л. Корабельниковой, «идея вхождения русской музыкальной культуры и всех ее составляющих, в том числе композиторского творчества, в семью европейских культур, – идея, трактованная многими его современниками как космополитическая, ненациональная и даже антинациональная, имела глубокие основания и корни. И здесь важен не масштаб личностей художников, но тенденции. Тема включенности русской музыки в общеевропейский процесс осталась актуальной в размышлениях и переписке наследников Рубинштейна – Чайковского и Танеева» [10].

Композиторское наследие А. Рубинштейна огромно. Интерес к «вечным образам» мировой

культуры, связанным с поисками смысла жизни и ее духовных ориентиров в определенной степени обуславливает не только попытки создания композитором в зрелый период творчества «духовной оперы-оратории», но и обращение А. Рубинштейна к типологии лирической оперы в русской ипостаси, а также к поэтике «большой» французской оперы, определяющий «тезис» которой в большинстве образцов выстраивается вокруг идеи духовно-религиозного противостояния. Последнее определяет парадигматику «Нерона» А. Рубинштейна, которая апеллирует к антитезам языческого мира Древнего Рима и раннего христианства (см. ниже).

При всем жанровом разнообразии творческого наследия А. Рубинштейна опера занимает в нем важнейшее место, охватывая по времени создания практически всю вторую половину XIX века и популярные в эту эпоху музыкально-театральные жанры: лирическая («Фераморс», 1862; «Демон», 1871), комическая («Среди разбойников», 1883, «Попугай», 1884), «большая» опера («Нерон», 1876, написанный для парижской Grand Opera; чертами «большой» оперы отмечены и такие произведения, как «Купец» Калашников», 1879 и «Маккавей», 1884) и др. [см.: 6; 7; 8; 16]. Однако именно «Дети степей», «Фераморс», «Демон» и «Нерон» обрели популярность на русской оперной сцене XIX в. и одновременно символизировали дальнейшие пути ее развития. Е. Зинькевич определяет вклад композитора следующим образом: «Рубинштейн предсказывал, прогнозировал, сеял семена будущего. Не случайно он так любил называть себя землепашцем. Поэтому нельзя согласиться с Асафьевым, который отнес Рубинштейна к “параллельным течениям”. Творчество Рубинштейна не сопутствующая, а составляющая и очень важная часть оперного процесса в России. Он формировал то “холмогорье” русской культуры, опираясь на которое она смогла возвести свои вершины» [8, 22].

Отметим также, что жанрово-стилевое разнообразие образцов оперного жанра приводит А. Рубинштейна уже в конце 60-х годов XIX в. к идее о необходимости «организации театра духовной оперы» [1, 55] с соответствующей декларацией его концепции не только в композиторских опусах, но и в литературно-теоретических обобщениях. О его востребованности, по мнению А. Рубинштейна, свидетельствует не только специфика русской оперы середины XIX в., но и западноевропейской, поскольку, «когда готовится для человечества *что-то великое*, сущность его словно витает над людьми» [1, 55]. Речь идет в данном случае не о перенесении библейских сюжетов на оперную сцену, а о создании «особого художественного жанра, который должен найти место в специально для него построенных театрах», то есть о «духовной опере». Среди важнейших музыкально-выразительных и интонационно-драматургических составляющих подобного жанра композитор выделяет «широкие формы композиции», «полифонические разработки» и «возвышенные декламации» [1, 56]. Даная идея не была полностью реализована, но нашла свое воплощение в замыслах таких произведений А. Рубинштейна, как «Вавилонское столпотворение», «Суламифь и Соломон», «Иов», «Каин и Авель», оратория «Христос», «Маккавей» и др.

Подобного рода «проект», ориентированный на доминантную роль мистериально-духовного и мифологического факторов, вызывает также некоторые аналогии с вагнеровским театром, хотя, как известно, А. Рубинштейн не был его поклонником. Значимость идей «духовной оперы» в определенной степени отразилась и на других музыкально-театральных опусах композитора, в том числе на базовой драматургической идее «Нерона», ориентированной на духовное противостояние языческого Рима и раннехристианского сообщества.

Опера «Нерон» А. Рубинштейна создавалась в течение 1875–1876 годов по заказу директора парижского театра Гранд-Опера Эмиля Перре-

на. Сценическая премьера состоялась 1 октября 1879 года в городской опере Гамбурга. В России ее премьера прошла в Мариинском театре 10 февраля 1884 года. Танцевальные сцены 2 акта были поставлены Мариусом Петипа [см.: 11; 12]. Текстовой основой оперы является либретто Ж. Барбье – известного французского литератора, драматурга и либретиста середины XIX в. Деятельность данного автора была связана, как и творчество Э. Скриба, именно с жанровой спецификой «большой» французской оперы [см.: 18, 323].

Сюжетной основой либретто «Нерона» стал эпизод из истории Древнего Рима, связанный с именем одного из одиозных его императоров [см.: 4]. Парадоксальность его личности, равно как и его эпохи, также во многом была обусловлена широким спектром религиозных учений, существовавших в тот период (митраизм, аполлонизм, восточные религиозные культы, христианство и др.). Политические заговоры, отстаивание собственной властной имперской позиции (вплоть до убийства собственной жены и матери, философа Сенеки, гонения на христиан и др.), религиозные раздоры, а также мятежи в римских провинциях (в частности галльский мятеж под предводительством Виндекса) – все это в совокупности составило довольно пеструю и трагико-драматическую картину правления Нерона, личность и эпоха которого составят позже базис не только для исследований историков, но и творчества литераторов, драматургов.

Ж. Барбье и А. Рубинштейн, наследуя «клише» европейской театральной традиции Нового времени, также воспроизводят обобщенный образ этого императора как безжалостного тирана и его эпохи, ориентируясь на «каноны» «большой» французской оперы. Этот жанр представлял собой «оригинальное зрелище, поражавшее зрителя-слушателя, с одной стороны, тяготением к исторической достоверности. С другой стороны, эта историческая конкретика, подкреплявшаяся большим количеством массовых сцен, иногда

предполагавших дефляцию более двухсот статистов, конницы и т.д., взаимодействовала с духовной концепцией подобных произведений, определяющей целью которых было не развлечение, а духовно-нравственное просвещение современников, соответствующее также задачам мистериального театра» [19, 8]. Обращение авторов «Нерона» к поэтике данного жанра обусловлено как «парижским заказом», так и масштабами произведения, включающего четыре акта. По мнению Ю. Энгеля, «композитор вместо “большой” оперы написал “большущую”» [20, 236].

Авторы оперы апеллируют к историческому сюжету с большим количеством действующих лиц при одновременном отсутствии ярких музыкальных характеристик героев, замененных их ситуативным показом (в традициях «большой» оперы). Определяющую роль в опере играет духовно-религиозный конфликт, раскрываемый через противопоставление развращенного языческого мира Нерона, его окружения и духовно возвышенного образа христиан. Драматизм обозначенного конфликта в произведении усилен тираноборческими мотивами, а также драмой любви Кризы и Виндекса, вписанной в исторический фон эпохи правления Нерона.

По мнению Е. Зинькевич, «опера многофигурна (24 действующих лица, не считая многочисленных участников массовых сцен), зрелищна, со многими сценическими эффектами (пиры, заговоры, похищения, казни, убийства (9 трупов), пожар Рима, явления призраков и т.д.), перенасыщена событиями, о которых узнаем из рассказов действующих лиц, с большим количеством хоров, балетов, масштабными ансамблями». Выявляя далее новаторский подход А. Рубинштейна в воплощении типологии «большой» французской оперы, исследователь отмечает «мощь экспрессии» в сцене римского пожара (финал III действия), где «главную роль играет оркестр (воссоздающий образ пламени), сцену в мавзолее Августа на фоне грозы (IV действие, видение Нерону призраков

его жертв). Новаторским для русской оперной драматургии было решение 13-й сцены II действия, воспроизводящей жизнь римской улицы – с толпой горожан, иностранцев, мальчиков, продавцов, заговорщиков, христиан, выступлением гистрионов» [7, 135].

Обозначенная жанрово-драматургическая специфика «Нерона» А. Рубинштейна определила особенности его музыкального языка и принципы характеристики героев. В опере нет лейтмотивов, однако есть две темы-реминисценции (тема «триумфа Нерона» и молитва христиан), выражающие сущность драматургического конфликта оперы. Они составляют интонационную основу *Увертюры* и определяют музыкальный язык кульминационных разделов «Нерона». Первая тема, открывающая увертюру, связана с триумфом Нерона. Композитор апеллирует к «глориозному» D-dur, аккордовой фактуре, яркой динамике, доминированию тембральности медных духовых инструментов и типичным для них фанфарным оборотам с пунктирной ритмикой. Отметим, что данный тематизм представлен во второй раз в грандиозной массовой сцене второй картины II действия. Согласно авторским ремаркам, здесь «в торжественном шествии движутся жрецы, весталки, консулы, трибуны, пленные в цепях, дикие звери в клетках, черные рабы, и, наконец, на колеснице, окруженной ликторами, сам Нерон, за ним на украшенных носилках Агрипина...».

Тема «триумфа» репрезентирована главным образом в оркестровой партии. Если в увертюре она была представлена в четырехдольном метре, сопряженным с типологией марша-шествия, то во II действии композитор апеллирует уже к ее трехдольной версии. В этом случае музыкальный материал «императорского выхода» и его свиты частично соотносим с типологией мазурки и полонеза, которые ассоциировались в музыкальном театре XIX в. с аналогичными торжественными шествиями родовой аристократии («Жизнь за царя» М. Глинки, «Борис Годунов» М. Мусоргского и др.).

Отметим, что интонационный язык этой темы имеет еще одну оригинальную аналогию. Верхний голос ее аккордовых вертикалей воспроизводит интонационные обороты известного духовного напева «Pange lingua gloriosi» («Возвеличим велегласно славное сражение»). Этот гимн, основанный на текстах Венанция Фортуната [17, 48] и Фомы Аквинского, посвящен прославлению Святых Даров, то есть Тела и Крови Христовой, совершаемых во время мессы. Напев «Pange lingua» был стал предметом многочисленных обработок у западноевропейских авторов различных национальных школ и эпох. Отметим, что популярностью пользовался не только сам напев как единое мелодическое целое, но и его вторая строка («Sanguinisque pretiosi» – g-a-c-h-a-g-a-g), концентрирующая в себе идею высшего духовного смысла жертвы Христа, «Крестного Дерева», символически отраженного в интонационной последовательности, связанной с риторикой «темы креста».

В большинстве произведений этот гимн и его многоголосные обработки отличаются, как правило, торжественным характером, яркой динамикой, масштабной фактурой. Предполагаем, что А. Рубинштейн, с учетом масштабности замысла и реализации концепции его «Исторических концертов», был хорошо знаком с западноевропейской инструментальной и вокальной классикой XVI–XIX вв. и потому не мог не знать этого напева. Его «глориозность» оказывается соотносимой в восприятии композитора второй половины XIX в. с триумфальными аспектами древнеримского сюжета по аналогии с музыкально-риторическими «европеизмами» интерпретации древних эпох, например, в барочной опере («Юлий Цезарь в Египте» Г. Ф. Генделя, «Армида» Ж. Б. Люлли), или в поэтике «большой» французской оперы середины XIX ст.

Таким образом, музыкальная характеристика «триумфа Нерона» в опере А. Рубинштейна опосредованно апеллирует к музыкальной риторике культуры христианской эпохи и ее семан-

тико-выразительным качествам. Кроме этого обращение к образу «Креста» и его символу – «Крестного Древа» имеет в «Нероне» также и сюжетное обоснование: в финальной сцене представления одним из знаков-символов смерти Нерона и его тиранической власти становится (согласно ремаркам либреттистов) появление в небе «чуда» – «метеора в форме креста».

Обозначенный христианский аспект соотносим и со второй ключевой темой оперы, представленной в заключительном разделе увертюры, а также в сцене с призраками, и в финале IV действия оперы. В последнем случае речь идет о хоре христиан («С нами Царь Небес»), созерцающих чудо «метеора в форме креста». И в оркестровом (увертюра и сцена с призраками), и в хоровом вариантах композитор прибегает к воспроизведению хоральной фактуры и поступенному мелодическому движению, связанному исключительно с крупными длительностями. При отсутствии прямых цитат-аналогий с церковно-певческим обиходом очевидна стилизация обозначенного жанрового качества, апеллирующего в финале оперы также к указанным ранее семантико-смысловым качествам тональности D-dur.

Аналогии с христианской традицией также порождает текст упоминаемого финального хора «С нами Царь Небес», вызывающий явные ассоциации с известной христианской молитвой «С нами Бог», основой которой являются фрагменты Книги Пророка Исаии, ориентированные на идею единения всех народов в вере и стремлении к постижению Божественной Истины. Боевой клич «Бог с нами!» был известен довольно давно. Его использовали римские солдаты (лат. *Nobiscum Deus* – Бог с нами!) Византийской империи. В Европе широкое применение в качестве лозунга эта фраза-императив нашла во время Тридцатилетней войны. «*Gott mit uns*» (с нем. – «Бог с нами») – девиз, изображавшийся на гербе Германской империи, он же широко использовался в немецких войсках с XIX века. Девиз «Съ нами

Богъ» также изображен на гербе Российской империи [см. об этом подробнее: 3].

Таким образом, этот текст, в том числе и его первоначальная фраза, запечатлевающая одно из пророческих имен Иисуса Христа, фактически объединяет народы, государства, духовно-политические организации разных эпох, христианские общины (позднее конфессии), начиная с раннего периода библейской истории и до начала XX ст. В рамках анализируемой оперы А. Рубинштейна апеллирование в либретто к духовно-смысловым аспектам христианского тезиса-императива «С нами Бог!» выявляет духовную сплоченность христиан как силы, противостоящей власти Нерона. Подобного рода внеконфессиональный, морально-этический подход к пониманию духовной сущности христианства показателен для самого композитора, о чем свидетельствуют его высказывания и афоризмы, зафиксированные в «Коробе мыслей», а также проект «духовной оперы» (см. выше), «высокая этичность» и «широкая доступность» музыкально-драматургических качеств которой должны были способствовать «сближению людей» [1, 56].

«Нерон» А. Рубинштейна по условиям создания и оценкам современников, среди которых имели место как хвалебные (Ганс фон Бюлов), так и острокритические (В. Каратыгин, П. Чайковский), является, возможно, не идеальным в интонационно-драматургическом плане произведением, о чем неоднократно говорил и сам композитор. Тем не менее, целый ряд ее номеров демонстрирует яркие образцы оперного и инструментального стиля А. Рубинштейна, популярные и в современной исполнительской практике.

К таковым отнесем *Эпиталаму Виндекса* (I действие) – кульминационный эпизод имитации «шутовской свадьбы» Нерона и жертвы его притязаний – христианки Кризы. Композитор обращается к жанру, генезис которого восходит к греко-римской фольклорной и литературной традиции. Последняя освящена поэтическим

гением Сафо, Анакреона, Феокрита, Катутла и др. Подтекст этой сцены в «Нероне» А. Рубинштейна показателен для трагической эпохи Нерона и обычаев как самого императора, так и его окружения. Поэтому торжественная эпитафия Виндекса в данном сюжетно-смысловом «раскладе» приобретает иронично-официальный характер. Этот номер представляет собой песню, включающую три куплета. Автор апеллирует к *Desdur* – тональности, связанной с образом любви в творчестве композиторов-романтиков. Призывный характер эпитафии подчеркнут большим количеством восходящих затактовых квартовых и секстовых оборотов, яркой динамикой. Яркость и торжественность этого номера еще больше оттеняет драматизм ситуации, в рамках которой «жених» изначально выступает в роли развращенного тирана, преследующего свою жертву («невесту»), оказавшуюся заложницей не только собственной красоты, но и придворных интриг порочного окружения Нерона.

Среди иных сольных номеров оперы А. Рубинштейна выделяется также *ария Поппеи* (II д.), предвкушающей свою победу над соперницами и перспективу стать женой императора. «Ария-самолюбование» связана с семантикой *D-dur*, хроматикой, большим количеством колоратур. В то же время, интонационный язык ее основной темы в завуалированной форме воспроизводит наиболее показательный оборот русской романсовой и оперной лирики XIX ст. – постепенное нисходящее движение от 3-й степени лада к 5-й, характерное в том числе для камерной вокальной лирики и оперного наследия П. Чайковского.

Отметим также *Колыбельную Эпихарисы* (III д.), которую она напевает своей дочери Кризе, пытаясь успокоить ее. Введение колыбельной в качестве сольного оперного номера – показательная особенность европейского музыкального театра XIX ст. Этот жанр представлен и в «Африканке»

Дж. Мейербера, и в произведениях П. Чайковского («Мазепа»), М. Римского-Корсакова («Садко») и т.д.

Таким образом, интонационно-драматургическая специфика оперы «Нерон» А. Рубинштейна свидетельствует о том, что это произведение возникло на пересечении жанрово-стилевых поисков европейского музыкального театра середины и второй половины XIX века. Доминирующей жанровой основой данной оперы выступает поэтика «большой» французской оперы, проявляющаяся и в условиях заказа произведения, и в апеллировании к французскому либретто Ж. Барбье, и в масштабной композиции оперы (4 действия), и в обращении к историческому сюжету с акцентированием духовно-религиозного конфликта между языческим Римом и духовностью ранних христиан. В опере много массовых сцен, балетных эпизодов, зрелищных картин (шествия, заговоры, убийства, пожар Рима и т.п.). В характеристике героев преобладает ситуативный принцип, показательный для поэтики «большой» оперы. Объединяющей драматургической функцией наделены две темы-реминисценции («триумф Нерона» и хоральная тема христиан), обобщающие сущность основного драматического конфликта оперы. Одновременно, музыкально-интонационный язык «Нерона» А. Рубинштейна вобрал в себя и лучшие традиции русского музыкального театра XIX века, в частности, исторической оперы, а также свойственного ей мелодизма. Очевиден духовный и морально-этический аспект базового драматургического конфликта оперы, воплощенного через апеллирование к хорально-певческой христианской традиции и ее текстово-религиозной составляющей, выявляющей контактность с концепцией «духовной оперы», определившей духовно-стилевые поиски А. Рубинштейна в зрелый период его творчества.

Список литературы:

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. – Л.: Музгиз, 1962. – Т. 2. 1867–1894. – 492 с.
2. Глебов И. Антон Григорьевич Рубинштейн. В его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829–1929). – М.: Музсектор, 1929. – 181 с.
3. Gott mit uns. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/gott_mit_uns (дата звернення: 16.12.2021 р.).
4. Дуров В. С. Нерон, или актер на троне. – СПб.: Алетейя, 1994. – 319 с.
5. Зима Т. Ю. Антон Григорьевич Рубинштейн – социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – № 3 (47). 2012. – С. 230–235.
6. Зинькевич Е. Антон Рубинштейн: 50-е годы. Музыкальная академия. – № 1. 1995. – С. 178–185.
7. Зинькевич Е. Mundus musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи. – К.: ТОВ «Задруга», 2007. – 616 с.
8. Зинькевич Е. «Фераморс» Антона Рубинштейна: эффект присутствия будущего. Музыкальная академия. – № 3. 1997. – С. 16–22.
9. История русской музыки: в 10-ти томах. – М.: Музыка, – Т. 7: 70–80-е годы XIX века. – Ч. 1. 1994. – 479 с.
10. Корабельникова Л. З. Рубинштейн А. Г. URL: lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/rubinshteyn/st (дата звернення: 18.10.2018 р.).
11. Михеева Л. Опера Рубинштейна «Нерон». URL: www.belcanto.ru/neron.html (дата звернення: 02.02.2021 р.).
12. Нерон (опера Рубинштейна). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Нерон_\(опера_Рубинштейна\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Нерон_(опера_Рубинштейна)) (дата звернення: 03.03.2021 р.).
13. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3-х томах. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстологическая подготовка, коммент. и вст. ст. Л. А. Баренбойма. – М.: Музыка, – Т. 1. 1983. – 214 с.
14. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. СПб.: Издательство «Союз художников», 2005. – 160 с.
15. Серебрякова Л. Антон Рубинштейн: к мифологии судьбы. Музыкальная академия. – № 4. 2000. – С. 158–163.
16. Скирдова А. А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Собинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 219 с.
17. Фортунат Венандий. Избранные стихотворения / пер. с лат. Р. Л. Шмаракова. – М.: Водолей, 2009. – 280 с.
18. Чешихин В. История русской музыки (с 1674–1903). 2-е изд., испр. и доп. – М.: П. Юргенсон, 1905. – 638 с.
19. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2021. – 18 с.
20. Энгель Ю. В опере. – М.: П. Юргенсон, 1911. – 304 с.