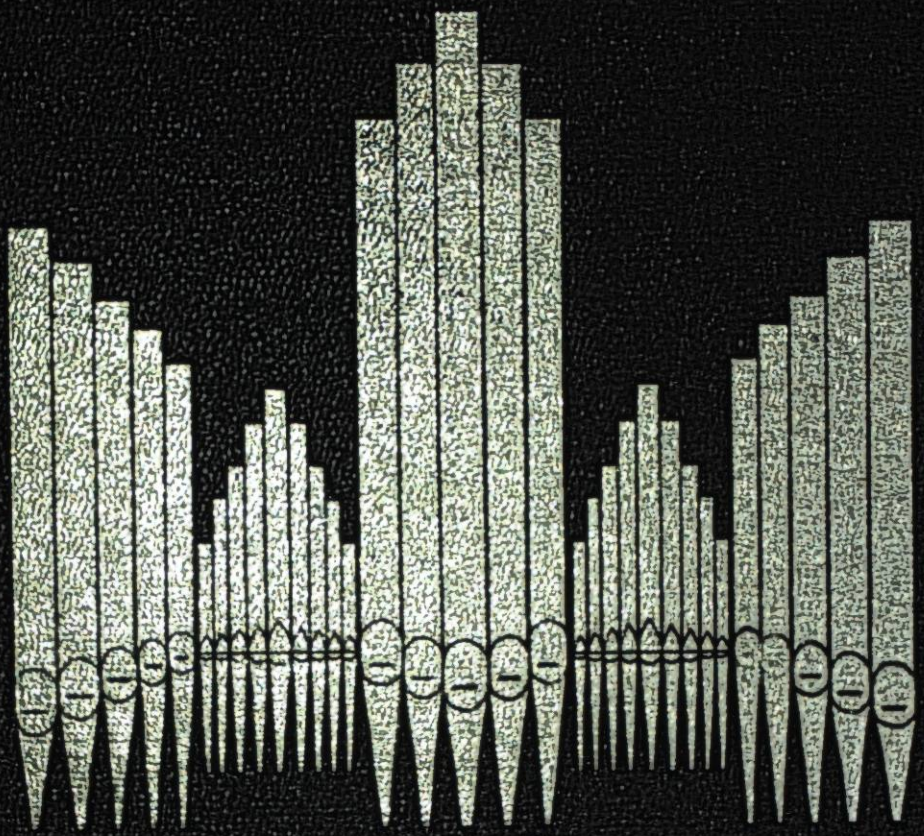
М 89



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ЭНЦИКЛОПЕДИИ СЛОВАРИ СПРАВОЧНИКИ

НАУЧНО-РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

А. М. ПРОХОРОВ (председатель), И. В. АБАШИДЗЕ, А. П. АЛЕКСАНДРОВ, В. А. АМБАРЦУМЯН, И. И. АРТОБОЛЕВСКИЙ, А. В. АРЦИХОВСКИЙ, М. П. БАЖАН, А. Н. БАРАНОВ, Н. В. БАРАНОВ, Д. М. БЕРКОВИЧ, Н. Н. БОГОЛЮБОВ, П. У. БРОВКА, Ю. В. БРОМЛЕЙ, Б. Е. БЫХОВСКИЙ, Б. Э. БЫХОВСКИЙ, В. Х. ВАСИЛЕНКО, А. П. ВИНОГРАДОВ, В. В. ВОЛЬСКИЙ, Б. М. ВУЛ, Б. Г. ГАФУРОВ, С. Р. ГЕРШБЕРГ, В. М. ГЛУШКОВ, Г. Н. ГОЛИКОВ, Я. С. ГРОСУЛ, В. П. ЕЛЮТИН, В. С. ЕМЕЛЬЯНОВ, Е. М. ЖУКОВ, А. А. ИМШЕНЕЦКИЙ, Н. Н. ИНОЗЕМЦЕВ, М. И. КАБАЧНИК, О. Н. КАЙДАЛОВА, С. В. КАЛЕСНИК, Г. А. КАРАВАЕВ, Б. М. КЕДРОВ, Ю. В. КЕЛДЫШ, В. А. КИРИЛЛИН, И. Л. КНУНЯНЦ, С. М. КОВАЛЕВ (первый заместитель председателя), Ф. В. КОНСТАНТИНОВ, М. И. КУЗНЕЦОВ (заместитель председателя), Б. В. КУКАРКИН, В. Г. КУЛИКОВ, М. В. ЛАЗОВА, П. П. ЛОВАНОВ, Г. М. ЛОЗА, Ю. Е. МАКСАРЕВ, П. А. МАРКОВ, А. И. МАРКУШЕВИЧ, Ю. Ю. МАТУЛИС, М. Д. МИЛЛИОНЩИКОВ, Н. А. МИХАЙЛОВ, И. М. МУМИНОВ, Г. И. НААН, Г. Д. ОБИЧКИН, Б. Е. ПАТОН, Я. В. ПЕЙВЕ, Ф. Н. ПЕТРОВ, В. М. ПОЛЕВОЙ, М. А. ПРОКОФЬЕВ, Ю. В. ПРОХОРОВ, РАСУЛ РЗА, А. И. РЕВИН (заместитель председателя), И. Ф. РОСТОВЦЕВ, А. М. РУМЯНЦЕВ, Б. А. РЫБАКОВ, В. П. САМСОН, М. И. СЛАДКОВСКИЙ, В. И. СМИРНОВ, А. А. СОЛДАТОВ, В. Г. СОЛОДОВНИКОВ, В. Н. СТАРОВСКИЙ, А. А. СУРКОВ, М. Л. ТЕРЕНТЬЕВ, С. А. ТОКАРЕВ, В. А. ТРАПЕЗНИКОВ, А. Т. ТУМАНОВ, Е. К. ФЕДОРОВ, М. Б. ХРАПЧЕНКО, В. Н. ЧЕРНИГОВСКИЙ, В. М. ЧХИКВАДЗЕ, С. И. ЮТКЕВИЧ.

МОСКВА 1973

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»
ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Ю. В. КЕЛДЫШ

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В. А. БЕЛЫЙ, В. С. ВИНОГРАДОВ, Л. В. ДАНИЛЕВИЧ, М. С. ДРУСКИН, О. Е. ЛЕВАШЁВА, И. И. МОРАВЕК, В. В. ПРОТОПОПОВ, И. М. ЯМПОЛЬСКИЙ (заместитель главного редактора), Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ

1

А—ГОНГ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

БИБЛИОТЕКА

78(03)
М—89

Z1031
М-897

НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ И СОТРУДНИКИ РЕДАКЦИЙ ИЗДАТЕЛЬСТВА «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

М. АБДРАЕВ (Киргизия), Р. А. АТАЯН (Армения), В. АХМЕДОВ (Туркмения), И. Ф. БЭЛЗА (чешская и польская музыка), Г. М. ВАГНЕР (Белоруссия), К. А. ВЕРТКОВ (инструментоведение), Я. Я. ВИТОЛИНЬ (Латвия), Т. С. ВЫЗГО (Узбекистан), Ю. К. ГАУДРИМАС (Литва), Л. С. ГИНЗБУРГ (виолончельное искусство), Т. А. ДОКШИЦЕР (исполнение на духовых инструментах), М. С. ДРУСКИН (история зарубежной музыки), Н. Г. ЖИГАНОВ (Татария), А. К. ЖУБАНОВ, Б. Г. ЕРЗАКОВИЧ (Казахстан), В. Г. ЗАГОРСКИЙ (Молдавия), К. А. КАРАЕВ (Азербайджан), Г. М. КОГАН (фортепианное искусство), В. Д. КОНЕН (история зарубежной музыки), В. М. КРАСОВСКАЯ (балетное искусство), Б. В. КЫРВЕР (Эстония), Т. Н. ЛИВАНОВА (история русской и зарубежной музыки), Л. А. МАЗЕЛЬ (теория музыки), А. Д. МАЧАВАРИАНИ (Грузия), А. А. НИКОЛАЕВ (музыкальное образование, фортепианное искусство), В. В. ПРОТОПОПОВ (теория и история музыки), Н. П. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ (вокальное искусство), К. К. РОЗЕНШИЛЬД (история зарубежной музыки), Л. И. РОЙЗМАН (органное искусство), Ш. С. САЙФИДДИНОВ (Таджикистан), Б. Э. ХАЙКИН (дирижирование), В. А. ЦУККЕРМАН (теория музыки), А. Я. ШТОГАРЕНКО (Украина).

Редакция театра, музыки и кино. Заведующий редакцией — И. И. МОРАВЕК; старшие научные редакторы — О. А. ВИНОГРАДОВА, Л. Е. СЕРПИНСКАЯ, С. Р. СТЕПАНОВА, канд. искусствоведения Ю. Н. ХОХЛОВ; научные редакторы — Л. Я. АНДРИАНКИНА, Э. А. БЕРНШТЕЙН, Л. А. КОНОНЕНКО, В. М. ХУДЯКОВА, Л. Г. ЧУДОВА; младшие редакторы — Т. С. ПАСКАЛОВА, М. М. ШТЕПАНСКАЯ.

Литературно-контрольная редакция — А. Г. СУЧКОВА (зав. редакцией), М. А. БОГУСЛАВСКАЯ, В. В. МАЧКОВА, М. М. ПОЛЕТАЕВА.

Редакция библиографии — В. А. СТУЛОВ (зав. редакцией), М. Д. ДЕНИСОВА.

Транскрипция и этимология — А. Ф. ДАЛЬКОВСКАЯ, Н. П. ДАНИЛОВА, Р. М. СПИРИДОНОВА.

Редакция словника — А. Л. ГРЕКУЛОВА (зав. редакцией), В. В. ТАБЕНСКИЙ.

Редакция иллюстраций — Г. В. СОБОЛЕВСКИЙ (зав. редакцией), художественный редактор В. В. ЕНЮТИН.

Отдел комплектования — В. Н. ЦУКАНОВ (зав. отделом), Т. И. САПУНЦОВА.

Технический редактор — Г. В. СМИРНОВА.

Корректорская — М. В. АКИМОВА, А. Ф. ПРОШКО.

Составление хронографа, нотографии и библиографии к ряду крупных статей — Н. Н. ГРИГОРОВИЧ, А. Л. ШИПОВ.

Подбор иллюстраций — Л. А. УРЕКЛЯН.

0-0-1-1
Подп. над.

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ». 1973

Центральная научная
БИБЛИОТЕКА
Академии наук Киргизской ССР

407790

ОТ РЕДАКЦИИ

Музыкальная энциклопедия, выпускаемая в пяти томах, рассчитана на музыкантов-профессионалов, преподавателей и учащихся музыкальных учебных заведений, любителей музыки. Это первое советское научно-справочное издание по музыке столь значительного объёма. Энциклопедия содержит около 7000 статей. В статьях Музыкальной энциклопедии рассматриваются вопросы музыкальной эстетики, теории музыки, акустики, исполнения, различные стили, школы, жанры и формы, характеризуются музыкальные инструменты и певческие голоса, музыкальные театры и исполнительские коллективы, учебные, научные и прочие учреждения, организации и общества, музыкальная периодика. Значительное место в энциклопедии отводится истории музыки различных стран и народов, музыкальной жизни крупнейших городов, композиторам, музыковедам, музыкантам-исполнителям, педагогам, музыкальным деятелям, мастерам музыкальных инструментов.

Редакция Музыкальной энциклопедии ставит своей задачей дать основные сведения по ведущим отраслям музыкальной науки и практики, показать богатство и прогрессивную роль русского классического наследия, широко представить важнейшие явления музыкальной культуры народов Советского Союза и других социалистических стран, осветить борьбу направлений в современном зарубежном искусстве, возможно полнее охарактеризовать музыку народов стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Содержание Музыкальной энциклопедии фактически шире комплекса тем, представленных отдельными статьями: в больших обзорных исторических и теоретических статьях освещается ряд понятий и фактов, характеризуются деятели, специальные статьи о которых не предусмотрены.

Статьи Музыкальной энциклопедии размещаются по алфавитному принципу — по месту в русском алфавите основного, «заглавного» термина. Иностранные музыкальные термины, вошедшие в практику в их оригинальном написании (напр., allegro, forte и т. п.), даются в этом написании, то есть с применением латинского алфавита. Так же приводятся названия иностранных журналов и газет. Все подобные термины включаются в общий русский алфавитный порядок в соответствии с их русской транскрипцией (указывается в скобках после термина на иностранном языке). Иностранные термины и фамилии, состоящие из нескольких компонентов, к-рые пишутся раздельно, при размещении в алфавитном порядке рассматриваются как одно слово (напр., термин a cappella даётся после слова «академия», а не до него).

В случаях, когда у иностранного музыканта имеется несколько имён, все они указываются, причём основное имя выделяется разрядкой. В тексте статьи имена, как правило, заменяются инициалами; при упоминании русских деятелей обозначаются инициалы имени и отчества. Инициалы опускаются, если данное лицо фигурирует как автор конкретного, здесь же названного произведения (за исключением случаев, когда известно несколько композиторов с той же фамилией) или упоминается повторно.

Даты приводятся по новому стилю, в тех же случаях, когда в данной стране в соответствующее время сохранялся старый стиль,— по двум стилям. Новый стиль (григорианский календарь) был введён во Франции, Италии, Испании и Португалии в 1582 г., в некатолической части Германии в 1700 г., в Англии в 1752 г., в СССР — 1(14) февр. 1918 г., в Румынии — 19 янв. (1 февр.) 1919. В хронографах при статьях о русских дореволюционных деятелях даты приводятся только по старому стилю. В отдельных случаях, когда не представляется возможным установить, к какому стилю относится та или иная дата, она приводится без уточнения стиля. Дата около названия сочинения, как правило, указывает на время его создания. Если дата относится к постановке музыкально-сценического произведения, то рядом с датой указывается место постановки. В списке сочинений указываются год и место постановки музыкально-театрального произведения; дата при названии инструментального произведения обозначает время его создания.

Названия музыкальных, музыковедческих, литературных и т. п. произведений иностранных авторов в тексте статьи даются в русском переводе; если данное произведение не входит в список сочинений, то в скобках название приводится и на языке оригинала. В нотографии названия произведений приводятся в русском переводе и (в скобках) на языке оригинала. Исключение делается для произведений, названных именами собственными,— такие названия даются только в русской транскрипции.

Названия произведений композиторов автономных и союзных республик СССР даются в русской транскрипции, а в скобках — в русском переводе (если их названия — не имена собственные). В тексте статей названия опер, балетов, ораторий, программных инструментальных произведений приводятся в кавычках, в списках сочинений — без кавычек. Названия органов периодической печати и в тексте, и в библиографическом списке даются на языке оригинала в кавычках.

Ссылки на другие статьи Музыкальной энциклопедии обозначаются *курсивом*.

В списках музыкальных сочинений (под рубрикой С о ч.) произведения перечисляются в следующем порядке: оперы, балеты, оперетты, музыкально-сценические, вокально-симфонические, симфонические произведения, камерные ансамбли, сочинения для фортепиано, скрипки, виолончели и т. п., камерные вокальные произведения, музыка для театра, кино, радио и телевидения. Из сочинений малых форм отдельно указываются только наиболее значительные (списки произведений крупнейших композиторов более детализированы). Время издания музыкальных произведений не указывается. В списках музыковедческих работ (под рубрикой Л и т. с о ч.) в хронологическом порядке приводятся названия книг и важнейших статей данного автора.

В библиографических списках (рубрика *Лит.*) вначале перечисляются в хронологическом порядке работы, изданные на русском языке и языках других народов СССР (в случаях, когда названия работ даются только в русском переводе, в скобках указывается язык оригинала). Затем также в хронологическом порядке перечисляются работы на иностранных языках. Общий хронологический порядок нарушается только тогда, когда в библиографический перечень включено несколько работ одного автора. В этом случае непосредственно после первой по времени публикации работы данного автора во «внутреннем» хронологическом порядке приводятся названия других его работ. Если книга выдержала несколько изданий, указываются даты её первого и последнего изданий (порядковый номер второго и последующих изданий обозначается мелкой цифрой при выходных данных). Если книга иностранного автора выходила в свет в русском переводе, после её названия в иностранной части перечня даётся указание на этот перевод и год его публикации; в некоторых случаях, однако, в список включается только перевод книги (в русской части перечня). Переводы с одного иностранного языка на другой указываются только в тех случаях, когда первое издание было осуществлено на относительно мало распространённом языке (напр., датском, норвежском, шведском и др.), после чего книга была переведена на английский, немецкий или французский языки. Общие труды по истории и теории музыки включаются в списки литературы к статьям о музыке различных стран, о творчестве отдельных композиторов, о всевозможных теоретических понятиях и т. п. лишь в виде исключения, когда специальных работ на данную тему не имеется.

Работы справочно-энциклопедического характера в библиографические списки, как правило, не включаются. Исключение иногда делается лишь для справочников и энциклопедий, не являющихся специфически музыкальными и не принадлежащих к числу распространённых и широко известных, а также в тех случаях, когда статья в справочном издании содержит важные новые данные по рассматриваемому вопросу.

Если термин имеет несколько различных значений, раскрываемых последовательно в разделах статьи, обозначенных цифрами 1), 2) и т. д., в библиографическом списке литература к каждому разделу приводится отдельно и вводится обозначениями 1), 2) и т. д.

В Музыкальной энциклопедии применяется система разнообразных сокращений. Наряду с сокращениями отдельных русских и иностранных слов используется и особый вид сокращений. Так, названия ряда наиболее популярных опер приводятся без указания фамилии их автора. Названия важнейших партий из популярных опер приводятся без названия самой оперы и фамилии её автора. Все используемые в энциклопедии сокращения перечислены в конце первого тома.

В подготовке статей Музыкальной энциклопедии принимают участие авторы из всех республик Советского Союза, существенную помощь оказывают республиканские научно-музыкальные учреждения и отделения Союза композиторов. Некоторые статьи о зарубежной музыке написаны музыковедами из социалистических стран. Часть статей подготавливается редакционно. Статьи небольшого размера, как правило, даются без указания фамилии автора.

Редакция будет признательна за все замечания на Музыкальную энциклопедию и просит направлять их по адресу: 109817, Москва, Покровский бульвар, дом 8, Издательство «Советская энциклопедия».

A

А. 1) Первая буква *алфавита музыкального*; название и буквенное обозначение одного из муз. звуков, образующего нижний тон принятого в период раннего средневековья звукоряда (для его обозначения использовались буквы лат. алфавита). Впоследствии, когда место осн. тона диатонич. звукоряда заняло С, звук А стал VI ступенью этого звукоряда. Во Франции, Италии и нек-рых др. странах более употребительно слоговое обозначение звука А — la (ля). Прописное А обозначает звук большой октавы, строчное — малой; для звуков более высоких и более низких октав применяют дополнительные цифры или чёрточки; так, $\underline{A}$ или A_1 означают звук контроктавы, $\bar{a}$ или a^2 — второй октавы. Для обозначения хроматич. видоизменений данной ступени звукоряда к букве А присоединяют дополнит. слоги; повышение её на полутон обозначается ais (англ. a sharp; франц. la dièse; рус. ля-диез; итал. la diesis), повышение на два полутона — aisis (англ. a double sharp; франц. la double dièse; рус. ля-дубль-диез; итал. la doppio diesis), понижение на полутон — as (англ. a-flat; франц. la bémol; рус. ля-бемоль; итал. la bemolle), на два полутона — ases (англ. a double flat; франц. la double bémol; рус. ля-дубль-бемоль; итал. la doppio bemolle). Хроматич. видоизменения ступени звукоряда могут передаваться и с помощью присоединения к её букв. обозначению знака альтерации: a ♯ — ля-диез (ais), a♭ — ля-бемоль (as) и т. д. При обозначении тональностей к обозначениям звука тоники добавляют слова dur и moll, одновременно применяя для мажора прописное А, для минора — строчное; так, A-dur обозначает ля мажор, As-dur — ля-бемоль мажор, a-moll — ля минор, as-moll — ля-бемоль минор. В теоретич. работах тональность может обозначаться и одной буквой; в этом случае А означает ля мажор, а — ля минор; одна буква А в сочетании с предлогом in обозначает соответствующий строй инструмента (clarinetto in A — кларнет в строе ля). Иногда в музыковедческих работах применяется буквенное обозначение трезвучий; в этой системе А означает лямажорное тоническое трезвучие, а — ля минорное.

2) Звук, по которому настраиваются муз. инструменты; как правило, для настройки служит звук a^1, реже a^2 (иногда и c^2). Определённая частота колебаний a^1 устанавливается в качестве эталона; для удобства настройки изготовляются соответствующие *камертоны*.

3) В хоровой литературе буквой А обозначается альтовая партия, в оркестровой — партия альтового гобоя (А. гоб.).

В. А. Вахромеев.

А́АВ Эвальд (7 III 1900, Таллин — 21 III 1939, там же) — эст. композитор и хор. дирижёр. Один из основоположников эст. нац. оперы. В 1926 окончил Таллинскую консерваторию (ученик А. И. Каппа). А.— автор первой значит. эст. оперы «Викерцы» («Викинги»; 1928, т-р «Эстония»; нов. пост. в т-ре «Ванемуйне», 1956) — героико-романтич. муз. драмы о походе древних эстов, боровшихся против скандинавских завоевателей-викингов, на швед. крепость Сигтуна в 1198. Арии и ансамбли этой оперы продолжают сохраняться в конц. репертуаре эст. певцов. Среди др. соч.: симфония (1939); симфонич. поэма «Жизнь» («Elana», 1935) и др. орк. произв., камерно-инстр. соч., хоры.

А́АВ-ЛО́О И. Ю.— см. *Лоо-Таавари* И. Ю.

А́АЛТОНЕН (Aaltonen) Эрик Вернер (Эркки) (р. 17 VIII 1910, Хяменлинна) — фин. композитор и скрипач. Окончил в 1947 Академию музыки им. Сибелиуса в Хельсинки по классам В. Раитио (скрипка), С. Палмгрена (композиция). Совершенствовался в Англии, Италии, Чехословакии, Румынии. Играл в разл. оркестрах (с 1935), позднее возглавлял камерный и симф. оркестры. С 1958 рук. хора «Куллерво». Работает гл. обр. в жанре инстр. музыки. Автор балетов, 4 симфоний (в т. ч. «Хиросима», в к-рой выражен протест против атомной войны), 2 концертов для фп. с орк., музыки к фильмам, хоров, романсов.

АБАЗА́ Аркадий Максимович [1848 или 1845, Суджанский уезд, ныне Курская обл. —3(16) I 1915, Курск] — рус. пианист, педагог, композитор и муз.-обществ. деятель. Учился в Харьковском муз. уч-ще РМО, затем в Петерб. консерватории у А. Дрейшока (фп.) и К. Эверарди (пение), совершенствовался в Германии у Г. Бюлова (фп.). Основатель и директор муз. школы в Сумах (1877—81) и муз. классов РМО в Курске (1882 — 1915). Преподавал игру на фп., пение, теорию музыки. В 1889—1908 муз. рецензент газ. «Курские губернские ведомости». Автор романсов (в т. ч. «То не ветер ветку клонит»), фп. произв. Редактировал публикации записей нар. песен Курской губ. Г. А. Зайцева, А. П. Горянинова.

Лит.: [Некролог], «Курская быль», 1915, 5 янв., № 4; П о ч и т а т е л ь, Памяти А. М. Абазы, там же, 1915, 6 янв., № 5.

АБА́Й КУНАНБА́ЕВ [29 VII (10 VIII) 1845, Чингизские горы, ныне Абайский р-н Семипалатинской обл. — 23 VI (6 VII) 1904, там же] — казах. поэт-просветитель и композитор. Поэтич. творчество и мировоззрение А. К. сформировались под воздействием передовой рус. лит-ры, классич. лит-ры Востока, казах. фольклора. А. К. пропагандировал среди казах. народа творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Крылова и др. рус. писателей, сочинял мелодии к их произв. Музыка А. К. сочетает интонации казах. и рус. мелоса. Он не записывал своих песен, а напевал их. Песни А. К., исполняемые в народе, стали записывать после Октябрьской революции А. Бимбоэс (1919), А. В. Затаевич (1920—25), начиная с 30-х гг.—Л. А. Хамиди, А. К. Жубанов, Б. Г. Ерзакович. Нек-рые песни А. К. использованы в произв. Е. Г. Брусиловского, А. К. Жубанова, С. И. Шабельского, М. А. Скоруль-



ского, В. В. Великанова, Л. А. Хамиди и др. Среди произв. А. К. — лирич. песни «Айттым сэлем, каламкас» («Красавица, привет тебе») и «Желсиз тунде жарык ай» («На воде, как челнок, луна»), назидательная «Атаанага коз куаныш» («Отца и матери услада»), сатирич. «Бойы булган» («Хвастун, наглец»), трагическая «Ишим олген, сыртым сау» («Креплюсь, а в сердце боль и мрак») и др. Большой популярностью пользуются песни А. К. на стихи из «Письма Татьяны» («Амал жоккантым билдирмей») Пушкина, «Горные вершины» («Карангы тунде таукалгып») Лермонтова.

Соч.: Песни Абая Кунанбаева. Записи Л. Хамиди и Б. Ерзаковича, Соч. Абая Кунанбаева, т. 2, А.-А., 1940 (на казах. яз.); Музыкальное творчество Абая Кунанбаева, Этнографич. сборник, Предисловие и муз. редакция Б. Г. Ерзаковича, статья В. П. Дерновой, А.-А., 1954 (на казах. и рус. яз.); Абай Кунанбаев. Песни для голоса с фп. (и хора а капелла), А.-А., 1957; Песни на тексты Абая, А.-А., 1954.

Лит.: Ауэзов М., Традиции русского реализма и казахская литература, «Дружба народов», 1949, № 2; Исмаилов Э., Об особенностях поэтики Абая, «Известия Казахского филиала Академии наук СССР. Серия языка и лит-ры», 1945, вып. 2; Чумбалова Г., Песни Абая, в сб.: Музыкальная культура Казахстана. Сост. П. Аравин и Б. Ерзакович, А.-А., 1955; Сильченко М. С., Творческая биография Абая, А.-А., 1957; Дернова В., Письмо Татьяны Абая Кунанбаева, «СМ», 1960, № 1. *Б. Г. Ерзакович.*

АБАКО, Далль'Абако (Dall'Abaco) Эваристо Феличе (12 VII 1675, Верона — 12 VII 1742, Мюнхен) — итал. композитор, скрипач и виолончелист. Учился в Вероне, Модене (1696—1701, возможно, у Т. Витали). В 1704 придв. виолончелист в Мюнхене. В 1705—15 жил в Бельгии, Франции, изучал франц. музыку, оказавшую влияние на его творчество. В 1715—40 придв. капельмейстер в Мюнхене. А.— один из выдающихся мастеров итал. камерно-инстр. музыки нач. 18 в. Его сын Джузеппе Клементе Фердинандо А. (1709—1805) — виолончелист, автор 29 сонат для виолончели и др. произв.

Соч.: 12 скр. сонат с влч. или чембало, op. 1 (1706), 6 церк. концертов для 4 струн. инструментов, op. 2 (1714), 6 церк. и 6 камерных трио-сонат, op. 3 (1715), 12 камерных сонат для скр. и влч., op. 4 (1716), 6 концертов для 7 инструментов, op. 5 (1717), концерт для скр. соло с инстр. сопр., op. 6 (1730).

Ausgewählte Werke, hrsg. von A. Sandberger, в кн.: DTB, I, IX, Lpz., 1900—08.

Лит.: Brenzoni R., Un grande musicista cronese E. F. Dall'Abaco, «N. d'Arch.», Roma, 1935, XII, p. 154—64; Bonaccorsi A., Dall'Abaco e la sonata duotematica, «Rass. mus.», 1940.

A BALLATA (а балла́та, итал. — в стиле баллады) — обозначение в нотах, указывающее на повествовательный, «балладный» характер музыки. Применяется обычно в начале муз. пьесы.

АБА́РИНОВА Антонина Ивановна (наст. фам.—Р е й х е л ь т) [12(24)VII 1842, Владимир — 16(29) VII 1901, станция Суходол, ныне Алексинского р-на Тульской обл.] — рус. певица (контральто, позже — меццо-сопрано) и драм. актриса. Пению обучалась у Пиччиоли и Фаччиоти (Петербург), Маццукато и Ф. Ламперти (Милан). В 1874 совершенствовалась у П. Виардо-Гарсиа (Париж). В 1862—63 пела (под псевд. Реджи) в итал. оперной труппе в Одессе, позднее в т-рах Генуи, Москвы, Тбилиси. В 1872 дебютировала на петерб. сцене в роли Периколы («Птички певчие» Оффенбаха). В 1873—78 солистка Мариинского т-ра. С 1878 выступала только в драм. спектаклях. Партии: Ваня; Княгиня («Русалка»), Спиридоновна («Вражья сила»), Хозяйка корчмы (первая исполнительница); Клеретта («Дочь мадам Анго» Лекока) и др. Написала воспоминания («Исторический вестник», 1901, янв.).

Лит.: Н. С., А. И. Абаринова, «ЕИТ». Сезон 1897—1898 гг., СПБ, 1899, с. 430—37; Некролог, «ЕИТ». Сезон 1900—1901 гг., СПБ, 1902, с. 306; Половцов А. В., Памяти А. И. Абариновой, М., 1901.

АБА́СОВА Эльмира Абдул Гамид кызы (р. 10 I 1932, Баку) — советский музыковед. Засл. деят. искусств Азерб. ССР (1967). Кандидат искусствоведения (1962). Чл. КПСС с 1961. В 1955 окончила историко-теоретич. ф-т Азерб. консерватории (Баку), в 1958 — аспирантуру при АН Азерб. ССР. С 1963 работает ст. науч. сотрудником в Ин-те архитектуры и иск-ва, преподаёт в Азерб. консерватории (с 1970 доцент). Пред. секции муз. критики СК Азерб. ССР (с 1962). Автор ряда науч. исследований, мн. брошюр и статей, гл. обр. по вопросам муз. культуры Азербайджана.

Соч.: Опера «Алмаст» А. Спендиарова, Баку, 1958; Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова, Баку, 1961; Музыкальная культура республик Закавказья, Баку, 1962 (на азерб. яз.); Симфоническая поэма «За мир» Дж. Гаджиева, в сб.: Искусство Азербайджана, т. VIII, Баку, 1962, с. 77—90; Курбан Примов, М., 1963; «Караван» и «Увертюра» Султана Гаджибекова, Баку, 1964; Рашид Бейбутов, Баку, 1965; Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева, Баку, 1965; Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова, Баку, 1965; Музыкальное искусство Азербайджана (совм. с К. Касимовым), в кн.: История музыки народов СССР, т. 1—3, М., 1966—72; Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана. 1920—1956, Баку, 1970 (совм. с К. Касимовым), и др. *К. А. Касимов.*

АББАКУ́МОВ Стефан Тимофеевич [23 XI (5 XII) 1870, Киев — 1919]— дирижёр, композитор, педагог. В 1898 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции Н. Ф. Соловьёва; посещал также оперный класс и класс ансамбля. Дирижировал в Петербурге спектаклями укр. драм. кружка (1897) и концертами любителей исполнения оркестровых произв. в консерватории (1898). В 1899—1902 был директором муз. классов Томского отд. РМО, где также преподавал фп. Совершенствовался в дирижёрском иск-ве под рук. А. Никиша в Лейпциге. А. вместе с С. В. Гилевым был зачинателем заочного муз. образования в России. Основал в Петербурге «Заочные курсы теории музыки» (1904). Дирижировал летними симф. концертами в Павловске (1904—05), Ялте (1907), на выставке «Музыкальный мир» в Петербурге (1908) и др. городах. В 1907—10 сотрудничал в муз. певческом журн. «Баян» (Тамбов). С 1913 жил в Киеве, где дирижировал симф. концертами.

Автор романсов, хоров, скрипичных пьес, симф. произв., в т. ч. «Гимна Свободы», явившегося откликом на события первой рус. Революции 1905—07 (муз. произведения А. утрачены). Из муз.-теоретических работ А. изданы «Популярные лекции по теории музыки. Курс II. Гармония. Лекция I. Построение аккорда (трезвучия), расположение его в голосах и голосоведение» (СПБ, 1904).

Лит.: Современные деятели. Стефан Тимофеевич Аббакумов, «Музыка и пение», 1906, № 8; Концерты в Павловске, «РМГ», 1905, № 37, с. 854—55; Разные известия. Киев — С. Т. Аббакумов, там же, 1916, № 40. *Л. С. Кауфман.*

ABBANDONAMENTE (аббандонаме́нте, итал. — произвольно, непринуждённо, отдаваясь во власть чувств) — термин, введённый композиторами-романтиками для обозначения характера исполнения.

АББА́СОВ Азад Зиннатович (р.19 I 1925, г. Елабуга) — сов. певец (тенор). Нар. арт. РСФСР (1966). В 1950 окончил нац. отделение Моск. консерватории (класс С. Н. Стрельцова) и в этом же году был принят в Тат. т-р оперы и балета (Казань). Партии: Джик, Джалиль, Тюляк («Алтыныч», «Джалиль», «Тюляк» Жиганова), Княжич («Чародейка» Чайковского), Князь, Синодал, Самозванец, Владимир Игоревич; Альфред («Травиата»), Арлекин («Паяцы»), Рудольф («Богема»), Фауст; Герцог («Риголетто»), Ричард («Бал-маскарад»), Пинкертон; Энцо («Джоконда» Понкьелли), Каварадосси; Король («Умница» Орфа), Сергей («Катерина Измайлова» Шостаковича), Алексей («Оптимистическая трагедия» Холминова) и др.

АББА́СОВ Ашраф Джалал оглы (р. 23 III 1920, Шуша) — советский композитор и музыковед. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1963). Кандидат искусствоведения (1952). Чл. КПСС с 1946. Окончил в 1948 Азерб. консерваторию по классам Б. И. Зейдмана (композиция) и У. Гаджибекова (азерб. нар. музыка); в 1952 — аспирантуру при Моск. консерватории (рук. М. И. Чулаки). В 1942 директор Шушинской муз. школы. В 1943—48 преподаватель, в 1947—48 директор Бакинского муз.

уч-ща. С 1952 преподаватель, в 1953—57 ректор, с 1954 доцент, зав. кафедрой композиции, с 1968 профессор Азерб. консерватории. Автор муз.-теоретич. работ, в т. ч. «Узеир Гаджибеков и его опера „Кёр-оглы“» (1950).

Соч.: балет Чернушка (1965, Азерб. т-р оперы и балета, Баку); оперетты — Не быть тебе милым моим (1963, Бакинский т-р муз. комедии), В объятиях гор (1970, там же); для орк. — поэмы Шуша (1945), Наступит день (1952), Драматическая (1953), Танцевальная сюита (1944), увертюра (1946), концертино (1942; 2-я ред. 1951), Вальс-рапсодия (1955); концерт для фп. с орк. (1947); для влч. с орк.— Поэма памяти У. Гаджибекова (1951); произв. для орк. азерб. нар. ин-тов; струн. квартет (1947); произв. для фп., скр., влч. и др. инструментов; хоры, романсы; музыка к драм. спектаклям и др. *К. А. Касимов.*

ABBASSAMENTO DI VOCE (аббассаме́нто ди во́че, итал.) — ослабление голоса.

ABBASSAMENTO DI MANO (аббассаме́нто ди ма́но, итал., букв. — опускание руки) — термин, применяемый в муз.-исполнительской практике: 1) опускание, падение руки при дирижировании, 2) подведение одной руки под другую при игре на фп., перекрещивание рук.

ABBASSANDO (аббассáндо, итал. — понижая, ослабляя) — обозначение, применяемое в нотном письме; указывает на то, что исполнитель должен постепенно уменьшать, ослаблять силу звука.

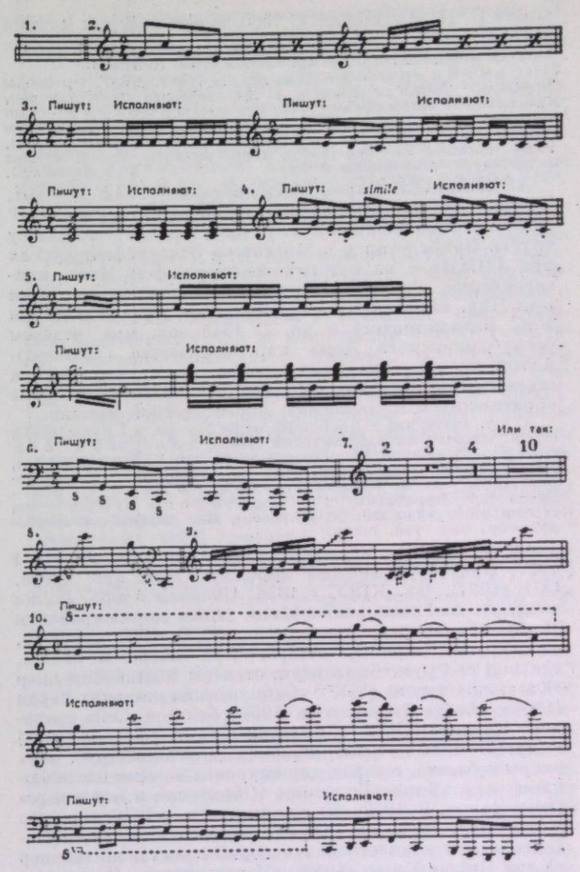
АББАТИ́НИ (Abbatini) Антонио Мария (ок. 1597, Тиферно, ныне Читта-ди-Кастелло, близ Перуджи — 1679, там же)— итал. композитор. Ученик Дж. М. Нанино. С 1625 жил в Риме, где руководил капеллой Римской семинарии, работал церк. капельмейстером. Автор 3 опер, в т. ч. «Нет худа без добра» («Dal male il bene», совм. с М. Марацколи, 1653, Рим) — одного из первых образцов комич. оперы; духовных произв. Написал «14 Бесед и академических уроков» («14 Discorsi e lezioni accademiche», хранятся в музее в Болонье). Им подготовлены к изданию «Церковные гимны в григорианском пении» («Inni della chiesa in canto gregoriano», 1644).

Лит.: Coradini F., A. M. Abbatini e D. Lorenzo Abbatini. Notizie biografiche, Arezzo, 1922.

АББИА́ТЕ (Abbiate) Луи (Людвиг Эдуардович) (1866, Монте-Карло, Монако — 1933, Ванс, Франция) — франц. виолончелист. Учился игре на фп. у К. Казеллы (Турин). Окончил Парижскую консерваторию по классу виолончели Ж. Дельсара. Концертировал в разл. странах (в 1899 в России). Был солистом оркестра т-ра «Ла Скала». В 1911—19 профессор Петерб. консерватории (среди его учеников — А. Я. Штример и др.). В Петербурге выступал также как солист и камерный музыкант (сонатные вечера с пианисткой М. Н. Бариновой). Был членом жюри первого в России конкурса виолончелистов (1911, Москва). После 1919 возглавлял Школу музыки в Монако. А. принадлежат произв. для виолончели соло, в т. ч. 6 прелюдий и фуг и «Большой симфонический этюд»; 2 сюиты для влч. и фп., Школа для влч. («Nouvelle méthode violoncelle théoretique et pratique», 1900), каденции к концертам Й. Гайдна, Л. Боккерини и Р. Шумана, влч. транскрипции, в т. ч. «Детского альбома» Р. Шумана и др.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства..., М., 1965, с. 260—61. *Л. С. Гинзбург.*

АББРЕВИАТУ́РА (итал. abbreviatura, от лат. abbrevio — сокращаю) — знак сокращения и упрощения в нотном письме. С помощью разл. А. обозначают повторение к.-л. относительно самостоятельной, внутренне завершённой части произведения или куплета песни (см. *Реприза*, *Da capo*, *Dal segno*; прим. 1), повторение отд. тактов и мелодич. фигур (прим. 2), повторение звука или аккорда (прим. 3), повторение оттенка исполнения (прим.4), тремоло (прим. 5), удвоение в октаву (прим. 6), паузы протяжённостью в несколько тактов (прим. 7), глиссандо (прим. 8), пассажи однотипного строения (прим. 9). А. являются и знаки переноса на октаву вверх или вниз, позволяющие избегать большого



количества добавочных линий и потому облегчающие чтение нот (прим. 10). А. широко применяется при обозначении *мелизмов*. К А. относятся также сокращения в обозначениях инструментов (в партитуре), темпа, динамич. и выразит. оттенков и др. Напр.: V-c — violoncello, All° — Allegro, f — forte, cresc. — crescendo, espr. — espressivo, dol. — dolce, pizz. — pizzicato и др.

Лит.: Schaal R., Abkürzungen in der Musik-Terminologie. Eine Übersicht, Wilhelmshaven, [1969]. *В. А. Вахромеев.*

АБД АЛЬ-КА́ДИР (Ибн Гаиби) (сер. 14 в., Марага, Азербайджан — март 1435, Герат, Афганистан) — арабско-персидский муз. теоретик. Был придв. певцом и музыкантом султанов Хусейна (1374—82), Ахмада (1382—1410) и, возможно, Баязида (1389—1403). Высоко оценивался современниками как музыкант, поэт и художник. Труды А. аль-К. имеют большое значение для развития арабско-перс. теории музыки и стихосложения. Гл. труд — «Собрание мелодий» («Ǧami al-Alham», 1405).

Лит.: Kiesewetter R. G., Die Musik der Araber, Lpz., 1842; Browne Ed. G., A history of Persian literature under Tartar dominion, Camb., 1920, p. 384.

АБДРА́ЕВ Мукаш (р. 5 V 1920, Кызыл-Аскерский, ныне Сокулукский р-н) — кирг. сов. композитор. Засл. деят. иск-в Кирг. ССР (1964). Депутат Верх. Совета Кирг. ССР 7-го созыва.

В 1940—44 учился в Кирг. студии при Моск. консерватории (класс Г. И. Литинского, затем В. Г. Фере). В 1950 окончил Моск. консерваторию по классу компо-

Центральная научная БИБЛИОТЕКА
Академии наук Киргизской ССР
107990

зиции С. Н. Василенко. С 1960 доцент кафедры музыки Кирг. женского педагогич. ин-та. Пред. правления Союза композиторов Киргизской ССР (с 1967).

Соч.: оперы — Молодые сердца (1953, Кирг. т-р оперы и балета), Тоютогул (совм. с А. Малдыбаевым, 1956, там же), Олджобай и Кишимджан (1965, там же); ораторий — Сын киргиза (1967); кантаты — Киргизстан (1946), На родине Токтогула (1965); для орк.— поэма На Сусамыре (1965), симф. картина Бек бей (1965); хоры, романсы, песни; музыка к драматич. спектаклям и др.

В. В. Яновский.

АБДУЛЛА́ЕВ Карим Абдуллаевич (р. 12 II 1901, Ташкент) — сов. композитор. Засл. арт. Узб. ССР (1956). В 1925 окончил муз. уч-ще в Ташкенте по классу трубы. Затем учился в Москве на Этнографич. курсах при ГИМНе и на историко-теоретич. ф-те Моск. консерватории. Работал в Ташкенте инспектором музыки при Нар. комиссариате просвещения, муз. редактором Узб. радиокомитета и др. С 1948 зав. муз. отделом республиканского Дома нар. творчества (Ташкент). Автор премн. вокальных произв. А. принадлежит к старшему поколению узб. сов. музыкантов, впервые обратившихся к сочинению многоголосной музыки.

Соч. (даты изд.): Восточный марш для фп. в 4 руки (1937); струн. квартет на узб. мелодии (1935); для хора без сопр.— Девушкам Узбекистана (1968, сл. В. Насреддинова), Девушки-шелководы (1968, сл. М. Ариповой), Колыбельная (1968, сл. А. Бурибаева); для голоса с фп.— Весна (сл. Бурибаева); для детского хора — Мы строим коммунизм (сл. Х. Якубова), Моя партия (сл. Якубова); обр. нар. узб. песен.

АБДУЛЛА́ЕВ Кемал Джан-Бахиш оглы (р. 18 I 1927, Баку) — советский дирижёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1967). Чл. КПСС с 1956. Окончил Азерб. (класс альта А. А. Гроссмана) и Моск. (класс дирижирования Л. М. Гинзбурга) консерватории. С 1952 дирижёр, с 1953 гл. дирижёр Азерб. т-ра оперы и балета, где под его рук. были осуществлены постановки опер «Евгений Онегин» (1953); «Сицилийская вечерня» Верди (1954), «Азад» Джангирова (1957), балетов «Семь красавиц» Караева (1952), «Гюльшен» С. Гаджибекова (1958) и др. В 1960—61 гл. дирижёр Донецкого рус. т-ра оперы и балета, в к-ром дирижировал новыми постановками опер «Борис Годунов»; «Обручение в монастыре» Прокофьева. В 1962—69 гл. дирижёр, с 1970 дирижёр Моск. муз. т-ра им. Станиславского и Немировича-Данченко, где участвовал в первых постановках опер «Хари Янош» Кодая (1963), «Ценою жизни» Николаева (1965), «Безродный зять» Хренникова (1966), «Виринея» Слонимского (1967), «Кармен» (1969); «Три жизни» Тактакишвили (1972); балета «Картинки с выставки» на музыку Мусоргского (1964) и др.

АБДУЛЛИН Ришат Мукимович [р. 1(14) III 1916, Усть-Каменогорск]— советский певец (баритон). Народный артист СССР (1967). Чл. КПСС с 1955. Учился в Алма-Атинском музыкальном техникуме (1933—35) и в Казах. студии при Моск. консерватории у А. И. Вишневского (1936—39). С 1939 солист Казах. т-ра оперы и балета. Первый исполнитель гл. партий в казах. операх: Абай («Абай» Жубанова и Хамиди, 1944), Олжай («Бекет» Зильбера, 1940), Айдар, Тастан, Артём («Золотое зерно», 1940, «Гвардия, вперёд!», 1942, «Дударай», 1953, Брусиловского), Гульмат («Назугум» Кужамьярова, 1959) и др.



Исполнил на казах. и рус. яз. партии: Онегин; Киязо («Даиси» Палиашвили), Шарлес («Чио-Чио-сан»), Эскамильо, Жермон и др. Выступает также как конц. певец.

Лит.: Мессман Вл., Возрождение песни, А.-А., 1958, с. 352—55; Хамиди Л. А., Хамиди Р. Л., Жизнь в искусстве, А.-А., 1967.

Б. Г. Ерзакович.

АБЕЛИ́ОВИЧ Лев Моисеевич [р. 24 XII 1911 (6 I 1912), Вильнюс]— советский композитор. Заслуженный деят. иск-в БССР (1963). В 1935—39 учился в Варшавской консерватории у З. Джевецкого (фп.) и М. Сикорского (композиция). В 1941 окончил Белорус. консерваторию по классу композиции В. А. Золотарёва. Совершенствовался у Н. Я. Мясковского в Моск. консерватории (1945—46).

Соч.: для орк.— 4 симфонии (1962, 1964, 1967, 1969), Симфонические картины (1958), увертюра (1963); произв. для орк. белорус. нар. инструментов; трио для скр., влч. и фп. (1955); для фп.— 2 сонаты (1947, 2-я ред. 1972; 1954), сюита на темы белорус. нар. песен для 2 фп. (1957) и др.; для скр. и фп. — 3 сонаты (1940, 2-я ред. 1972; 1946; 1948, 2-я ред. 1971), Фрески (2 тетр. 1966, 1971) и др.; хоры, романсы, обр. нар. песен, музыка к драм. спектаклям, радиопостановкам, фильмам и др.

А́БЕЛЬ (Abel) Карл Фридрих (22 XII 1723, Кётен — 20 VI 1787, Лондон) — нем. гамбист и композитор. Сын Кр. Ф. Абеля. Игре на гамбе учился у отца, композиции — у И. С. Баха в школе св. Фомы в Лейпциге. В 1748—58 играл на виоле да гамба в Дрезденской придв. капелле под рук. И. А. Хассе. С 1759 жил в Лондоне, где завоевал популярность как солист, педагог и композитор; служил в придв. капеллах — герцога Йоркского, королевы Шарлотты (с 1765 под рук. И. К. Баха). В 1765 совм. с И. К. Бахом организовал публичные абонементные концерты (Bach — Abel-Concerts), сыгравшие большую роль в развитии муз. жизни Лондона (существовали до 1782). С 1783 концертировал в Германии и Париже. С 1785 солист и композитор «Профессиональных концертов» и «Подписных концертов». А. был одним из последних выдающихся виртуозов-гамбистов. Судя по сохранившемуся портрету, А. играл на 6-струнном инструменте без ладов. Среди его соч. наиболее значительны сонаты для гамбы соло и виолончели, отразившие характерное для композиторов нем. школы 18 в. стремление к стилистич. сближению гамбовой музыки с виолончельной.

Соч.: для орк.— 6 симфоний, увертюры; концерты — для чембало (или клавира), 2 скр. и влч., для флейты (5); трио-сонаты, сонаты — для скр. и фп., для чембало и флейты или скр. с влч.; сонаты для гамбы (рукоп.), струн. квартеты с цифрованным басом; пьесы и дуэты для виолы да гамба и влч.; музыка для т-ра.

Изд.: Cramer J. B. (ed.), The adagios, the compositions of the late C. Fr. Abel, [s. l.], 1820.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного иск-ва, кн. 1. Виолончельная классика, М. — Л., 1950, с. 269—71; в кн.: Sanford Terry Ch., John Christian Bach, L., 1929.

Б. В. Доброхотов.

А́БЕЛЬ (Abel) Кристиан Фердинанд (р. ок. 1695 — дата и место смерти неизв.)— нем. гамбист и виолончелист. В 1720—37 играл в Кётенской придв. капелле. Возможно, специально для А. были написаны И. С. Бахом сюиты для виолончели соло.

А́БЕНДРОТ (Abendroth) Герман (19 I 1883, Франкфурт-на-Майне — 29 V 1956, Йена) — нем. дирижёр. Чл. Нем. академии иск-в в Берлине (ГДР). Ученик Л. Тюиля и Ф. Мотля (Мюнхен). Дирижёрская деятельность А. протекала в Мюнхене (1903—04), Любеке (с 1905 — Союз друзей музыки, одновременно с 1907 — Городской т-р; одновременно с 1910 — Филармонический хор), Эссене (в 1911—14 музик-директор), Кёльне (с 1915 рук. Гюрцених-концертов, директор консерватории, с 1919 профессор; с 1918 генеральный музик-директор). В 1922—23 рук. симф. концертами оркестра Берлинской гос. оперы. В 1934—45 рук. отделения педагогики Имп. муз. палаты, симф. оркестра Гевандхауза, профессор Лейпцигской консерватории.

После 2-й мировой войны 1939—45 жил в ГДР, работал в Веймаре (генеральный музик-директор, профессор Высшей школы музыки), руководил симф. оркестром радио в Лейпциге (с 1949) и Берлине (с 1953).

А. — один из крупных деятелей нем. культуры, талантливый интерпретатор музыки Л. Бетховена, И. Брамса, А. Брукнера. Дирижёрское иск-во А., основанное на лучших традициях национальной музыкальной культуры, характеризуется цельностью общего художественного замысла, ясностью формы, яркой, но внешне сдержанной эмоциональностью.



Г. Абендрот за дирижёрским пультом.

Гастролировал в странах Европы, неоднократно выступал в Сов. Союзе (впервые в 1925), где в 1954 исполнил все 9 симфоний и оперу «Фиделио» Бетховена (Большой т-р). Много сделал для пропаганды в Германии произв. П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Д. Б. Кабалевского. Нац. пр. ГДР (1949).

Лит.: Заломов В., Г. Абендрот, «СМ», 1956, № 8; К 80-летию со дня рождения Г. Абендрота, «МЖ», 1962, № 23, с. 20.

Е. Я. Рацер.

A BENEPLACITO (а бенепла́чито, итал.— по произволу, по желанию исполнителя, как угодно) — то же, что и *Ad libitum* (1).

А́БЕРТ (Abert) Герман (25 III 1871, Штутгарт — 13 VIII 1927, там же) — нем. музыковед. Чл. Прусской академии наук (1925). Воспитанник Штутгартской консерватории, сын и ученик Я. Аберта. Специализировался как историк музыки в Берлинском университете, изучал также классич. филологию. С 1902 доцент, позднее профессор ун-тов в Галле, Лейпциге, Берлине. А. возглавлял Прусскую комиссию по изданию памятников нем. муз. иск-ва, входил в состав дирекций Нового баховского и Генделевского об-в. Среди его учеников — Ф. Блуме, Р. Гербер, В. Феттер. Крупный вклад А. в музыкознание — коренная переработка биографии В. А. Моцарта, составленной О. Яном, на основе к-рой А. создал новое, глубокое исследование. Ему принадлежат труды по античной муз. культуре, истории музыки ср. веков, истории оперы. Осуществил новые издания оперных партитур композиторов 18 в.: 4 опер К. В. Глюка (частично с новыми пер. либретто), «Фаэтон» Поммелли, «Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Вольный стрелок» Вебера и др. Его дочь Анна Амалия А. (р. 19 IX 1906, Галле) — музыковед; училась у отца; профессор ун-та в Киле; автор исследования о творчестве Г. Шюца («Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz», опубл. в «Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft», H. 2, Wolfenbüttel — B., 1935) и ряда статей в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», hrsg. von Fr. Blume.

Соч.: Gesammelte Schriften und Vorträge, Halle/S., 1929; Der Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Lpz., 1899 (Breitkopf & Härtels Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten II); Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung, Halle/S., 1902; Robert Schumann, B., 1903, 4(1920); Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle, 1905; Niccolo Jommelli als Opernkomponist, Halle, 1908; J. J. Abert (1832—1915), Lpz., 1916; W. A. Mozart, 8 vollständig neu bearbeit und erweit. Ausgabe von Otto Jahns Mozart-Biographie, Bd 1—2, Lpz., 1919—21, 7 Lpz., 1955—56; Goethe und die Musik, Stuttg., 1922; Antike, в кн.: Adler G. G. (Hrsg.), Handbuch der Musikgeschichte, I, B., 1924; на рус. яз.— История древнегреческой музыки, Музыкальная культура древнего Рима, в сб.: Музыкальная культура древнего мира, под ред. Р. И. Грубера, Л., 1937.

Лит.: Gedenkschrift für H. Abert, hrsg. von Fr. Blume, Halle, 1928; Moser H. J., H. Abert, «ZfMw», 1927/28, Jahrg. X, H. 1.

О. Т. Леонтьева.

А́БЕРТ (Abert) Я и (Иоганн Йозеф) (20 IX 1832, Коховице, Чехия — 1 IV 1915, Штутгарт) — чеш. композитор. Учился у П. Храбе игре на контрабасе и у Я. Б. Китля композиции в Пражской консерватории, брал также уроки по композиции у И. В. Томашека. Совершенствовался в Париже, где встречался с Дж. Мейербером, Дж. Россини, Ф. Галеви, Ф. Обером. В 1853—69 играл на контрабасе в придв. оркестре, в 1869—88 был капельмейстером придв. капеллы в Штутгарте. В инстр. творчестве развивал романтич. традиции Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса, в сценич. произв. опирался на образцы франц. «большой оперы» (Ф. Галеви, Дж. Мейербер). Среди наиболее значит. произв. А. — 6-я («Лирическая», 1890) и 7-я («Весенняя», 1893) симфонии.

Соч.: оперы (5) — Анна фон Ландскрон (1858), Король Энцо (1862, пост. в 1875 под назв. Энцо фон Хохенштауфен), Асторга (1866), Эккехард (1878), Алмохады (1890); для орк.— 7 симфоний, в т. ч. Колумб («Морская картина», 1864); Торжеств. увертюра (1858); кам. произв., пьесы для контрабаса, кантаты, хоры, песни.

Лит.: Abert H., Jan Josef Abert, Lpz., 1916.

Я. М. Платек.

АБЛЕ́СИМОВ Александр Онисимович [27 VIII (7 IX) 1742, Галичский уезд, ныне Костромская обл.— 1783, Москва] — рус. писатель, журналист, драматург. Автор текста одной из первых рус. опер «Мельник — колдун, обманщик и сват» (музыка М. М. Соколовского, 1779, Москва). Благодаря сочному нар. колориту, метким характеристикам и живой, занимательной фабуле опера приобрела огромную популярность и послужила образцом для произв. того же жанра. А. принадлежат также либр. опер «Счастье по жеребью» (1779, Москва), «Поход с непременных квартир» (музыка М. Эккеля, 1782, Москва), аллегорич. пролог «Странники» (на открытие Петровского т-ра в Москве, 1780). Деятельность А. оказала влияние на формирование рус. нац.-бытовой оперы 18 в.

Лит.: Русская комедия и комическая опера 18 в. Ред. текста, вступит. статья и коммент. П. Н. Беркова, М.—Л., 1950; История русской литературы, т. 4, ч. 2, М.— Л., 1947 (гл. «Комическая опера»); Ливанова Т., Русская музыкальная культура XVIII в. в её связях с литературой, театром и бытом, т. 2, М., 1953; Комическая опера А. О. Аблесимова «Поход с непременных квартир». Публикация П. Н. Беркова, в сб.: Театральное наследство, М., 1956; Келдыш Ю., Русская музыка XVIII в., М., 1965.

Ю. В. Келдыш.

А́БЛЕЦ Исаак Михайлович (1778—1829) — рус. артист балета, балетмейстер, педагог. В 1796 окончил Петерб. театр. школу и был зачислен в балетную труппу имп. т-ров. Ученик И. И. Вальберха. В 1807 переведён «в звании дансера» в Москву, где выступал в «благородных» и характерных танцах. Поставил балеты-дивертисменты («Гишпанские вечера», 1809), комедийные балеты («Школа Пьеро», 1812) и пантомимные («Алжирцы, или Побеждённые морские разбойники», 1812)— все на сборную музыку. Под впечатлением Отечественной войны 1812 и победы над наполеоновскими войсками сочинял патриотич. балеты-дивертисменты также на сборную музыку рус. нар. песен и плясок: «Подмосковная девушка» и «Сельский праздник» (1812), «Макарьевская ярмарка» и «Праздник донских казаков» (1815), «Масленица» (1816) и др. Особой популярностью пользовался дивертисмент на муз. С. И. Давыдова «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815).

А. ставил и балетное переложение комич. оперы М. М. Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1815). В 1817 покинул сцену.

Лит.: Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.— М., 1958; Бахрушин Ю. А., История русского балета, М., 1965.

В. М. Красовская.

АБРА́МОВ Георгий Андреевич [30 III (12 IV) 1903, Москва — 1 XI 1966, там же] — сов. певец (баритон). Засл. арт. РСФСР (1944). Чл. КПСС с 1939. В 1931 окончил Моск. муз. техникум им. А. и Н. Рубинштейнов (класс пения А. Ф. Засидько). В 1931—66 солист Всесоюзного радио и телевидения. Участвовал в оперных спектаклях радио. Партии: Степан («Женитьба» Мусоргского), Лепорелло («Каменный гость» Даргомыжского и «Дон Жуан» Моцарта), Сашка («Тихий Дон» Дзержинского), Кухарка («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева), Фигаро и Папагено («Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта» Моцарта) и др. Выступал как конц. певец, пропагандировал произв. сов. авторов; первый исполнитель песен — «Дороги» Новикова, «Заветный камень» и «Одинокая гармонь» Мокроусова и др. А. посвящена песня «Шумел сурово брянский лес» Каца.

В 1954—58 преподавал в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных. Гастролировал в Польше, Венгрии, Румынии, ГДР (1959).

В. И. Зарубин.

АБРАМО́ВИЧ Борис Александрович [р.3(16)IV 1910, Харьков] — сов. пианист-ансамблист. В 1930 окончил Моск. консерваторию по классу фп. В 1932—41 ассистент оперного и камерного вок. классов З. П. Лодий, К. Н. Дорлиак, А. Л. Доливо; в 1934—40 концертмейстер класса А. В. Неждановой в Оперной студии Большого т-ра. В 1941—44 ассистент А. М. Пазовского в Ленингр. т-ре оперы и балета им. С. М. Кирова (в Перми). С 1933 концертмейстер Моск. филармонии. Был аккомпаниатором-репетитором А. В. Неждановой и выступал в ансамбле с крупнейшими сов. и зарубежными вокалистами: К. Г. Держинской, Д. Я. Пантофель-Нечецкой, А. Л. Доливо, Э. Бандровской-Турской, М. Каспир и др.

АБРА́МСКИЙ Александр Савватьевич [р.10(22)I 1898, г. Луцк, ныне Волынской обл.] — сов. композитор и фольклорист. Брал уроки фп. у К. Н. Игумнова, композиции — у Г. Л. Катуара. В 1922—27 учился в Моск. консерватории по классу композиции Н. Я. Мясковского. С 1951 преподаватель семинара для начинающих композиторов при Союзе композиторов СССР. Внёс большой вклад в собирание, запись и обработку рус. нар. песен. Автор сб. «Песни русского Севера» (М., 1959).

Соч.: уйгурская муз. драма Ляйлихан-Анархан (1943, Андижан); нар.-хор. представление в 2 ч.— Сильный, смелый и умелый (на сл. Л. Н. Васильевой, исп. 1967, Ленинград); оратории — Шахтёрская слава (сл. Н. К. Доризо, 1950—51), О Ленине поём (сл. Н. А. Дрёмова, 1960), Человек идёт (сл. В. Н. Кузнецова и В. Н. Семернина, 1963); кантаты — Стога пылают (сл. Э. Верхарна, 1927), Звезда (сл. В. В. Хлебникова, 1926), Край озёрной тишины (сл. В. Н. Кузнецова и В. Н. Семернина, 1971); для баритона, хора, чтецов и орк. вок.-симф. поэма 1905 год (на текст революц. прокламаций 1905 года, 1930); для орк. — 3 симфонии (1927; 1932 — с хором, сл. В. В. Маяковского, З. И. Бехера; 1970— с хором, сл. В. Ф. Бокова); музыка к фильмам и др.

Л. М. Ольхович.

АБРА́НЬИ (Ábrányi) Корнель (15 X 1822, Сентдьёрдь-Абрань — 20 XII 1903, Будапешт) — венг. пианист, композитор, муз. писатель и муз.-обществ. деятель. На муз. развитие А. оказали влияние видные мастера *вербункоша* — Я. Лаватта, Я. Бихари, М. Рожавёльди и др. венг. музыканты, с к-рыми А. общался с детства. Учился у Я. Кирха и В. Доленьи. В 1843 выехал за границу для продолжения занятий музыкой. В Мюнхене познакомился с Ф. Листом, дружба с к-рым продолжалась до конца жизни. В 1843—44 совершенствовался по фп. у Ф. Шопена и Ф. Калькбреннера в Париже и у Й. Фишхофа в Вене (1846). Вернувшись в Пешт, концертировал, работал в муз. театрах (1847). В 1848—1849 занимал официальные посты в революционном правительстве. Брал уроки у М. Мошоньи (1855—58). В 1860 основал в Будапеште первый венг. муз. журнал «Zenészeti Lapok», до 1876 был его редактором, публиковал статьи, в к-рых выступал за развитие нац. муз. движения. Один из организаторов Академии музыки (1875), её секретарь и профессор.

Автор учебников, муз.-теоретич., историч. и эстетич. работ, книг о композиторах — Ф. Листе, М. Мошоньи, Ф. Эркеле, а также статей о Г. Берлиозе, Ф. Шопене и Р. Вагнере. Наиболее известна статья А. «Искусство и революция» («Müveszet és forradalom», 1867).

Как композитор проявил себя гл. обр. в фп. музыке (фантазии, ноктюрны, танцы, обр. народных мелодий). Писал также романсы на слова венг. поэтов, песни, хоры. Выразитель венг. нац. романтизма, А. в своих соч. широко использовал венг. муз. фольклор, сочетая его с приёмами зап.-европ. письма («Соната в венгерском стиле» — «Magyar irályu szonáta», 1890—91).

Лит. соч.: Tanulmány Liszt F. Koronázási miséje felett, Bdpst, 1869; Mosonyi Mihály élet- és jellemrajz, Bdpst, 1872; Liszt Ferenc életrajza..., Bdpst, 1873; Elméleti és gyakorlati összhangzattan, köt. 1, Bdpst, 1874; Zenészeti aesthetika..., Bdpst, 1877; A magyar dal és zene sajátságai, nyelvi, zöngidomi,s müformai szempontból, Bdpst, 1877; Általánoszenetörténet, Bdpst, 1886, ²1905; Daláregyesület negyedszázados története, Bdpst, 1892; Erkel Ferenc élete és müködése, Bdpst, 1895; Életemből és emlékeiből, Bdpst, 1897; Képek a mult és jelenből, Bdpst, 1899; A magyar zene a XIX. században, Bdpst, 1900.

Лит.: Ábrányi-Katona K., Id. Ábrányi Kornél, Bdpst, 1923; Kern A., Id. Ábrányi Kornél, «Budapesti Hirlap», 1903, № 351; Palágyi L., Id. Ábrányi Kornél, «Magyar Hirlap», 1928, № 98.

В. Ю. Дельсон.

АБРА́НЬИ (Ábrányi) Эмиль (р.22IX 1882, Будапешт) — венг. композитор и дирижёр. Сын поэта Э. Абраньи, внук К. Абраньи. С 1896 учился в Академии музыки им. Ф. Листа у Х. Кёслера (композиция и орган) и И. Томана (фп.). С 1902 совершенствовался как дирижёр у А. Никиша в Лейпциге. В 1904—07 дирижёр Городского т-ра в Кёльне, в 1907—11 — в Ганновере. С 1911 дирижёр, с 1921—26 директор Гор. т-ра в Будапеште. В 1922 организовал Будапештский симф. оркестр. В 1923—25 вёл курс дирижирования в Высшей школе муз. иск-ва им. Листа (б. Академии музыки). Выступал как дирижёр в разл. городах Венгрии (с 1942— в Сегеде). В оперном творчестве следовал гл. обр. вагнеровским традициям (мн. его оперы написаны на либр. отца). Автор муз.-критич. статей.

Соч.: оперы — Монна Ванна (1907), Паоло и Франческа (1912, Венг. оперный т-р, Будапешт), Дон Кихот (1917, там же), Ave Maria (1922), Поющие деревяшки (Énekló Dervisek, 1935), Герцог с лилиями (Liliomos herceg, 1938), Византия (1942), Ведьма Ева (Éva boszorkány, 1944), Легенда о Балатоне (Balatoni rege, 1945), Кантор церкви св. Фомы (A Tamás templon karnagya — первая опера на сюжет из жизни И. С. Баха, 1947); балет — Король тумана (A Ködkirály, 1903); произв. для орк., хор. и камерн. соч. и др.

Е. Я. Рацер.

АБРАХА́М (Abraham) Джералд (р. 9 III 1904, Ньюпорт, о-в Уайт) — англ. музыковед. Муз. ред. Би-Би-Си в Лондоне (1942—47 и 1962—67). Сотрудничал в муз. журналах (с 1935) и изд., связанных с вопросами грамзаписи и муз. программами радио, преподавал историю музыки в Ливерпульском ун-те. Чл. Совета Королев. муз. ассоциации. Специализировался в области рус. музыки. Ряд его работ посв. также зап.-европ. композиторам 19 в., сравнительному изучению разл. вариантов и редакций муз. произв., источниковедению. Один из ред. «Новой Оксфордской истории музыки», т. 3 (1960), т. 4 (1968).

Соч.: Borodin, L., 1927; This modern stuff, [L.], 1933; новая ред.— This modern music, L., 1955; Studies in Russian music, L., 1935; Masters of Russian music, L., 1936 (оба совм. с М. Кальвокоресси); A hundred years of music, L., 1938; On Russian music, L., 1939; Chopin's musical style, L., 1939; Beethoven's second-period quartets, L., 1942; Eight Soviet composers, L., 1943; Rimsky-Korsakov, L., 1945; биографич. статьи, в сб.: Music of the masters — Tchaikovsky, L., 1946; Schubert, L., 1946; Sibelius, L., 1947; Schumann, Oxf., 1952; Händel, Oxf., 1954; Slavonic and Romantic music, L., 1968.

Г. М. Шнеерсон.

АБРАХА́М (Ábrahám) Пал (2 XI 1892, Апатин, ныне Югославия — 6 V 1960, Гамбург) — венг. композитор и дирижёр. Учился в Академии музыки в Будапеште (1910—16). В 1931—33 работал в Берлине, после прихода фашизма уехал в Вену, затем жил в Париже, на Кубе, с 1939 — в Нью-Йорке. Последние годы жизни работал в Гамбурге.

В начале творч. деятельности писал симф. и камерн. произв.; с 1928 работал в жанре оперетты и *мьюзикла*. Автор 13 оперетт, среди них — «Виктория и её гусар» («Victoria und ihr Husar», 1930, Будапешт и Лейпциг), «Цветок Гавайи» («Blume von Hawai», 1931, Лейпциг), «Бал в Савойе» («Ball im Savoy», 1932, Берлин; ставилась в СССР в 1943 в Иркутске и в др. городах), «Рокси и её чудесная команда» («Roxy und ihr Wunderteam», 1937, Вена) и др.; музыки к фильмам (более 30) и др.

АБСИ́ЛЬ (Absil) Жан (р. 23 X 1893, Перювельз, пров. Эно) — бельг. композитор. Чл. Королев. академии Бельгии (1962). Окончил Брюссельскую консерваторию. Совершенствовался по композиции у П. Жильсона. С 1931 профессор Брюссельской консерватории. С 1923 возглавлял Академию музыки в Эттербеке (предместье Брюсселя). Один из организаторов объединения композиторов «Сирена» (1936) и журнала «Revue internationale de musique» (1938). Выступал как органист. Его музыка, сложная по фактуре (особенно оригинально её ритмич. строение), впитала в себя разл. элементы совр. муз. творчества (И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Барток). Однако эти влияния претворены в музыке А. в оригинальной форме, она отличается своеобразием содержания. Лучшие произв. написаны им для камерно-инстр. ансамбля (выделяются 2-й струн. квартет и фп. трио).

Соч.: муз. феерия, в т. ч. Ослиная шкура (Peau d'âne, 1937, 1942); 2 балета; 4 кантаты с орк. или органом; для орк.— 5 симфоний, 2 симф. поэмы: Смерть Тинтажилля (La mort de Tintagiles по М. Метерлинку, 1926), Жанна д'Арк (1945); рапсодия (Rapsodie roumaine) для скр. с орк. (1943); 5 концертов с орк.—для фп., скр. (2), альта, влч.; камерн. соч.— фантазия для струн. квартета и фп. (1939), конц. фантазия для скр. и фп. (1959), инстр. ансамбли — 10 квартетов (4 струнных, 2 с фп., 2 для влч., 2 для саксофонов), 2 квинтета для дух. инстр., 2 струн. трио, фп. трио; фп. пьесы, хоры, песни, театр. музыка.

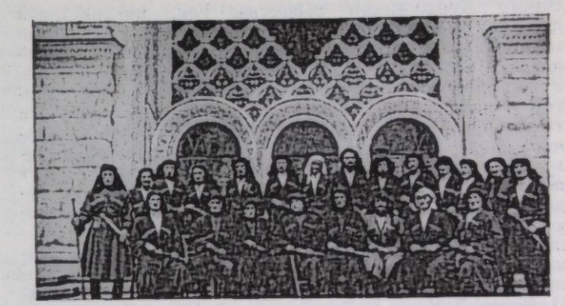
Лит. соч.: Les postulats de la musique contemporaine. Préface de Darius Milhaud, P., 1937.

Лит.: Guide R. de, Jean Absil, vie et oeuvre, Tournal, 1965.

И. М. Ямпольский.

АБСОЛЮ́ТНЫЙ СЛУХ — см. *Слух музыкальный.*

АБХА́ЗСКАЯ МУ́ЗЫКА. Абх. нар. музыка многоголосна. Своеобразны 2 и 3-голосные песни. Муз. строй ряда песен, в т. ч. культовых, охотничьих, трудовых, свидетельствует об их древнем происхождении. Особое место в муз. фольклоре занимает историко-героич. эпос, ярко отразивший суровую, мужественную жизнь народа и его характер. Новый быт и мироощущение абхазцев выражены в совр. нар. песнях. Среди нац. муз. инструментов — аюмаа (угловая арфа), ахымаа (инструмент типа цитры, трапециевидная рама со струнами), ачерча (2-струнный смычковый инструмент), ачарпан (род флейты) и др. Муз. инструменты обычно используются как аккомпанирующие (в песнях), однако в нац. фольклоре встречаются и образцы инстр. музыки.



Хор столетних стариков Абхазии.

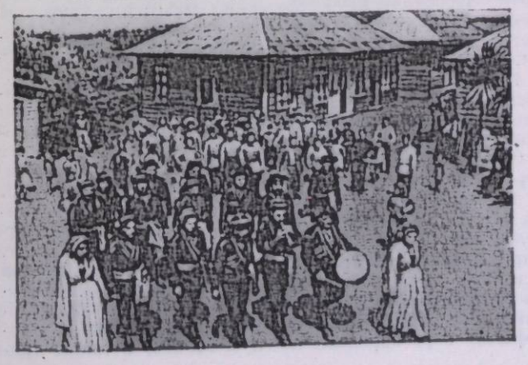
Первыми центрами нац. муз. культуры стали абхазско-грузинский хор в Сухуми, организованный певцом Д. Лолуа в 1914, и хор под рук. педагога П. Шакрыла в Очамчире (1917).

После Октябрьской революции развивается проф. муз. культура. В 1927 были сделаны первые записи нар. песен К. В. Ковачем и К. Ф. Дзидзария. Собиранием и записью абх. нар. песен занимались А. М. Баланчивадзе, Г. З. Чхиквадзе, В. В. Ахобадзе, Д. Н. Шведов, Ш. М. Мшвелидзе, И. Е. Кортуа, А. Позднеев и др. Среди совр. знатоков нар. песен и мастеров её обработки И. А. Лакербай, А. Чичба и др. На основе абх. муз. фольклора создан ряд произв., в т. ч. оперы — «Изгнанники» Шведова (пост. в отрывках, 1940, оперный ансамбль ВТО, Москва), «Мания» Баланчивадзе (1949, Груз. т-р оперы и балета). В 1930 открыты Абх. муз. уч-ще и муз. школы в Сухуми. При уч-ще были организованы нар. хор под рук. П. Панцулая, симф. и дух. оркестры, струн. квартет; в 1966 создана Оперная студия. В Абхазии работают (1972): муз. уч-ще, сеть муз. школ, Дом нар. творчества, филармония (в состав к-рой входит Ансамбль песни и танца Абхазии).

Лит.: Ковач К. В., 101 абхазская народная песня (с исторической справкой), М., 1939; Ахобадзе В. В., Кортуа И. Е., Абхазские песни, М., 1957; Кортуа И. Е., Абхазская народная песня, М., 1965; Хашба И. М., Абхазские народные музыкальные инструменты, Сухуми, 1967.

В. В. Ахобадзе.

Колхозный оркестр и хор в Абхазии. 1940.



АВАНГАРДИ́ЗМ (франц. avant-gardisme, от avant-garde — передовой отряд) — условное наименование разл. течений совр. иск-ва, характеризующихся разрывом с традициями реалистич. иск-ва прошлого, поисками новых выразит. средств и форм, нередко превращающимися в самоцель. Термин «А.» возник в критике 1920-х гг. и утвердился в искусствознании (в т. ч. и советском) после 2-й мировой войны 1939—45. Однако он не обладает достаточной определённостью и зачастую трактуется критиками по-разному.

Корни совр. А.— в идейно-эстетич. установках декадентских, модернистских художеств. течений нач. 20 в. (футуризм, дадаизм, сюрреализм и др.). Широкое распространение течения А. получили после 2-й мировой войны во Франции, Зап. Германии, Италии, США, в скандинавских странах; А. оказал влияние и на иск-во нек-рых социалистич. стран. Течения А., как правило, преходящи, большинство из них подвержено капризам моды, требующей постоянного обновления технич. приёмов.

А. порождён совр. бурж. обществом, мн. представители к-рого живут в атмосфере острого душевного разлада. А. глубоко противоречив, отражая противоречия

самого буржуазного общества. Так, нигилистский дух иск-ва А. отчасти определяется настроениями социального протеста творческой молодёжи, не желающей мириться с окружающей действительностью. Этот протест нередко переходит в анархич. бунт против моральных и политич. устоев обществ. жизни, а также против иск-ва, получившего обществ. признание. Нек-рые представители иск-ва, ощущающие революц. дух совр. эпохи, наивно полагают, что могут выразить его только с помощью совершенно новых художеств. средств. Поэтому среди деятелей А. оказываются и люди, примыкающие к прогрессивным течениям обществ. и политич. жизни. Среди наиболее видных представителей муз. А. — композиторы, очень различные по идейно-эстетич. направленности творчества: П. Булез, Л. Ноно, К. Штокхаузен, Л. Берио, Дж. Кейдж, С. Буссотти, П. Шеффер, Я. Ксенакис.

В области музыки эксперименты приверженцев А. нередко приводят к разрушению эстетич. и технологич. основ муз. иск-ва. Под лозунгами А. выступают авторы и теоретики серийной и конкретной (см. *Серийная музыка*, *Конкретная музыка*), алеаторической (см. *Алеаторика*) и пуантилистической (см. *Пуантилизм*), сонористической (см. *Соноризм*) и *электронной музыки*. Важнейшими центрами муз. А. стали ежегодные семинары новой музыки в Кранихштейне (близ Дармштадта, ФРГ), концерты «Domaine musical» в Париже, междунар. фестивали в Донауэшингене (ФРГ), а также Загребе, Варшаве и др. В целях пропаганды муз. А. издаются многочисленные сборники статей, книги, брошюры, выпускаются серии грампластинок. Т. о. во многих западных странах искусственно поддерживается интерес к творчеству композиторов-авангардистов, хотя большинство слушателей отвергает этот род музыки.

Лит.: Бронфин Е., К спорам об «авангардизме»..., в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963, с. 246—65; Нестьев И., О музыкальном авангардизме ..., в сб.: Вопросы эстетики, вып. 7, М., 1965, с. 250—80; Давыдов Ю., Движение «новых левых» и музыкальный авангард, «СМ», 1970, № 4; Шнеерсон Г., Авангард шестидесятых годов, там же, 1970, № 9; Шахназарова Н. Г., «Авангард» в современной западной музыке, в сб.: Современное западное искусство..., М., 1971. *Г. М. Шнеерсон.*

АВДЕ́ЕВА Лариса Ивановна (р. 21 VI 1925, Москва) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1964). В 1945—46 занималась в Оперно-драм. студии им. Станиславского у Л. Я. Шор-Плотниковой. С 1947 солистка Моск. муз. т-ра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Партии: Сузуки («Чио-Чио-сан»), Косова («В бурю»), Перикола («Перикола» Оффенбаха), Хозяйка Медной горы («Каменный цветок» Молчанова), Варвара («Фрол Скобеев» Хренникова). С 1952 солистка Большого т-ра.

Партии: Лель и Весна («Снегурочка»), Любаша, Любава («Царская невеста», «Садко»), Марина Мнишек («Борис Годунов»), Княгиня («Чародейка»), Кончаковна; Гертруда («Банк бан» Эркеля), Эболи («Дон Карлос»), Ахросимова («Война и мир»), Комиссар («Оптимистическая трагедия» Холминова) и др.

Гастролировала в Чехословакии, Финляндии, Венгрии, Болгарии, Италии, Англии, Канаде, США, Франции, ГДР, Польше, Японии. *В. И. Зарубин.*

AVE MARIA (а́ве Мари́я, лат. — привет тебе, Мария) — муз. произв., написанное на текст одноим. католич. гимна или на свободный текст, включающий обращение к деве Марии.

Текст католич. гимна А. М. (его названием служат первые слова) представляет собой приветствие архангела Гавриила деве Марии при благовещении (канонизирован на Тридентском соборе, 1545—63).

Первые муз. произв. на текст А. М. написаны ещё до его канонизации, в нач. 16 в., франц. композитором Ж. Мутоном и др. Традиционной формой муз. воплощения гимна в 16—17 вв. был многогол. мотет, а cappella, с развитой полифонией, как правило, имитационного склада. Из текста А. М. в мотете использовалась обычно лишь его начальная фраза. Мелодия на этот текст выполняла в мотете роль *cantus firmus*'а. Наиболее известные мотеты на слова А. М. принадлежат франко-фламандским композиторам Жоскену Депре и Я. Аркадельту. Такие сочинения использовались в католич. службе в дни праздников, посв. деве Марии.

В 19—20 вв. сочинения под назв. А. М. более разнообразны по жанру. Это гл. обр. светские композиции. Иногда они написаны на новый, не канонич. текст, из к-рого сохраняется лишь обращение к деве Марии. В их числе арии и песни для голоса с инстр. сопровождением Ф. Шуберта, Л. Керубини, Ш. Гуно (в качестве сопровождения Керубини и Гуно использовали прелюдию C-dur из т. 1 «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха), Э. Вила Лобоса, хоры a cappella и с оркестром Ю. Эльснера, И. Брамса, А. Брукнера, Дж. Верди, И. Стравинского. А. М. включена в качестве эпизода в оперу «Отелло» Верди.

Один из ранних образцов гомофонно-гармонич. воплощения традиц. текста представляет А. М. Д. С. Бортнянского для 2 женских голосов в сопровождении струн. инструментов и 2 валторн (1775). Вок.-симф. фреска А. М. для хора, чтеца и оркестра на антиклерикальный поэтич. текст М. Танка (в переводе В. М. Татаринова) принадлежит сов. композитору А. Г. Флярковскому (1967). *А. Г. Юсфин.*

АВИДО́М (Avidom; наст. фам. Малер-Кальк-штейн; Mahler-Kalkstein) Менахем (р. 6 I 1908, Станислав, ныне Ивано-Франковск, УССР) — израильский композитор, педагог и муз. критик. Поселился в Палестине в 1925. Композицию изучал у А. Рабо в Парижской консерватории (1928—31). В 1931—34 инспектор департамента школьного образования в Каире. С 1935 преподавал в Тель-Авиве (в 1937—45 в консерватории). В 1945—52 ген. секретарь Филармонич. оркестра Палестины (с 1948 — Израиля), с 1956 пред. израильского Союза композиторов. С 1946 занимал ряд ответств. должностей в муз. организациях. Автор первой израильской историч. оперы «Александра из династии Хасмонеев». В ряде произв. (струн. квартеты, «Пеменские песни») использовал вост. палестинский песенный и танц. фольклор. Среди др. соч. А. выделяются «Энигма» для дух. квинтета, фп. и ударных инструментов.

Соч.: оперы (3), в т. ч. Александра из династии Хасмонеев (1959, Тель-Авив, Гос. пр. Израиля, 1961); 7 симфоний (1945—61, в т.ч. Народная, 1945; Давид, 1948); для камерн. орк.— сюита на тему В. А. С. Н. (1962), Песня Эйлата для голоса и орк. (1957); камерн. соч.— концерт для струнных и флейты (1944), 2 концертино — для скр., для влч. (оба с фп., 1950); струн. ансамбли; для фп.— сонатины, «Впечатления»; цикл песен на сл. Х. Н. Бялика и др. *И. М. Ямпольский.*

АВИЦЕ́ННА — см. *Ибн Сина.*

АВКСЕ́НТЬЕВ Евгений Григорьевич [р.14(27)VIII 1910, Красноярск] — советский музыкант, виртуоз-исполнитель на балалайке, дирижёр и композитор. Засл. арт. РСФСР (1972). Сын дирижёра, засл. деят. иск-в РСФСР Григория Евгеньевича А. (р. 1887). В 1941 окончил муз. уч-ще им. Гнесиных по классу композиции В. Я. Шебалина. Игре на балалайке обучался самостоятельно, нек-рое время брал уроки у Б. С. Трояновского. С 1929 начал конц. деятельность. Выступает в СССР и за рубежом (скандинавские страны, Англия, Франция, Австралия, США, Италия, Япония и др.). В 1937—49 дирижёр и композитор Ансамбля нар. танца СССР под рук. И. А. Моисеева. В 1951—55 нач. Отдела конц. организаций и муз. коллективов СССР Гл. управления муз. учреждений Комитета по делам иск-в при Сов. Мин. СССР. В 1955 возобновил конц. деятельность. Автор перелож. для балалайки произв. Д. Скарлатти, В. А. Моцарта, Н. Паганини, Ф. Рамо, С. С. Прокофьева; обр. народных песен и танцев, а также оригинальных сочинений (юмореска, тема с вариациями, корейский танец с ножами и др.).

АВЛО́С (греч. αὐλός) — др.-греч. дух. инструмент. Наряду с *кифарой* принадлежал к числу важнейших муз. инструментов античности. Был распространён также в Риме (под назв. тибия) и в странах Средиземноморского бассейна. А. — трубка цилиндрич. или слегка конич. формы с 3—4 отверстиями и двойной тростью. Позднее количество отверстий было увеличено до 15, некоторые из них могли закрываться подвижными кольцами. Изготовлялись А. разл. размеров и строев. Их общий диапазон прибл. d — d^3. При сольной игре (авлетика) исполнитель (авлет) обычно использовал одновременно два А.: на одном воспроизводилась мелодия, на другом — сопровождающий её выдержанный звук. А. применялся в воен. походах, при выполнении гимнастич. упражнений, для поддержки хоров в трагедиях, во время погребальных обрядов и при жертвоприношениях. Пение с сопровождением А. носило название авлодия. Нек-рым распространением пользовались в Греции дуэты двух А. и А. с кифарой.



Авлетистка. Со старинного барельефа.

Лит.: Howard A., The Aulos or Tibia, «Harvard Studies in Classical Philology», v. IV, 1893; Huchzermeyer H., Aulos und Kithara in der griechischen Musik..., Münster in W., 1931; Schlesinger K., The Greek aulos. A study of its mechanism and of its relation to the modal system of Ancient Greek music, Groningen, 1970. *С. Я. Левин.*

АВРААМОВ Арсений Михайлович [10(22) IV 1886, хутор Малый Несветай, ныне Ростовской обл. — 19 V 1944, Москва] — сов. муз. теоретик, фольклорист и композитор. В 1908—11 учился в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва у И. Н. Протопопова и А. М. Корещенко (теория музыки), пользовался советами С. И. Танеева. С 1910 выступал с лекциями и статьями о музыке (псевд. Ars). В 1917—18 правительственный комиссар иск-в Наркомпроса РСФСР, один из организаторов Пролеткульта (возглавлял его муз. и художеств.-этнографич. отделы). В 1918—26 собирал материалы для акустического изучения муз. ладов народов России и Востока. В 1941—43 художеств. руководитель Рус. нар. хора, созданного П. Г. Ярковым. В 1935—41 работал в Нальчике, содействовал развитию муз.-проф. культуры Кабардино-Балкарии, собирал муз. фольклор, написал на его основе ряд произв. («Кабардинские танцы», 1936; увертюра «Аул Батыр», 1940; инстр. пьесы, хоры и др.).

А. был оригинальным экспериментатором, отличавшимся новизной науч. видения, порой парадоксальностью мысли, приводившей его к ошибочным выводам. В своих трудах А. стремился к применению в муз. иск-ве совр. технич. достижений. Он изобрёл способ графической записи звука на плёнку путём воспроизведения разл. рисованных геометрич. фигур, позднее использованную за рубежом для озвучивания кинофильмов (в 1932—33 зав. лабораторией «рисованного звука» Науч.-исследовательского ин-та кинематографии). А. — один из теоретиков нар. муз. творчества («Народ и художественное творчество», в сб.: «Искусство и народ», П., 1922; «Проблема Востока в музыкальной науке», «Русский современник», 1924, кн. 3, и др.). В ряде работ А. не избежал формального экспериментаторства (попытка построения ультрахроматического 48-тонового звукоряда — т. н. универсальной системы тонов), влияния вульгаризаторских пролеткультовских идей («Симфония гудков» — музыка, воспроизводимая с помощью фабричных и заводских гудков, 1922) и т. п.

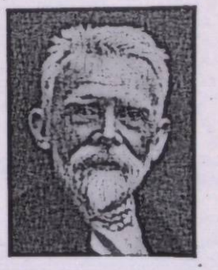
Лит. соч.: Грядущая музыкальная наука и новая эра в истории музыки, «Музыкальный современник», 1916, кн. 2; «Ультрахроматизм» или «омнитональность» (гл. О Скрябине), там же, 1916, декабрь — январь, кн. 4—5 (имеется оттиск, П., 1916); Jenseits von Temperierung und Tonalität, «Melos», 1920, № 6, 7, 8; «Универсальная система тонов» (U. T. S.), ч. 3. Итоги и перспективы, «ЖИ», 1926, № 12; Синтетическая музыка, «СМ», 1939, № 8, и др.

Лит.: Земцовский И., Русская советская музыкальная фольклористика, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 6—7, Л., 1967, с. 224—26. *И. М. Ямпольский.*

АВРА́МОВ Владимир [р.3 XII 1909, София] — болг. скрипач, педагог. Нар. арт. НРБ (1963). Игре на скрипке учился в муз. уч-ще в Софии, с 1930 — в Пражской консерватории (класс Х. Коха). С 1933 живёт в Софии. С 1937 преподаватель по классу скрипки, с 1945 профессор, затем декан инстр. ф-та и ректор Гос. академии музыки в Софии (до 1968). В 1934 организовал и возглавил струн. квартет (с 1938— Болгарский струнный квартет, с 1948 — Гос. квартет болг. радио им. Аврамова). Ансамбль является пропагандистом творчества болг. композиторов; в его репертуаре также произв. западной, рус. классич. и совр. музыки. А. выступает как солист в симф. концертах и камерный исполнитель. Среди учеников: Б. Лечев, Е. Камиларов, Г. Бадев и др. Автор работ по методике скрипич. игры. Гастролировал с квартетом во мн. странах Европы. Посещал СССР в качестве чл. жюри Междунар. конкурса скрипачей им. П. И. Чайковского (впервые в 1958). Димитровская пр. (1951).

Лит.: Генева Е., Владимир Аврамов, София, 1967. *В. Крыстев.*

АВРА́НЕК Ульрих Иосифович (26 XII 1853, Клученице, Чехия — 12 VIII 1937, Москва) — сов. хормейстер и дирижёр. По национальности чех. Нар. арт. РСФСР (1932). Герой Труда (1934). В 1870 окончил Пражскую консерваторию (по классам виолончели и теории музыки), играл в оркестре нем. оперы в Праге. С 1874 жил в России. Работал виолончелистом и дирижёром оперной антрепризы П. М. Медведева (Казань, Н. Новгород, Самара, Саратов, Харьков и др. города). С 1882 дирижёр и гл. хормейстер Большого т-ра (Москва). Под управлением А. впервые поставлены на сцене Большого т-ра и его филиала (Нового театра) оперы: «Князь Игорь» и «Ночь перед рождеством» (1898), «Ледяной дом» Корещенко (1900), «Моцарт и Сальери» (1901), «Пир во время чумы» Кюи (1901) и др. В 1928—33 А. был также главным хормейстером Оперного т-ра им. Станиславского (Москва). Высокообразованный музыкант, А. способствовал подъёму русской оперной хор. культуры, росту проф. мастерства хора Большого т-ра. Хор систематически выступал с концертами из произв. русской и зарубежной классики.

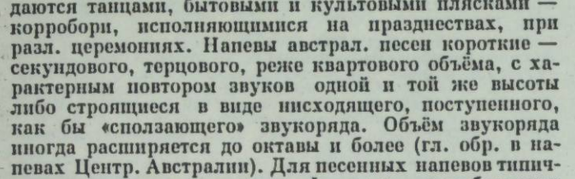


Лит.: Ремезов И., У. И. Авранек, «СМ», 1937, № 12; Локшин Д., Замечательные русские хоры и их дирижёры. Краткие очерки, М., 1963. *К. Б. Птица.*

АВСТРАЛИ́ЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. А. м. складывалась во взаимодействии двух совершенно различных муз. культур — коренных жителей континента и колонистов (гл. обр. англичан), заселявших Австралию с конца 18 в. и принёсших с собой европ. муз. культуру — нар. и профессиональную. На этой основе происходило формирование совр. А. м., к-рая в ходе своего развития приобрела типич. местные особенности. Муз. культура аборигенов Австралии, сохранившая множество ар-

ханч. черт, восходивших к древнейшему прошлому страны, синкретична и органически связана с их обществ. жизнью и бытовым укладом. Наиболее распространено песенное творчество. Песни обычно сопровождаются танцами, бытовыми и культовыми плясками — корробори, исполняющимися на празднествах, при разл. церемониях. Напевы австрал. песен короткие — секундового, терцового, реже квартового объёма, с характерным повтором звуков одной и той же высоты либо строящиеся в виде нисходящего, поступенного, как бы «сползающего» звукоряда. Объём звукоряда иногда расширяется до октавы и более (гл. обр. в напевах Центр. Австралии). Для песенных напевов типичны традиционные ритмич. формулы, выработанные в процессе отбивания ритма при исполнении песен, сопровождающих пляски. Ритмика нек-рых напевов, связанных с охотничьими обрядовыми плясками, — своего рода подражание прыжкам кенгуру, а также движениям других животных.

Для хор. пения характерны часто повторяемые октавные, иногда квартовые и квинтовые удвоения напева, как бы «утолщающие» мелодию, в чём нек-рые совр. исследователи усматривают зачатки многоголосия. Наибольшее развитие получили выразительные средства вокальной А. м., для к-рой характерна не столько мелодич. интервалика, сколько многообразно варьируемые оттенки звучания. Различаются 2 осн. вида такого варьирования: 1) сопоставление в одном и том же регистре, в среднем его диапазоне, разл. оттенков речевых интонаций, мало контрастных по степени и напряжённости; 2) противопоставление в двух разных регистрах звуков разл. силы и напряжённости: в высоком регистре — напряжённых и резких, в среднем и низком — мягких, негромких, как бы полуразговорных. В высоком регистре напев с призывными интонациями начинается резко напряжённым звучанием, а его начальный, самый высокий звук — с характерным сильным акцентом. В нек-рых напевах такому начальному звуку предшествует своеобразный мелодич. ход-разбег, образуемый короткой восходящей мелодией из секунды, терции и незаполненной кварты. В А. м. существует определённая связь между содержанием песен и их ладовой структурой. Различен ладовый «строй» у напевов охотничьих песен, корробори, обрядовых, в т. ч. песен-заклинаний, а также любовных и др.



Образцы австралийских мелодий (по Девису).

Муз. инструментарий аборигенов: простейшие ударные — дощечки для отбивания такта, гуделка — деревянная дощечка, к-рую вращают за продетый в отверстие на её конце шнурок (звук гуделки символизирует голос духа в религиозных обрядах). В Сев. Австралии встречается носовая флейта (вероятно, заимствована из Новой Гвинеи). Там же распространено пение через примитивный рупор — диджериду (труба из бамбука, полого куска дерева или дуплистой палки ок. 60 *см* длины и 5 *см* диаметром), усиливающий звук голоса, изменяющий его окраску и напряжённость, т. е. придающий определённую муз. интонацию. Варьирование тембровых оттенков достигается чередованием ударов в ладоши, по животу и бёдрам, к-рыми сопровождаются пляски, а также с помощью ударов бумеранга о бумеранг, двух палок о землю и простейшего мембранного барабана (из шкуры опоссума, свёрнутой в трубку или натянутой между коленями, по к-рой ударяют руками; в Сев. Австралии применяется также более усовершенствованный — деревянный барабан с натянутой кожей ящерицы; в Центр. Австралии ритмич. ударами камня о камень изображают голоса предков).

Принесённая первыми поселенцами в кон. 18 в. европ. муз. культура, преим. нар. происхождения, получала распространение по мере заселения страны. По образцу англ., а частично и ирл. нар. песен создавались песни и баллады стригалей, ковбоев и др. С ростом городов развивалась гор. муз. культура. В Сиднее в 1830 были организованы первые в Австралии концерты инстр. и хор. музыки, в 1834 в т-ре «Ройял» — первое оперное представление. В 1833 было основано Сиднейское, в 1844 — Австралийское филармонич. об-во. Позднее муз. об-ва были созданы в крупнейших городах страны (Виктории, Брисбене, Мельбурне и др.). Пионерами в проф. муз. культуре, её видными деятелями были композитор, пианист и скрипач У. Уоллес и органист Ф. Дин, открывшие в 1836 в Сиднее первые в Австралии муз. школы, композитор А. Натан — автор первой нац. австрал. оперы «Дон Джон Австрийский» (пост. 1847), к-рый сыграл большую роль в развитии муз. жизни страны как организатор концертов ораториальной музыки и оперных спектаклей. В нач. 1850-х гг. в Сиднее была основана оперная компания, возглавлявшаяся дирижёром Л. Х. Лавеню, ставившим в разных городах оперы гл. обр. итал. композиторов. В те же годы выдвигаются певцы А. Я. Прингл, Э. Рассел, А. Янсен, Ч. Тилбери, Л. Аренс, М. Юджин, Р. Бакмен и др. Во 2-й пол. 19 в. в Сиднее постоянно гастролировали оперные, балетные и опереточные труппы, солисты-инструменталисты и вокалисты. В 1885 в Сиднее дебютировала австралийская оперная певица Н. Мелба, впоследствии завоевавшая мировую известность. В дальнейшем большую роль в развитии нац. оперного театра сыграли Оперная лига (с 1920-х гг. среди исполнителей — Н. Мелба, певцы: Бедфорд, Р. Итлер, Д. Маккинес; позднее певица М. де Ганст), Движение Национального театра (1935, Мельбурн), Национальная оперная компания Юж. Уэльса (1951, Сидней; в 1952 слилась с Мельбурнской оперной компанией) и «Австралийский Елизаветинский театральный трест» (1954), задача к-рого — развитие всех жанров проф. театра. Распространению инстр. А. м. способствовала организация струн. квартета Зербини (первый камерный ансамбль Австралии, 1880) и первого постоянного симф. оркестра под руководством А. Зелмана (1906). В совр. Австралии существуют 6 постоянных симф. оркестров, организованных Австралийским радио: Мельбурнский, Сиднейский (с 1946, дирижёр Ю. Гуссенс, в 1956—61 —Н. Малько), Квинслендский симф. оркестр (с 1947), Тасманийский (с 1948), Южноавстрал. (с 1949) и Западноавстралийский (с 1950). Популярны симф. концерты для детей и концерты на открытом воздухе.

Первый муз. колледж (позднее — консерватория) основан в 1883 в Аделаиде, в 1900-е гг. муз. школа в Мельбурне была реорганизована в консерваторию (позднее — им. Н. Мелбы), в Сиднее в 1914 была основана консерватория, в 1925 — оперная школа; существуют также муз. ф-ты в ун-тах Мельбурна, Аделаиды и Квинсленда.

Наиболее значит. муз. деятели Австралии 20 в.: композитор, муз. педагог и поэт Л. Лаватер, комп. и пианист П. О. Грейнджер, комп. А. Л. Бенджамин и А. Хилл. Последний, новозеландец по происхождению, использовал в своих операх и кантатах муз. фольклор маори (коренных жителей Новой Зеландии); он был одним из основателей Сиднейской консерватории. Широкую известность приобрели балет Дж. Г. Антилла «Корробори» («Corroborree»), в к-ром использованы нар. пляски и мелодии, а в оркестре — нар. инструменты аборигенов, и его опера «Эндимион». На нац. сюжеты написаны мн. балеты композиторов Э. Роуфа, Дж. Пенберти, Г. Купера и др. Элементы австрал. фольклора используют комп. К. Дуглас, автор симфонии «Наматжира» (1954), посв. австрал. художнику-аборигену А. Наматжире, и Э. Л. Бэйнтон, создавший ряд симф. и хор. произв. За пределами Австралии известны камерные сочинения М. Сатерленд и Х. Клиффорда.

Среди совр. исполнителей: дирижёры Дж. Уильямсон, Б. Т. Хейнце, пианист Э. Хатчесон, скрипачка Б. Кимбер, певица Дж. Сатерленд, певец-абориген Х. Блейр.

Австрал. композиторы объединены в т. н. Гильдию австрал. композиторов (основана в 1935); работают Нац. совет муз. ассоциаций (с 1932), Австрал. совет иск-в (с 1944), ассоциация камерн. музыки «Musica viva» (с 1946, Сидней).

С 1960 в Аделаиде раз в два года проводится фестиваль иск-в.

Лит.: Токарев С. А., Толстов С. П. (ред.), Народы Австралии и Океании, М., 1956, с. 252—54; Хейнце Б., Музыкальная культура Австралии, «СМ», 1959, № 1, с. 171—173; Brewer F. C., The drama and music in New South Wales, Sydney, 1892; Lethbridge H. O., Australian aboriginal songs, Melb., 1937; Davies E. H., Music in primitive society, Adelaide, 1947 (Occasional publications of Anthropological Society of South Australia, № 2); Orchard W. A., Music in Australia: more than 150 years of development, Melb., 1952; Tindale N. B., Musical rocks and associated objects of the Pitjandjara people, «Records of the South Australian Museum», 1963, v. 14, N 3, p. 499—514; Ellis C., Aboriginal music making... Adelaide, 1964; Trevor A. Jones, Australian aboriginal music, в кн.: Aboriginal man in Australia, ed. by R. M. and C. H. Berndt, Sydney, 1965, p. 285—374. *В. Р. Кабо.*

АВСТРИЙСКАЯ МУЗЫКА. Истоки А. м. восходят к первым столетиям нашей эры. Она развивалась в постоянном взаимодействии с муз. иск-вом др. народов, территории к-рых сначала примыкали, а потом входили в состав империи Габсбургов. Помимо тесных связей с муз. культурой Германии, обусловленных общностью языка и близостью худож. традиций, широкое распространение в австр. муз. быту получили венг., чеш., моравские, серб., хорватские и др. нар. напевы. Кроме того, в А. м. заметны следы итал. и франц. влияний. Однако, несмотря на всю пестроту освоенных влияний, австрийская муз. культура сохранила свою самобытность.

Носителями отечественных традиций в ср. века были странствующие певцы, *шпильманы* и *ваганты*, важнейшими центрами муз. культуры — монастыри, способствовавшие развитию хор. пения в школах и возникновению нар. религиозных театрализованных представлений, в к-рых музыка была одним из осн. компонентов действия (танцы, муз. диалоги, хор. и сольное пение). С 12—13 вв. развивается муз. культура при дворах тирольских и штирийских герцогов, в резиденции Бабенбергов в Вене, а также поэзия *миннезингеров*. Наиболее выдающиеся австр. миннезингеры — Вальтер фон дер Фогельвейде, Нейдхарт фон Рёйенталь, Тангейзер — опирались в своём творчестве на нар. песню. Взаимодействие нар. и рыцарской поэзии сказалось на героич. эпосе 12—13 вв. («Песнь о Нибелунгах» и др.). К концу 13 в. в песнях последних представителей миннезанга Гуго фон Монфора и Освальда фон Волькенштейна проявилось влияние новых бюргерских мотивов — т. н. мейстерзанга, не получившего, однако, в Австрии широкого распространения.

В эпоху Возрождения (14—16 вв.) развивается домашнее музицирование. Возникают многочисл. хор. и инстр. придв. капеллы. В 1498 учреждается имп. капелла в Вене, объединившая обширную группу выдающихся исполнителей. Эта капелла способствовала концентрации муз. сил страны. Интенсивно развивается городская культура. Вскоре после основания Венского ун-та (1365) студенты вместе со школьниками-певчими церкви св. Стефана составили хор, исполнявший церк. и светскую музыку. С нач. 16 в. этот хор принимает активное участие в университетских спектаклях. К 14 в. относятся первые памятники австр. нар. многоголосия. С конца 15 и в 16 вв. в придв. капеллах устанавливается господство нидерл. школы. Одним из первых её представителей в Австрии был Г. Изак, живший с 1484 в Инсбруке, затем в Вене (придв. композитор Максимилиана I). Под влиянием нидерл. школы Австрия выдвинула собственных полифонистов (словенец Ю. Слатконья, Г. Финк, А. фон Брук и др.), работавших в качестве капельмейстеров при венском дворе в нач. 16 в. Большую роль в развитии отечеств. полифонич. иск-ва сыграли органисты — П. Хофхаймер и его ученики Х. Грауэндорфер, К. Кралль и др. Несмотря на влияние нидерл. иск-ва, интерес к нац. традиции не утрачивается, что проявилось в популярности австр. нар. песни даже в придв. среде (к австр. песне обращались Г. Изак, Л. Зенфль и др.). С 16 в. появляются сборники австр. песен (В. Шмельцль, «Хорошие, необычные и художественные немецкие песни», 1544, и др.). В нек-рых из них напевы были даны с инстр. сопровождением. Широко используется песня и в школьном т-ре. Большое распространение получает с нач. 16 в. инстр. музыка, в основном лютневая. Появляются сб-ки инстр. пьес («Школа лютневой игры», опубл. в Вене Х. Юденкюнигом, 1515) и др. В исполнительском мастерстве любители музыки подчас не уступали профессионалам.

Нач. 17 в. — эпоха интенсивного расцвета сценич. музыки. Обосновавшиеся в Австрии иезуиты (с сер. 16 в.) вводят в лат. школьные спектакли муз. интермедии, к-рые пользовались особой популярностью у широкой публики. В 1620 при Венской иезуитской коллегии был открыт общедоступный т-р; в постановках наряду с учащимися коллегии были заняты вокалисты и инструменталисты придв. капеллы и церк. хоров. Музыку к спектаклям писали венские композиторы (И. К. Керль, Ф. Т. Рихтер, Б. Штаудт, М. Цехер и др.); в их произв. отчётливо проступали нац. черты. Постановки т-ра (получившие назв. «кайзершпилей» в связи с частым присутствием на представлениях кайзера) во многом предвосхитили стиль придв. оперных спектаклей. Подобные т-ры имелись во всех крупных городах Австрии, особенно прославились они в Зальцбурге, где школьная традиция была очень древней и держалась долго (в 1767 В. А. Моцарт в 11-летнем возрасте написал для такого т-ра музыку к лат. комедии «Аполлон и Гиацинт»).

Первая в Австрии опера «Ариадна, покинутая Тезеем» Ф. Бонакосси была поставлена при венском дворе в 1641. В 1643 последовала пост. оперы венецианского композитора Ф. Кавалли — «Эгист, царь Кипра». С тех пор оперные спектакли неизменно сопровождали дворцовые празднества, открыв широкий доступ итал. влияниям, распространившимся с нач. 17 в. почти на все области австр. музыки. В Италии учились австр. придв. композиторы и органисты (в их числе И. Я. Фробергер, выдающийся нем. музыкант, работавший в Вене в 1637—57, с перерывами). Ведущее место на имп. оперной сцене принадлежало итал. композиторам, либреттистам, художникам, вокалистам, инструменталистам, среди них были крупные мастера — композиторы М. А. Чести, А. Драги, театр. архитекторы и художники Дж. и Л. Бурначини, Дж. Галли-Биббиена и др. Блестящий расцвет этого нового для Австрии иск-ва связан с правлением Леопольда I, при к-ром было пост. свыше 400 спектаклей; среди них наряду с торжеств. муз. спектаклями были представлены многочисл. разновидности камерного оперного жанра — серенады, камерные спектакли, пасторали, камерные празднества и др. Отечеств. композиторам на имп.

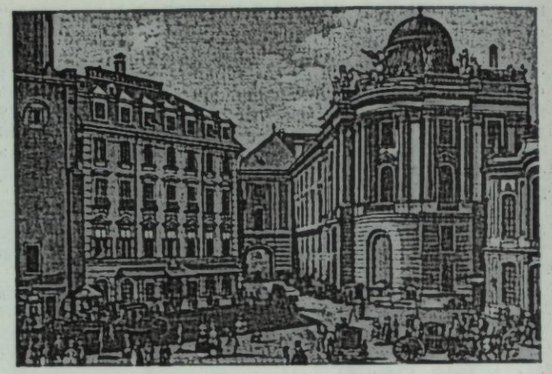
сцене оставалась сфера балетной музыки (В. Эбнер, И. Г. и А. А. Шмельцеры, И. П. Хоффер) и оратории. Однако со временем начинают проявляться отчётливее нац. тенденции. Венские композиторы и любители музыки — аристократы, создают оперы песенного типа, предназначенные для домашних спектаклей, и духовные оратории на родном яз. Композиторы-итальянцы всё больше стремятся к сближению с местной традицией, о чём свидетельствует их тяготение к сложной хор. полифонии и использованию австр. нар. мелодий в комич. интермедиях. Но только при Карле VI нац. худож. силы получили более широкий доступ на сцену. В новом придв. т-ре (открыт в 1708) наряду с итал. виртуозами в оперных спектаклях участвовали отечественные артисты: певицы А. Б. Роггенхофер и Т. Хольцауэр, певец Х. Браун и др. С 1715 придв. капеллу возглавляет выдающийся австр. композитор И. П. Фукс.

Во втором десятилетии 18 в. в придв. оперу начали проникать просветительские тенденции; итал. либреттист А. Дзено (работал в Вене в 1717—29) и его преемник П. Метастазио (жил в Вене в 1730—79) стремились упорядочить импровизац. структуру оперного спектакля. Их начинания не сразу были признаны. Отказ от комедийных интермедий, вносивших разнообразие в оперное зрелище, вызвал нарекания публики. Ведущие венские композиторы во главе с И. Й. Фуксом предпочитали придерживаться испытанных сценич. принципов, позволявших широко пользоваться выразит. средствами хор. и инстр. полифонии. Фантастич. опера Фукса «Анжелика, победившая Альцину» (1716) и его героич. опера «Постоянство и сила» (1723, Прага) свидетельствовали о ещё неисчерпанных возможностях старой оперной драматургии. Лишь после смерти Фукса композиторы-итальянцы Ф. Конти и А. Кальдара, окончательно отказавшись от интермедий, как составной части оперы, начали ставить их отдельно, в виде самостоятельных комич. миниатюр на бытовой или фантастич. сюжет. В сер. 18 в. в развитии театр. жизни Вены наступил перелом: в 1744 придв. т-р был закрыт, почти одновременно закончил своё существование и т-р иезуитской коллегии. Ведущая роль в муз.-театр. жизни страны перешла к «Бургтеатру» (осн. 1741), ставшему центром австр. театр. культуры эпохи Просвещения.

Сер. 18 в. ознаменовалась сильнейшими сдвигами во всех областях муз. творчества Австрии. Новые веяния проникали и в придв. капеллу. В 1730—80-е гг. здесь работали представители т. н. старой венской школы — Г. Муффат, Г. К. Вагензейль, М. Мони, И. Г. Рёйтер и др., содействовавшие развитию инстр. жанров — сонаты, сольного концерта, симфонии, и пытавшиеся внести в оперу драматич. начало. Придв. комп. Ф. Гасман, проработавший неск. лет в Венеции,

Городской театр в Граце.





«Кернтнертортеатр» в Вене.

стремился объединить в жанре комич. оперы наиболее прогрессивные черты итал. оперы-буффа с венской традицией. Имп. дворец в это время уже не являлся гл. средоточием худож. сил страны. Капеллы венских вельмож и их домашние т-ры соперничали в исполнительском мастерстве. В 1752 возникло первое конц. объединение любителей музыки—аристократов, устраивавшее открытые симф. и вок. концерты («академии») на сцене «Бургтеатра». В 1771 по инициативе Ф. Гасмана было основано Общество музыкантов, объединившее венских профессионалов (состав оркестра общества насчитывал до 180 артистов). В 1781, в год приезда В. А. Моцарта в Вену, были организованы «Любительские концерты» (продолжались до 1810), в к-рых композитор принял деятельное участие. Оркестр (за исключением исполнителей на медных дух. и ударных инструментах состоявший из любителей) исполнял сложные симф. программы. Характерной особенностью городского быта Вены были широко распространённые небольшие инстр. ансамбли, исполнявшие музыку на открытом воздухе (преим. сюиты, составленные из маршей и танцев). Эта традиция получила в 18 в. худож. завершение в жанре развлекательной оркестровой музыки (кассации, серенады, дивертисменты).

Не менее оживлённой была и муз.-театр. жизнь австр. столицы. В «Бургтеатре» наряду с драматич. ставились оперные спектакли. С 1748 пост. опер возглавил К. В. Глюк. При нём т-р становится одним из центров европ. муз. жизни. В 1752 Вена познакомилась с франц. ярмарочной муз. комедией, в 1757 — с итал. оперой-буффа. С 1759 благодаря деятельности балетмейстера Г. Анджолини в венском театре развивается балет как самостоятельный жанр. Пост. балета Глюка «Дон Жуан» (1761) во многом предвосхитила реформаторские начинания композитора в опере. 60-е гг. 18 в. проходят в Австрии под знаком бурной полемики. Помимо споров между сторонниками реформы Глюка и приверженцами традиционной итал. оперы (И. Хассе и др.), разгорается борьба между противниками и защитниками венской нар. комедии, спектакли к-рой начались с 1712 в «Кернтнертортеатре». Руководитель т-ра нар. комедии П. Страницкий переделывал старые оперные сюжеты, насыщая их песнями и танцами. Его преемники Г. Прехаузер и П. Курц (30—50-е гг. 18 в.) широко вводили сольное и ансамблевое пение в комич. спектакли-бурлески, стимулируя тем самым рождение нац. комич. оперы — австр. *зингшпиля*. Но свобода и своеобразие приёмов нар. сцены восстановили против неё двор и догматически настроенных литераторов-просветителей. В результате в 1769 т-р нар. комедии был закрыт. Однако потребность публики в нац. опере одержала верх и австр. зингшпиль утверждается на

сцене «Бургтеатра» (с 1776—«Придворный и национальный т-р»). По указу императора в 1778 была сформирована отечеств. оперная труппа, открывшая сезон зингшпилем И. Умлауфа «Горнорабочие». «Кернтнертортеатр» и многочисл. т-ры венских предместий во главе с «Леопольдштадттеатром» (осн. 1781) подхватили инициативу придворной оперной труппы и стали ставить комич. оперы венских композиторов и обработки франц. и итал. комич. опер (Ф. Филидора, А. Гретри, Дж. Паизиелло, А. Саккини, Дж. Мартини и др.). Наибольшим успехом у публики пользовались произв. отечеств. композиторов, особенно бытовые зингшпили К. Диттерсдорфа («Доктор и аптекарь», 1786) и И. Шенка («Сбор винограда»), а позднее «волшебные» оперы В. Мюллера («Празднество солнца браминов», 1790, и др.) и П. Враницкого («Оберон», 1791) и др.

Во 2-й пол. 18 в. в Австрии сформировалась *венская классическая школа*. Представители её — Й. Гайдн, В. А. Моцарт и Л. Бетховен, а также их непосредственный предшественник К. В. Глюк. Оперная реформа Глюка явилась радикальным откликом на просветительские идеи. Этими идеями обусловлены высокий этический строй произв. композитора, преобладание внутреннего действия над внешним, признание первенства драматич. начала по отношению к музыке. Свои принципы, впервые осуществлённые в опере «Орфей и Эвридика» (1762), композитор развил в операх «Альцеста» (1767), «Елена и Парис» (1772) и в трёх последних операх, написанных для Парижа, — «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1775) и «Ифигения в Тавриде» (1777).

Роль преобразователя в области инстр. музыки принадлежит Й. Гайдну. Он явился родоначальником венской классич. симфонии (автор 104 симфоний) и струн. квартета. Опираясь на опыт своих предшественников и современников, Гайдн утвердил 4-частный цикл и закрепил постоянный, т. н. классич. состав симф. оркестра и струн. квартета. Муз. язык композитора обнаруживает органич. связь с отечеств. фольклором (австр., венг., цыганским, славянским и др.). Виртуозное умение раскрыть богатые возможности, заложенные в темах, сделали Гайдна одним из самых крупных композиторов эпохи.

Творчество В. А. Моцарта исключительно многогранно. Отдав щедрую дань нац. бытовым жанрам (дивертисменты, серенады), он создал около 50 симфоний, среди к-рых выдающееся место принадлежит трём последним: Es-dur, g-moll, C-dur — «Юпитер» (1788). Неоценимый вклад внёс Моцарт в фп. и скрипичную литературу. Будучи выдающимся клавесинистом и скрипачом, он стал основоположником нового типа сонаты и концерта. Его творчество отличают непринуждённость, поэтичность замыслов, демократич. направленность. Имя Моцарта стало символом высшей красоты и гармонии. Решительный шаг сделал Моцарт в пересмотре принципов и традиций муз. т-ра. Отказавшись от условного разграничения оперы на высокий и низкий жанры, свободно истолковывая элементы героич. и комедийные, он создал новый тип реалистич. оперы. В зрелых произв., таких как «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787) и др., Моцарт индивидуализирует не только композицию спектакля, но самый метод характеристики героев и их муз. речь. В то же время его оперным формам присущи классич. стройность, пластичность и завершённость. Одной из важнейших заслуг Моцарта-драматурга является создание классич. нац. зингшпиля («Похищение из сераля» — 1782, «Волшебная флейта» — 1791) — жанра, в к-ром черты просветительской драматургии органически слились со сценич. приёмами, характерными для австр. нар. т-ра. После смерти Моцарта эта традиция нашла продолжение в творчестве группы композиторов, произв. к-рых успешно ставились в т-рах предместий Вены. В их числе Мюллер, Зюсмайр, Хайбель, Кауэр, Винтер, Вейгль и др. Однако ни одно их сценическое произведение не достигло худож. уровня зингшпилей Моцарта.

Завершающий этап в развитии венского симфонизма связан с творчеством Л. Бетховена, нем. композитора, с 22-летнего возраста связавшего свою судьбу с австр. столицей. Подобно Гайдну и Моцарту, Бетховен охватил в своём творчестве все жанры симф. и камерной инстр. музыки, оперу, ораторию, балет, песню. Наиболее близкой ему областью явилась симфония. Деятельность Бетховена развернулась в сложный исторический период, связанный с Великой французской революцией. Лучшие произв. композитора вдохновлены героич. борьбой за свободу, идеей всеобщего братства, глубокой убеждённостью в моральной чистоте и силе народа. Этим обусловлены ораторская выразительность мелодики композитора, мощь его оркестрового и хорового языка. Революционные идеи и образы нашли воплощение в его симфониях, особенно в картинах грандиозных нар. шествий — скорбных, победных, праздничных (3-я, 5-я, 7-я и 9-я симфонии). Высокая патетика свойственна и ораториальным произв. Бетховена («Христос на Масличной горе», 1803; «Торжественная месса», 1822) и героич. сценам оперы «Фиделио» (1805), представляющей одно из высших достижений оперного иск-ва начала 19 в. Сонаты и концерты Бетховена, его струн. ансамбли по монументальности могут соперничать с симфониями. Композитор предельно драматизировал их содержание и форму, совместив действенное начало с глубиной философских раздумий. В этих произв. нашла тончайшее выражение и лирич. сторона дарования композитора. Лирич. начало преобладает и в его песнях; здесь индивидуальность Бетховена вступает в органич. сочетание с образным нар. мышлением. Его ирландские и шотл. песни, цикл «К далёкой возлюбленной» (1816) являются откликом на нарождающееся романтич. направление в австр. музыке.

Выдающимся выразителем этого нового направления в Австрии стал Ф. Шуберт, в творчестве к-рого искусство песни достигло своей вершины. Жанр песни никогда не терял значения в А. м. С кон. 18 в. в его развитии участвовали мн. венские композиторы. В 1778 появилось «Собрание немецких песен для клавира» И. А. Стеффана. Популярны были песни М. Руппрехта, Л. Кожелуха, Ф. Хофмайстера, И. Хольцера, Марии Парадис. На рубеже 19 в. в этом жанре работали Ф. Я. Фрайштедтлер, А. Тейбер, П. Эйблер, В. Йировец, А. Эберль. Песни Шуберта, тесно связанные с нар. и бытовыми истоками муз. культуры Вены, стали особо важным этапом в развитии А. м. Автор свыше 600 песен, Шуберт охватил все бытующие виды и жанры

Музей Ф. Шуберта в Вене.



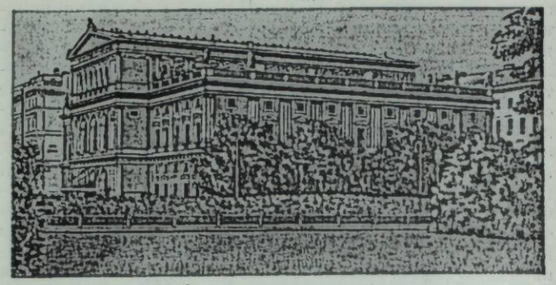
песен — балладу, серенаду, баркароллу, любовные, охотничьи, походные, застольные песни. Отмеченные глубоким лиризмом, демократич. по своей направленности, песни Шуберта обнаружили, особенно в последние годы жизни композитора, драматич. тенденции. В его циклах «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827) нашли отражение романтич. тоска по идеалу, горькие мысли о судьбе художника в родной стране, жажда творч. свободы. Те же темы воплощены и в инстр. музыке Шуберта, особенно в 7-й «Неоконченной» симфонии (1822). Внезапные драматич. взрывы, контрастирующие с идиллич. образами быта и природы, живописность и конкретность оркестрового языка, певучесть песенно-танц. тем, обладающих той же задушевной интонацией, к-рой отмечено его вок. творчество, знаменуют и здесь утверждение романтич. направления. Черты эти, приблизившие венский симфонизм к широким демократич. кругам слушателей, отчётливо выступили и в произв. Шуберта для т-ра (зингшпили и музыка к драматич. спектаклям), в сонатах, квартетах, фп. миниатюрах. Характерен интерес Шуберта к нар. танц. жанрам.

В 1-й пол. 19 в. танц. музыка Австрии превратилась в особую демократич. ветвь профессионального иск-ва. Родоначальниками её явились композиторы и дирижёры венских бальных капелл — Й. Ланнер, семья Штраусов — И. Штраус-отец, И. Штраус-сын и Э. Штраус; О. Штраус. Руководимые ими оркестровые коллективы прославились виртуозным исполнением танц. музыки. Эти композиторы, особенно И. Штраус-сын, явились создателями особого жанра — концертного вальса. Вальсы Ланнера ещё сохраняли простодушный лиризм, унаследованный этим нац. танцем от деревенского *лендлера*. И. Штраус-отец придал им эффектную динамичность и виртуозность, а И. Штраус-сын создал на основе венского вальса красочные оркестровые поэмы. Для этих произв. характерна циклическая форма (цепь миниатюр, контрастных по темпу и характеру, использующих все разновидности быстрого и медленного вальса и обрамлённых большим вступлением и блестящим заключением).

К 20-м гг. 19 в. оживляется концертно-театральная жизнь Вены, развитие к-рой было заторможено в годы реакции и франц. оккупации (аристократич. организация «Концерты знатных любителей», возникшая в 1806, просуществовала всего два года). Созданное в 1812 по инициативе обществ. деятеля И. Зонлейтнера Общество друзей музыки впервые объединило широкий круг любителей из среды венской буржуазии. Силами этого об-ва в 1817 была открыта Венская консерватория, задуманная сначала как школа пения. В 1819 создаётся об-во «Духовные концерты». В 1823 скрипач и друг Бетховена И. Шуппанциг объявил регулярные концерты

Народный праздник в Австрии. Гравюра 1879.





Здание Общества друзей музыки в Вене.

камерной музыки. 30-е и 40-е гг. 19 в. ознаменованы концертами пианистов З. Тальберга, Ф. Риса, скрипачей Ф. Клемента (для к-рого Бетховен написал свой концерт), И. Майзедера, Й. Хельмесбергера (родоначальник династии скрипачей, впоследствии сыгравших большую роль в венской муз. жизни) и выступлениями крупных венских певцов: Й. М. Фогля (первый исполнитель песен Шуберта), П. А. Мильдер-Хауптман, Г. Зонтаг и пришедших им на смену новых выдающихся исполнителей, среди к-рых была К. Унгер. К концу 1850-х гг. возникают коллективы любителей хор. пения, в 1858 — Певческий союз и Певческая академия, затем Академическое певческое об-во под рук. Р. Вайнвурма. С 1860 начались регулярные филармонические концерты под рук. О. Дессофа, т. н. «Общественные концерты».

2-я половина 19 в. ознаменована новым подъёмом творчества австр. композиторов, появлением крупных индивидуальностей, рождением новых муз. жанров. В 1862 в Вене поселился И. Брамс — нем. композитор, признавший этот город своей второй родиной и принявший активное участие в муз. жизни столицы (с 1863 — рук. Певческой капеллы, с 1872 — рук. и дирижёр концертов Общества друзей музыки). Последовательный продолжатель классич. традиций, Брамс был вместе с тем тесно связан с наследием романтич. школы. Драматизм музыки Брамса роднит её с творчеством Бетховена, опора на бытовые жанры и интерес к австр. и венг. фольклору — с Шубертом. В годы кризиса симфонии на Западе Брамс своим творчеством доказал жизнеспособность этого жанра и возможность дальнейшего его развития. Другим крупнейшим симфонистом эпохи явился А. Брукнер. Для его творчества характерны этическая возвышенность, философская и психологич. глубина, щедрое использование австр. фольклора. Обладая неисчерпаемым даром мелодич. изобретательности, Брукнер создавал монументальные симф. циклы. В 1873, публично выступив в Вене не только как композитор, но и как исполнитель (дирижёр) своих орк. и хор. произв., Брукнер оказался в центре оживлённой полемики, в процессе к-рой его творчество противопоставлялось творчеству Брамса. Сторонники рационалистич. ясности мышления и формы, характерной для произв. Брамса, протестовали против грандиозных объёмов и полифонич. сложности симфоний Брукнера. Полемика ещё больше обострилась в связи с усиливающимся влиянием творчества Р. Вагнера. Один из видных представителей муз. эстетики в Вене Э. Ганслик усматривал в симфониях Брукнера, как и в операх Вагнера, разрушение основ иск-ва. Однако, несмотря на сильную оппозицию, творчество Брукнера завоёвывало всё большее количество приверженцев. В полном объёме значение творчества Брукнера было оценено уже после его смерти.

Выдающимся новатором песни выступил в конце 80-х гг. 19 в. Х. Вольф. Он открыл новый этап в развитии этой характернейшей для А. м. области. Глубокий, искренний лиризм, тонкость воплощения раз-

личных эмоц. состояний роднят песни Вольфа с шубертовским творчеством, но в них не столь отчётливо выражена связь с фольклором, усиливается роль декламационного начала.

В последних десятилетиях 19 в. композиторы, тесно связанные с бытовой танц. музыкой и нар. т-ром, обратились к новому для Австрии жанру—оперетте. Через несколько лет после знакомства Вены с оперетгами Ж. Оффенбаха («Свадьба при фонарях», 1858) появились первые австр. произв. в этом жанре: «Прекрасная Галатея» Зуппе (1865) и оперетта И. Штрауса-сына «Индиго» (1870). В 70—90-х гг. одна за другой были созданы получившие мировую известность оперетты И. Штрауса, Ф. Зуппе, К. Миллёкера, К. Целлера. Одной из существенных сторон этих произв. является их народность, широкое использование в них не только австр., но и слав., венг. и др. фольклора. Венскую оперетту этого периода отличает следование лучшим традициям танц. музыки, мастерское владение вок. формами, унаследованное от классиков, худож. завершённость. И если по социальной остроте и сатирич. смелости замыслов произв. венских композиторов уступают опереттам Оффенбаха, то они превосходят их поэтичностью, лиризмом и широтой развития музыкальных образов.

На исходе 19 в. и в первом десятилетии 20 в. венский симфонизм ещё раз достиг одной из своих вершин в творчестве Г. Малера. В своих 10 симфониях и симфонии-кантате «Песнь о земле» композитор отразил нек-рые острые проблемы времени. Трагич. гуманизм композитора, его благородные, хотя и утопические, абстрактные романтич. идеалы, широкое обращение к демократич. жанрам, тематизм, впитавший интонац. материал из многонац. нар. истоков, новаторство в обл. гармонии, полифонии, оркестровки и структурной организации симф. циклов составили эпоху в истории совр. музыки и оказали огромное воздействие на дальнейшее развитие мирового симфонизма. Творчество Малера было последним триумфом венского романтизма на мировой арене. Последователями позднеромантич. направления стали Ф. Шмидт, В. Кинцль, И. Брюлль, братья Фуксы, Т. Штрейхер. Среди композиторов этого периода также — К. Гольдмарк, Э. фон Резничек, Э. Корнгольд. В качестве выдающегося дирижёра проявил себя А. Цемлинский.

В области оперного творчества в нач. 20 в. выдвинулся Ф. Шрекер, автор опер «Дальний звон» (пост. 1912), «Игрушка и принцесса» (пост. 1913). Его эмоционально яркому и перенасыщенному иск-ву свойственна некоторая поверхностность, разностильность (своеобразный сплав романтич. сюжетики, итал.-веристского мелоса, венской бытовой песенности, импрессионистской гармонии, приёмов малеровской инструментовки). К сер. 20-х гг. Шрекер обосновался в Берлине. Он не создал своей школы ни в Австрии, ни в Германии, его видные ученики Э. Кшенек (с 1920 жил в Германии, с 1937—в США) и А. Хаба примкнули к др. направлениям в музыке. В течение ряда лет с Веной был связан своей творч. и дирижёрской деятельностью Р. Штраус. В 1919—24 он возглавлял Венскую гос. оперу.

В 900-х гг. возникает т. н. *новая венская школа*, оказавшая влияние на ряд течений совр. муз. иск-ва. Её представители А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг — первые глашатаи муз. экспрессионизма, элементы к-рого проявились уже в поздних произв. Малера. В творчестве этих композиторов выражена трагедия совр. человека в бурж. обществе. Они порой выступали против социального угнетения (опера «Воццек» Берга, пост. 1925, Берлин), против фашизма («Свидетель из Варшавы» Шёнберга, для чтеца, муж. хора и оркестра, 1947), проповедовали нравственно-религиозные идеалы (духовные песни, кантаты Веберна). Авторы этих произв., основанных на полном или частичном отрицании ладового мышления, достигают сильных психологич. эффектов при воплощении катастрофич. ситуаций либо депрессивных состояний. Однако представители новой венской школы закрыли себе пути для воплощения положительных гуманистич. идеалов. Начав со свободного атонального письма (см. *Атональная музыка*), они пришли к музыке, основанной на *додекафонии*. Отсюда — крайний субъективизм композиторов, утеря связи с народнопесенными истоками, потеря нац. и жанрового своеобразия музыки. Одновременно с Шёнбергом свою 12-тоновую систему разработал и практически применил Й. М. Хауэр.

В Австрии принципы новой венской школы, несмотря на покровительство Международного общества современной музыки (осн. 1922, Зальцбург), ряда нотных издательств и части прессы, не нашли широкого распространения. Цитаделями её стали Германия и США.

В 30-е гг., особенно после насильственного присоединения Австрии к фаш. Германии (1938), австр. музыка находилась в глубоком упадке. После освобождения Вены Сов. Армией (1945) муз. жизнь Австрии вновь активизировалась.

Совр. А. м. включает в себя различ. течения, но, несмотря на наличие крупных композиторов, не достигает прежней мощи и глубины обобщений. Среди композиторов, создавших свою школу, — Й. Маркс, автор ряда произв. в жанрах программно-симф. («Осенняя симфония», «Римские дворцы» и др.) и камерно-вокальной музыки. Ученики Маркса — А. Кауфман, Ф. Вильдганс. Близки школе Й. Маркса — М. Рубин (автор симфоний, рабочих песен) и один из наиболее видных симфонистов старшего поколения А. Уль (автор 4 «Каприсов о странствующих певцах, фокусниках и комедиантах», 1945; вариаций для струн. оркестра на тему нар. песни 16 в. «Вон туча надвигается зловеще», 1948, и др.). Среди додекафонистов — Х. Э. Апостель, Х. Елинек, К. Шиске. Автор крупных произв.— Г. Эйнем; ему принадлежат оперы «Смерть Дантона» (2-я ред. 1954), «Процесс» (по Ф. Кафке, 1953), мн. балеты, произв. для симф. оркестра и др. Австр. неоклассицизм представлен П. Ангерером. Тяготение к средневековым формам характерно для произв. А. Хейллера и Л. М. Вальцеля, разрабатывающих мелос григорианского хорала. Духовные произв. пишут Й. Месснер, Й. Лехталер и др. Ряд композиторов австр. происхождения живёт в др. государствах (Х. Галь, А. Мелихар, И. Н. Давид, Э. Веллес и др.).

Австр. оперно-театр. и инстр. исполнительская культура находится на высоком уровне. Это объясняется прочностью муз. традиций и возникновением, помимо Вены, крупных очагов муз. иск-ва в Линце, Граце и особенно Зальцбурге. Широкое междунар. значение получили ежегодные Зальцбургские фестивали (учреждены в 1920), одним из организаторов к-рых был Р. Штраус. На протяжении первых десятилетий 20 в. в рамках прежней Австро-Венгрии продолжались нац. движения, интенсивный подъём чеш., словацкой, венг. и др. худож. культур. Сильное влияние на развитие А. м. оказывали такие города, как Прага и Будапешт. В 20 в. в Вене концертировали выдающиеся муз.-артистич. силы, австр. и иностр. дирижёры — Х. Рихтер, Ф. Мотль, Г. Малер, Р. Штраус, Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, К. Краус и др. С Веной были связаны происхождением, образованием или конц., педагогич. деятельностью мн. виртуозы-инструменталисты и мастера вок. иск-ва: пианисты Т. Лешетицкий, Э. Зауэр, Л. Годовский, Л. Розенталь; скрипач Ф. Крейслер. В 1-й пол. 20 в. в Вене выступали певицы П. Лукка, З. Курц, А. Матерна, А. Бар-Мильденбург, певцы Л. Слезак, Р. Майр и др.

После 2-й мировой войны 1939—45 Австрия сохранила первенство в области дирижёрского иск-ва — Г. Караян, К. Бём и др. Связаны с Веной и Зальц-



Венская государственная опера.

бургом выдающиеся певцы и певицы Э. Шварцкопф, Г. Теппер, И. Метерних, Й. Грейндль и др.

Австр. музыковедение представляют Г. Адлер, Э. М. Хорнбостель, Р. Шпехт, О. Э. Дёйч, Э. Шенк и др.

Оперные театры существуют в Вене (Венская гос. опера, Народная опера, Камерный т-р) и Граце. Симф. оркестры: при Концертном об-ве, Об-ве венских филармоников и Австр. радио в Вене; Нижнеавстр. оркестр. Среди хоровых коллективов — Венский хор мальчиков. Муз. об-ва Австрии: Общество друзей музыки в Вене (осн. 1812), Штирийское муз. об-во в Граце (осн. 1815), Венское моцартовское об-во, Австр. муз. об-во в Вене (осн. 1964), Австр. союз композиторов; Междунар. муз. центр, Австр. секция Междунар. об-ва совр. музыки, Междунар. федерация муз. молодёжи и др.; в Зальцбурге — «Моцартеум» (осн. 1880, в результате слияния существовавшего с 1841 Соборного муз. об-ва и «Моцартеума»). В Вене, Зальцбурге и Граце учреждены Академии музыки и драматич. иск-ва. При Венском ун-те имеется муз. ин-т, при Академии наук — комиссия музыковедения. В Вене, Зальцбурге, Брегенце проводятся муз. фестивали.

Лит.: Беккер П., Симфония от Бетховена до Малера, пер. с нем., Л., 1926; Роллан Р., Французская и немецкая музыка, [пер. с франц.], Собр. соч., т. 16, Л., 1935; Янковский М., Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР, Л.— М., 1937; Друскин М. С., История зарубежной музыки XIX века, вып. 2, М., 1958, ²доп., М., 1963; то же, вып. 4, ²М., 1967; Конен В., История зарубежной музыки XIX века, вып. 1, ²М., 1965; Черная Е., Моцарт и австрийский музыкальный театр, М., 1963; её же, Австрийский музыкальный театр до Моцарта, М., 1965; Васина-Гроссман В., Романтическая песня XIX века, М., 1966; Розеншильд К., Из малеровских времен, «СМ», 1967, №№ 1, 3; Мартынов И., Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века, М., 1970; Sonnenfels J., Briefe über die Wiener Schaubühne von einem Franzosen, W., 1768; его же, Gesammelte Schriften, Bd 5, W., 1784, S. 131—392; Rellstab L., Die Gestaltung der Oper seit Mozart, Lpz., 1859; Hanslick E., Geschichte des Konzertwesens in Wien, Bd 1—2, W., 1869—70; его же, Die moderne Oper. Kritiken und Studien, Tl 1—9, B., 1875—1900; Die Theater Wiens, Bd 1—4, W., 1894—1909; Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd 1—83, W., 1894—1938 (издания произв. со вступит. статьями); Mantuani J., Geschichte der Musik in Wien, W., 1904; Musikbuch aus Österreich (Ein Jahrhundert der Musikpflege in Österreich), Bd 1—10, W., 1904—13; Wallaschek R., Geschichte der Wiener Hofoper, W., 1907—08; его же, Das Hofopterntheater, W.,1909; FischerW., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, «StMw», III, Lpz., 1915; Enzinger M., Die Entwicklung der Wiener Theater von 16. bis zum 19. Jahrhundert, B., 1918—19; Specht R., Das Wiener Operntheater. Von Dingelstedt bis Schalk und Strauss, W., 1919; Wellesz E., Der Beginn des musikalischen Barocks und die Anfänge der Oper in Wien, W., 1922; Kutscher A., Das Salzburger Barocktheater, Salzburg, 1924, ²1939; Orel A., Wiener Tanzmusik und Operette, W., 1924; его же, Musikstadt Wien, W.— Stuttg., 1953; Haas R., Glossy B., Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten, ²W., 1924; Adler G., Die Wiener klassische Schule, в кн.: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. Adler, Bd 2, B., 1930; его же, Haydn and the vienesse classic school, «MQ», 1932, H. 2; Schneider C., Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Salzburg, 1935; Witeschnik A., Musik aus Wien. Geschichte einer Weltbezauberung, W., 1943—55; его же, Die Dynastie Strauss, W., 1958; его же, Wiener Opernkunst von den Anfängen bis zu Karajan, W., 1959; Liess A., Wiener Barockmusik, W., 1946; Hadamowsky F., Otte H., Die Wiener Operette, W., 1947; Sleczynski R., Abriss des Wiener Liedes, W., 1947; Tenschert R., Salzburg und seine Festspiele, W., 1947; Newlin D., Bruckner, Mahler, Schönberg, N. Y.— L., 1947, W., 1954; Farga F., Die Wiener Oper von ihren Anfängen bis 1938, W., 1947; Schmidt L., Das Volkslied im alten Wien, W., 1947; Blaukopf K., Von österreichischer Musik, eine kurze Geschichte der österreichischen Musik, W., 1947; Gregor H., Geschichte des österreichischen Theaters, W., [1948]; Brauner R. F., Österreichs neue Musik, W., 1948; Högler F., Geschichte der Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart, W., 1949; Keldorfer V., Klingendes Salzburg, Z.— W., 1951; Wessely O., Musik in Österreich, Linz, 1951; Rommel O., Die Alt-Wiener Volkskömödie, ihre Geschichte vom Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys, W., 1952; Pirchan E., Witeschnik A., Otto F., 300 Jahre Wiener Operntheater. Werk und Werden, W., 1953; Nick E., Vom Wiener Walzer zur Operette, Hamb., 1954; Graf M., Die Wiener Oper, W.— Frankf./M., 1955; Bauer A., Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart, Graz — Köln, 1955; Scanzoni V., Wiener Oper, Stuttg., 1957; Die Wiener Schule und ihre Bedeutung für Musikentwicklung im 20. Jahrhundert, «Österreichische Musikzeitschrift», 1961, № 6—7 (Sonderheft); Knepler G., Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, Bd 2. Österreich, B., 1961; Das Theater an der Wien, W., 1962; Schaffran E., Wien — die Stadt der Musik, Olten, 1963; Suppan W., Zur Melodiegeschichte des alpenländischen Volksliedes, «Musikerziehung», Jahrg. XVII, 1963/64.

Е. С. Чёрная, К. К. Розеншильд.

АВТЕНТИ́ЧЕСКАЯ КАДЕ́НЦИЯ, автентический каданс (от греч. αὐθεντικός — главный, основной) — последование аккордов V ступени (доминанты) и I ступени (тоники), завершающее муз. построение или целое произв. Назв. происходит от автентич. *средневековых ладов*, в к-рых V ступень (доминанта) играла особенно важную роль. А. к. получила широкое распространение с 17 в. Как и др. каденции (кадансы), А. к. может быть полной (D — T) или половинной (T — D). В свою очередь полные каденции разделяют на совершенные и несовершенные. В совершенных каденциях в басу даётся ход V—I ступени, а в верхнем голосе на I ступени звучит осн. тон аккорда. В несовершенных каденциях эти условия не соблюдаются, напр. D или T даются в виде секстаккорда, или заключительный тонич. аккорд — в мелодич. положении терции или квинты.

Лит.: Римский-Корсаков Н. А., Учебник гармонии, СПБ, 1884—85; его же, Практический учебник гармонии, СПБ, 1886, оба издания вошли в Поли. собр. соч., т. IV, М., 1960; Тюлин Ю., Учение о гармонии, ³М., 1966, гл. VII; Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В., Учебник гармонии, М., 1965.

Ю. Г. Кон.

АВТЕНТИ́ЧЕСКИЕ ЛАДЫ — см. *Средневековые лады.*

АВТО́РСКОЕ ПРА́ВО — совокупность правовых норм, к-рые регулируют обществ. отношения, возникающие в связи с созданием и использованием произв. лит-ры, науки и иск-ва.

А. п. зародилось в 15 в. в связи с изданием лит. произв. Первоначально оно выражалось в привилегиях и разрешениях на печатание того или иного произв., предоставлявшихся издателям. 1-ю привилегию на издание муз. сочинений получил в 1498 О. Петруччи от сената Венеции. Лишь в 18 в. (в 1709 в Англии, в 1793 во Франции) были сделаны первые попытки превратить А. п. в ин-т защиты прав авторов. К этому времени А. п. распространилось и на произв. муз. иск-ва. А. п. рассматривалось как право собственности со всеми вытекающими отсюда последствиями. Поскольку автор, как правило, не имел возможности сам издать своё произв., он вынужден был продавать его издателю, и оно становилось частной собственностью последнего. Издатели обогащались за счёт авторов, зачастую выплачивая им мизерный гонорар. Напр., песня «Скиталец» Шуберта принесла её издателю доход в 27 тыс. флори-

нов, что более чем втрое превышает сумму денежных поступлений, полученную постоянно нуждавшимся автором на протяжении всей своей жизни. Прелюд cis-moll Рахманинова, приобретённый за 25 долларов, принёс амер. издателю целое состояние. Хотя в последующее время права авторов в капиталистич. странах были неск. расширены, фактически А. п. в первую очередь охраняет гл. обр. интересы издателей и предпринимателей, использующих труд авторов.

В царской России вопросы А. п. затрагивались в Цензурном уставе (1828), затем в законах 1830 и 1874, где А. п. по аналогии с зап.-европейским предстаёт как право собственности, к-рым торгуют как любым др. товаром. По мере развития капитализма в России возникла необходимость более полной регламентации А. п. В 1911 было издано «Положение об авторском праве». Этот законодат. акт, несмотря на относительно прогрессивный характер, представляет возможность приобретения А. п. не только на уже созданные, но и на будущие произв. автора. Формально декларируя неприкосновенность произв., закон всё же разрешал издателю вносить изменения, «в согласии на которые автор не мог бы по доброй совести отказать».

Советское А. п. построено на принципиально новых основах. Декрет ЦИК Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов «О государственном издательстве» (1917), декреты Совета Народных Комиссаров РСФСР «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием» (1918) и «О прекращении силы договоров на приобретение в полную собственность произведений литературы и искусства» (1919) — первые законодат. акты Сов. гос-ва по А. п. — имели осн. целью сделать произв. иск-ва и лит-ры, особенно произв. рус. классиков, доступными нар. массам. Вместе с тем эти законы охраняли и права авторов. Закон от 1918, в частности, указывал, что «необъявленные государственным достоянием произведения не могут быть при жизни автора размножаемы и распространяемы иначе, как по соглашению с автором». Объявив недействительными договоры, по к-рым издатель приобретал в полную собственность произв. лит-ры и иск-ва, закон от 1919 положил конец закабалению авторов. Он предоставил возможность передачи автором издателю лишь права на издание, ограничив такую передачу определённым сроком. Т. о., в СССР была ликвидирована система купли-продажи А. п.

После перехода к новой экономич. политике потребовалось обновление и расширение норм, регулирующих А. п. В 1925 было издано постановление ЦИК и СНК СССР «Об основах авторского права», усовершенствованное затем постановлением ЦИК и СНК СССР от 1928 «Основы авторского права».

В 1961 были утверждены Основы гражданского законодательства СССР и союзных республик (введены в действие в 1962), спец. раздел к-рых посвящён А. п. Соответств. разделы имеются в гражд. кодексах союзных республик.

Закон об А. п. распространяется на любые произв. лит-ры, науки и иск-ва независимо от их формы, назначения, достоинств и способа воспроизведения. В их числе муз.-драм. произв., муз. произв. с текстом или без текста, кинофильмы, телевизионные фильмы, муз. передачи по радио и телевидению, механические и магнитные записи муз. произведений и др.

Для того чтобы произв. стало объектом А. п. необходимо, чтобы оно было результатом творч. деятельности автора и приобрело форму, позволяющую его воспроизводить (напечатать, публично исполнить, записать на грампластинку и т. д.).

В нек-рых случаях установить точную грань между трудом творческим и нетворческим затруднительно. Напр., инструментовка обычно рассматривается как труд технический, но это не всегда правильно. В одном из определений Судебной коллегии Верховного Суда СССР отмечается, что оркестровка творч. характера может рассматриваться как объект А. п. «Оркестровка... может быть признана творческой со всеми вытекающими отсюда последствиями только при том условии, если автор не ограничился применением обычных технических приёмов оркестровки, а проявил в работе оригинальное оркестровое мышление» (Сб. постановлений Пленума и определений Судебной коллегии Верховного Суда СССР за 1944 г., М., 1948, стр. 331—332).

Муз. обработка чужого произв., поскольку она связана с полным или частичным изменением фактуры оригинального произв., а также обработка фольклора считаются авторскими сочинениями, а переложение чужого произв. для исполнения на др. инструменте, его редакция и реставрация таковыми не считаются.

В ряде стран, в т. ч. социалистических, признано и право исполнителей — либо как авторское (ЧССР, законы от 1953 и 1965, ч. II), либо как «смежное» с авторским, «родственное» ему (Англия, Италия, Мексика, СФРЮ и др.).

В СССР закон об А. п. закрепляет за автором: а) право на авторство произв., т. е. на авторское имя, причём от автора зависит выпуск произв. под своим именем, под псевдонимом или анонимно; б) право на публикацию произв., его воспроизведение и распространение всеми дозволенными законом способами; в) право на неприкосновенность произв.; г) право на получение вознаграждения за использование произв.

Музыкальное произв. нередко представляет результат труда композитора и автора лит. текста, создающих совместно единое произв. искусства (опера, оперетта, песня и др.). Каждый из соавторов (композитор и либреттист, композитор и автор текста) сохраняет А. п. на созданную им часть произв. (раздельное соавторство).

Изредка встречается соавторство композиторов, совместно создающих единое музыкальное произведение (нераздельное соавторство). Взаимоотношения между соавторами обычно определяются особым соглашением.

А. п. допускает использование чужих мелодий, их гармонизацию, издания на темы др. композиторов транскрипций, вариаций, фантазий и т. д., но с обязат. указанием фамилии автора, произв. к-рого использовано, и источника заимствования. Во всех остальных случаях использование произв. в изменённом или сокращённом виде возможно лишь по предварит. соглашению с автором. Публикация муз. произведения с литературным текстом, переведённым на др. языки, допускается лишь с разрешения автора текста.

Существуют следующие виды авторского вознаграждения: 1) единовременный гонорар, выплачиваемый в случаях выполнения работы по заказу организации; 2) вознаграждение, выплачиваемое автору за каждое публичное исполнение произв.; 3) гонорар за издание произв.; 4) гонорар за записи на грампластинках и магнитофильмах для распространения среди населения; 5) гонорар за экранизацию опер, балетов, оперетт. Нормы авторского гонорара устанавливаются законодательством Союза ССР и союзных республик, постановлениями Советов Министров СССР и союзных республик.

Передача изданных произв. по радио и телевидению производится без выплаты гонорара, кроме случаев, когда данное произв. было написано по заказу радио или телевидения.

А. п. на муз. произв. принадлежит автору пожизненно, а после его смерти переходит по наследству и действует в течение 25 лет.

Издание произв. автора возможно лишь на основании авторского договора, заключаемого

с автором или его наследниками. Существуют типовые договоры — издательский, постановочный, сценарный, договор художеств. заказа и др.

А. п. на произв., впервые выпущенные в СССР или находящиеся в какой-либо объективной форме на территории СССР, признаётся за автором и его наследниками независимо от их гражданства, а также за иными правопреемниками автора. А. п. распространяется и на произв. граждан СССР, впервые появившиеся или находящиеся в к.-л. объективной форме на территории иностр. гос-ва.

За иностр. авторами, произв. к-рых впервые выпущены в свет или находятся в к.-л. объективной форме на территории иностр. гос-ва, А. п. признаётся на основании и в пределах соответствующих междунар. соглашений, заключённых СССР.

Сов. Союзом принято решение о присоединении к Всемирной Женевской конвенции об А. п. (в редакции 1952), участником к-рой СССР становится с 27 мая 1973.

Нарушение А. п. влечёт за собой его восстановление (внесение необходимых исправлений, публикация сведений о допущенном нарушении), запрещение выпуска в свет или прекращение распространения произв. Нарушение А. п., выразившееся в плагиате, влечёт за собой ответственность в уголовном порядке.

Сов. закон устанавливает ряд процессуальных льгот для авторов — как по искам, возникающим в связи с нарушением личных неимуществ. прав автора, так и по искам, касающимся авторского гонорара.

Лит.: Шенк П. П., Об авторском праве на музыкальные произведения, СПБ, 1909; Беляцкин С. А., Новое авторское право в его основных принципах, СПБ, 1912; Витт В. О., Авторское право на музыкальные произведения, «Музыкальный альманах», М., 1914; Зильберштейн Н. Л., Авторское право на музыкальные произведения, М., 1960; Вакман Е. Л. и Гринольц И. А., Авторские права художников, М., 1962; Bappert W. und Wagner E., Internationales Urheberrecht: Kommentar, Münch., 1956; Bogsch A. L., Roach W. S., Derrito d' autore internationale..., Mil., 1956; их же, Universal copyright: an analysis and commentary, N. Y., 1958.

Е. Л. Вакман.

АГАБА́БОВ Сергей Артемьевич (25 X 1926, Махачкала — 23X1959) — сов. композитор. Окончил в 1951 Даг. медицинский ин-т и дирижёрско-хор. отделение муз. уч-ща в Махачкале. В 1956 окончил Моск. консерваторию по классу композиции А. Н. Александрова, был аспирантом у Ю. А. Шапорина. В творчестве А. значит. место занимали вок. жанры (песня, романс, кантата) и симф. произв., в к-рых нашли отражение жизнь и быт Дагестана, своеобразно претворены муз. традиции мн. народов Кавказа. В 1958 А. составил сб. обработок даг. нар. песен и танцев. Погиб в авиационной катастрофе.

Соч.: кантаты — Сказ о свободе, День труда (1959); для орк.—Дагестанская сюита на темы лезгинских народных мелодий (1954); для фп. — Детский альбом (1951), Токката (1955); для скр. и фп. — сюита (1951); романсы, песни; музыка к драм. спектаклям и др.

Лит.: Якубов М., Сергей Агабабов, М., 1966.

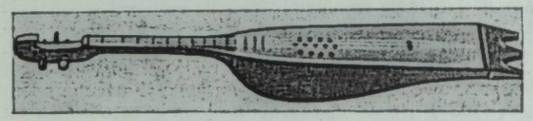
АГА́ЕВА Хуршид Гасан кызы [7(20) IV 1906, Баку — 3 XII 1953, там же] — сов. пианистка, музыковед, педагог. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1943). Обучалась игре на фп. в Тюркском муз. техникуме у Б. А. Семёнова (с 1921), в Азерб. консерватории у Н. С. Айзберга (с 1926). В 1939—41 изучала историю музыки (в Москве). В 1944—53 преподавала историю рус. и зарубежной музыки в Азерб. консерватории (с 1944—45 зам. директора). Автор работ, посв. совр. азерб. музыке, в т. ч. монографии «Узеир Гаджибеков» (М., 1961).

АГАФО́ШИН Пётр Спиридонович [17(29) XII 1874, с. Пирогово, ныне Рязанской обл. — 1 VII 1950, Москва] — сов. гитарист, педагог. Ученик А. И. Бенедиктова и В. А. Русанова. Первоначально играл на семиструнной гитаре, с 1901 на шестиструнной. В 1898—1908 солист и концертмейстер Моск. общества мандолинистов и гитаристов, с 1912 гитарист Малого т-ра. С 1911 вёл педагогич. работу (с 1930 в Муз. уч-ще им. Октябрьской революции, в 1930—32 на рабфаке Моск. консерватории). Автор переложений и обработок для шестиструнной гитары классики и произведений сов. композиторов. Среди учеников А. — А. М. Иванов-Крамской.

Соч.: Новое о гитаре (Гитара и её деятели по новейшим данным), М., 1928; Школа игры на шестиструнной гитаре, М., 1934, 3, М., 1938.

Лит.: Вольман Б., Гитара в России, Л., 1961.

АГА́Ч-КУМУ́З — дагестанский трёхструнный щипковый инструмент. Имеет узкий деревянный долблёный совкообразный корпус с трезубцем внизу и плоской деревянной декой, небольшую шейку с 5—7 врезанными ладами и слегка отогнутую головку. Общая



дл. А.-к. 900—1000 *мм*. Струны металлические, жильные или шёлковые. Настройка различная, звукоряд диатонический в объёме децимы или ундецимы. Звук извлекается быстрым движением пальцев по всем струнам. А.-к. используется гл. обр. для аккомпанемента пению; широко распространён у кумыков, даргинцев горного и ср. Дагестана, а также у аварцев.

В 1930-х гг. А.-к. был усовершенствован К. Мамедовым. А.-к. его конструкции снабжён 14 — 18 ладами, имеет хроматич. звукоряд в объёме 2 октав, для извлечения звука применяется кожаный плектр. Позднее было создано семейство А.-к. — прима, альт и бас.

АГДА́МСКИЙ (наст. фам. Бадалбейли) Ахмед Башир оглы (5 1 1884, Шуша, ныне Нагорно-Карабахской АО Азерб. ССР — 1 IV 1954, Агдаш) — сов. певец (лирич. тенор). Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1943). Один из основоположников азерб. муз. т-ра. Сценич. деятельность начал в 1910 в труппе культурно-просветительного об-ва «Ниджат» (Баку). Выступал с исполнением *мугамов* и нар. песен, играл на таре. Был лучшим исполнителем партий лирич. героинь (жен. роли в азерб. дореволюц. операх и муз. комедиях играли мужчины): Лейли, Асли, Гюльчохры, Гюльназ («Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Аршин мал алан», «Не та, так эта» У. Гаджибекова), Шахсенем («Ашуг-Гариб» З. Гаджибекова) и др. Выступал также в драм. спектаклях; в 1920 оставил сцену. С 1921 занимался педагогич. деятельностью, работал в муз. школе в Агдаме, с 1935 — в Агдаше (преподавал игру на таре).

Лит.: [Бадалбейли А. и Касимов К.], Азербайджанский Государственный ордена Ленина театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, М., 1959; Азербайджанская музыка. Сб., М., 1961, с. 336—37.

К. А. Касимов.

АГИ́РРЕ (Aguirre) Хульян (28 1 1868, Буэнос-Айрес — 13 VIII 1924, там же) — аргент. композитор, пианист, муз. критик. Учился в Мадридской консерватории у К. Бека (класс фп.) и у Э. Арриеты (композиция). С 1887 работал в Буэнос-Айресе. А. — автор гл. обр. фп. миниатюр, стилизованных в форме аргент. танцев и песен. В его сочинениях проявляется влияние испан. и франц. совр. музыки, а также аргент. фольклора. Ряд фп. произв. А. был оркестрован Э. Ансерме, включавшего их в конц. программы. Уделял внимание изучению нац. фольклора, ему принадлежит 4-томное собрание аргент. нар. песен в переложении для фп. Преподавал композицию в консерватории Буэнос-Айреса.

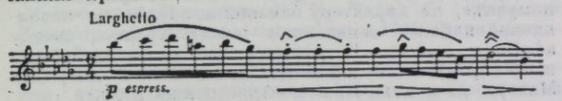
Соч.: сюита для орк.; струн. квартет; соната для скр. и фп.; соната для в/ч. и фп.; сборники фп. пьес (Aires criollos, Aires populares, Tristes argentinos, Aires nacionales, argentinos, Romanza, 5 Mazurkas).

Лит.: Giacobbe J. F., Julián Aguirre, B. Aires, 1945.

AGNUS DEI (а́гнус де́и, лат. — агнец божий) — католич. песнопение, заключительный раздел *мессы*. Полный текст: Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis—«Агнец божий, ты, грех мира на себя принявший, помилуй нас» (под агнцем божьим подразумевается Христос). Последние слова мессы, обычно примыкающие к этому тексту: Dona nobis pacem («Даруй нам мир»). A. D. входит и в заупокойную мессу (реквием). Обычно музыка A. D. носит лирически-скорбный характер. Её исполняет хор («Реквием» Моцарта) или хор вместе с солистами («Торжественная месса» Бетховена), в др. случаях — один солирующий голос (ария альта в мессе h-moll И. С. Баха).

Б. В. Левик.

АГО́ГИКА (от греч. ἀγωγή — увод, унесение) — небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обусловливающие выразительность муз. исполнения. Термин «А.» применялся в др.-греч. муз. теории; в совр. музыкознание введён в 1884 Х. Риманом, разрабатывавшим общую теорию муз. исполнения. Ранее явления, относящиеся к области А., обозначались как «свободное *Tempo rubato*». А. способствует выделению тактового и мотивного членения произв., подчёркивает особенности его гармонич. структуры. Связанные с *фразировкой* и *артикуляцией*, агогич. отклонения возникают параллельно муз. динамике и как бы вытекают из неё; в затакте лёгкое crescendo обычно сочетается с небольшим ускорением темпа; на звуках, приходящихся на сильное время, темп, как правило, слегка замедляется, т. е. их длительность растягивается (т. н. агогический акцент, обозначаемый в нотном письме знаком ⋀ или ⩓ над нотой), в diminuendo и на слабых (женских) окончаниях прежний темп восстанавливается.



Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 9 № 1.

Эти небольшие темповые отклонения в большинстве случаев взаимно компенсируются, чем обеспечиваются целостность, слитность муз. движения. Такая А. применяется в небольших муз. построениях. В более широких (объёмных) муз. построениях (напр., при длительных секвенцеобразных ходах) встречается А. иного типа — торможение движения, часто ещё более усиливающее действие динамич. подъёма, замедления, паузы при вступлении темы и т. п. Хотя А. возникла вместе с самим муз. иск-вом, масштаб применения агогич. темповых отклонений, прежде умеренный, очень возрос в 19 в., в эпоху расцвета муз. романтизма.

Особым видом А. является Tempo rubato.

Лит.: Скребков С. С., Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина, в сб.: А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти, М., 1940; Lussy M., Traité de l'espression musicale, P., 1878, e 1904; рус. пер.: П.— М., 1888; Riemann H., Musikalische Dynamik und Agogik, Hdlb.— St. Petersburg, 1884; его же, Über Agogik, в сб.: Präludien und Studien, II, Lpz., 1900.

И. М. Ямпольский.

АГО́Н (греч. ἀγών), в Др. Греции состязания, в т. ч. музыкальные, составлявшие часть торжеств. игр (Пифийских и др.). Различались А. в пении под сопровождение кифары (кифародический А.), авлоса (авлодический А.), в игре на кифаре (кифаристический А.) и авлосе (авлетический А.). Название А. носит один из балетов И. Ф. Стравинского (соч. 1957).

АГОСТИ́НИ (Agostini) Паоло (1583, Валлерано — 3 X 1629, Рим) — итал. композитор и органист. Ученик Дж. Б. Нанино. Служил органистом церкви Санта-Мария в Трастевере, затем церк. капельмейстером (в Трастевере, Дамазо и др.). С 1626 директор капеллы св. Петра в Риме. А. мастерски владел иск-вом контрапункта, был знатоком многогол. пения. Ему принадлежат сб-ки псалмов, антифонов (в т. ч. Salmi della Madonna a 3 v., Antifone a 1—3 v. et Motetti concertati, con basso continuo, 1619), месс и др.

Лит.: Casimiri R., R. Micheli e la Cappella Sistina del suo tempo, «N. d'Arch.», 1926, p. 239—40.

АГРЕ́НЕВА-СЛАВЯ́НСКАЯ (урожд. Позднякова) Ольга Христофоровна (1847, с. Макарино Костромской губ.—20 XII 1920, Ялта) — рус. фольклористка и этнограф. Жена и сотрудница Д. А. Агренева-Славянского. Составитель 2 сб-ков нар. песен, исполнявшихся «Славянской капеллой», автор статей о нар. музыке, печатавшихся в периодич. изданиях, в т. ч. в журн. «Русская мысль». Написала «Воспоминания» («Новое время», 1908, №№ 11664, 11685, 11692).

Соч.: О народной поэзии и песне, СПБ, 1882; Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными, ч. 1—3, М., СПБ — Тверь, 1887—89; Сборник песен, исполняемых в народных концертах Д. А. Агренева-Славянского, собранных в России и в славянских землях О. Х. Агреневой-Славянскою, М., 1896.

Н. С. Зелов.

АГРЕ́НЕВ-СЛАВЯ́НСКИЙ (наст. фам. Агренев, псевд. Славянский) Дмитрий Александрович [7(19)XII 1836 (по др. данным—1834), Москва—10(23)VII 1908, Рущук, ныне Русе, Болгария] — рус. певец (тенор), хор. дирижёр, собиратель нар. песен. Брал уроки пения в Москве, Петербурге у Ф. Риччи. Совершенствовался у П. Романи (Италия, 1858), Дж. Алари, Г. Панофки и К. Бонольди (Париж). Дебютировал как певец в симф. собрании Петерб. отделения РМО. Пел в опере (Мариинский т-р), затем выступал как конц. певец с исполнением рус. нар. песен. В 1865 концертировал в Болгарии, Чехии, Словакии и др. странах. В 1867 организовал в Праге мужской вок. октет — Общество славянских певцов. В 1868 создал смешанный хор «Славянская капелла» (вначале — 25, впоследствии — до 60 человек, во время гастролей — до 150). Русская хоровая капелла А.-С. была одним из популярных хоров. Её исполнение отличалось техническим совершенством, душевностью, но в то же время известной манерностью. Выступления капеллы носили театрализованный характер (стилизованные боярские костюмы, декорации в виде боярской хоромины). В 1869 капелла А.-С. гастролировала в США, в 70—90-х гг. — в Англии, Германии, Турции, Франции, Швейцарии и др.

Муз. и конц. деятельность А.-С. способствовала пропаганде рус. и слав. нар. песен. Он впервые стал исполнять былины и причитания. Однако некритичность в выборе репертуара (наряду с народными звучали и псевдонар. песни), а также характер обработок песен дали повод к отрицат. оценке концертов А.-С. со стороны П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, С. И. Танеева и др.

Умер во время гастрольной поездки капеллы по Болгарии (прах перевезён в Ялту). После смерти А.-С. произошло разделение капеллы на два коллектива, одним руководил сын певца Юрий Дмитриевич (ум. 1918), другим — дочь Маргарита Дмитриевна (под её управлением хор выступал до 1922).

А.-С. составил сб. «Русские песни и песни южных и западных славян, собранные Д. А. Славянским», вып. 1, М., 1879 (на обложке: Вечера пения Д. А. Славянского). Написал воспоминания («Киевское слово», 1887, №№ 11, 12, 13).

Лит.: Юркевич М. В., Д. А. Славянский в его четвертьвековой художественной и политической деятельности по документальным данным ..., М., 1889; Хитрово А., Краткое жизнеописание Дмитрия Александровича Агренева-Славянского и его деятельности, в кн.: Сборник песен..., собранных в России и в славянских землях О. Х. Агреневой-Славянскою, М., 1896; Чайковский П. И., Музыкально-критические статьи, М., 1953, с. 286—90, 298—301; Кузнецов Евг., Из прошлого русской эстрады, М., 1958, с. 191—201; Локкшин Д., Замечательные русские хоры и их дирижёры, М., 1963, с. 64—75; Джурич-Клайн С., Д. А. Агренев-Славянский и его роль в музыкальной культуре Югославии, в сб.: Из прошлого югославской музыки, М., 1970, с. 69—76; Kuchač F., A. Slavianski i slavianska glazba, Zagreb, 1890.

Н. С. Зелов.

АГРИ́КОЛА (Agricola) Иоганн Фридрих (4 I 1720, Добичен, близ Альтенбурга — 2 XII 1774, Берлин) — нем. композитор, органист и певец. С 1738 учился

у И. С. Баха в Лейпциге, в 1741 — у И. Кванца и К. Ф. Э. Баха в Берлине. С 1741 придв. композитор, с 1759 капельмейстер Королев. капеллы. А. писал песни и церк. музыку, но известен гл. обр. как знаток органного иск-ва. Совм. с И. Л. Альбрехтом издал начатый Я. Адлунгом (Аделунгом) трактат «Механическая органная музыка» («Musica mechanica organoedi», 1726, Йена, [2] 1768, Берлин) — ценный источник сведений по органному строительству и исполнительству, сопроводив его практич. замечаниями. Издал также «Руководство к искусству пения» («Anleitung zur Singekunst», 1757, Берлин) — перевод с итал. трактата Л. Този «Высказывания древних певцов» («Opinioni de'cantori antichi») со многими дополнительными разъяснениями. Составил совместно с К. Ф. Э. Бахом для журнала «Neueröffnete Musikalische Bibliothek...» (т. IV, ред. Л. К. Мицлер) некролог И. С. Баха (1754, Лейпциг, опубл. также в баховской летописи «Bach-Jahrbuch», 1920).

Соч.: Anleitung zur Singekunst, neu hrsg. mit einem Vorwort und einem Anhang von Erwin R. Jacobi, Celle, 1966.

Лит.: Friedlaender M., Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd 1—2, Stuttg.— B., 1902; Löffler H., Die Schüler J. S. Bachs, в кн.: Bach-Jahrbuch, XL, Lpz., 1953.
О. Т. Леонтьева.

АГРИ́КОЛА (Agricola; наст. фам. Зоре, Sore) Мартин (6 I 1486, Швибус, ныне Свебодзин, Польша — 10 VI 1556, Магдебург) — нем. теоретик музыки, композитор, педагог. Музыке обучался самостоятельно. С 1524 до конца жизни был кантором в Магдебургской протестантской школе. Автор муз.-теоретич. работ. Важное значение имеет его трактат «Musica instrumentalis deudsch» (Wittenberg, 1528, [4]1545) — одна из первых работ по муз. инструментоведению, содержащая ценные сведения по истории муз. инструментов. В ряде др. трудов А. впервые применил специальные муз. термины, к-рыми нем. музыковедение пользуется до сих пор. Его книга «Eine kurtze deudsche Musica» (1528, изд. 1533) долгое время использовалась как учебник в протестантских школах Германии.

Соч.: Musica figuralis deudsch, Wittenberg, 1532; Scholia in musicam planam Veceslai Philomathis, Magdeburg, 1538; Rudimenta musices, Wittenberg, 1539; Quaestiones vulgatiores in musicam, [Magdeburg, 1543]; Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg, 1528, [4]hrsg. von R. Eitner, 1545 (Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke, Jahrgang XXIV, Bd XX, Lpz.,1896); [3 geistliche Gesänge], в кн.: Denkmäler deutscher Tonkunst, 1 Folge, Bd 34, Lpz., 1908; Weihnachtsgesang, hrsg. von H. Funck, Kassel, 1932; Instrumentische Gesänge, neu hrsg. von H. Funck, Wolfenbüttel, 1933.

Лит.: Funck H., Martin Agricola, ein frühprotestantischer Schulmusiker, Wolfenbüttel, 1933.
О. Т. Леонтьева.

АГУА́ДО, Агуадо-и-Гарсиа (Aguado y García) Дионисио (8 IV 1784, Мадрид — 20 XII 1849, там же) — испан. гитарист, педагог и композитор. Ученик М. Гарсиа. В 1825—38 жил в Париже. Один из крупнейших представителей испан. школы игры на гитаре, расширивший виртуозные возможности гитарной техники. Новаторские приёмы игры развивал в авторском сб. этюдов (1820) и многочисл. пьесах для гитары (избр. пьесы перезд. Г. Темпель, изд. Шотта, 1926). Написал классич. школу «Método de guitarra» (1825, пер. на франц. яз. 1827).

АГЬЙРИ, Аюгари (Aguiari, Ajugari) Лукреция (1743, Феррара — 18 V 1783, Парма) — итал. певица (сопрано). Училась пению у аббата Ламбертини. В 1764 дебютировала на оперной сцене во Флоренции и в течение 15 лет с успехом выступала во всех крупнейших т-рах Италии (с 1775 — одновременно в Лондоне). Исполняла ведущие партии в операх совр. композиторов, в т. ч. Дж. Паизиелло, В. А. Моцарта и Дж. Колла, за к-рого вышла замуж в 1780 и оставила сцену. А. обладала голосом исключительно большого диапазона (св. трёх октав; по свидетельству Моцарта, брала до четвёртой октавы). В совершенстве владела колоратурной техникой.

Лит.: Prota-Giurleo U., Paisiello e i suoi primi trionfi a Napoli, Napoli, 1925; [Barblan G. e Della Corte A.], Mozart in Italia, Mil., 1956.
В. В. Тимохин.

АДА́ЕВСКАЯ, Шульц-Адаевская, Элла Георгиевна [10(22) II 1846, Петербург — 29 VII 1926, Бонн, Германия] — рус. музыковед, пианистка и композитор. В 1862—66 занималась в Петерб. консерватории у А. Г. Рубинштейна и А. Дрейшока (фп.), Н. И. Зарембы и А. С. Фаминцына (теория композиции). Много концертировала. С нач. 90-х гг. жила в Италии, с 1911 — в Германии. Осн. науч. интересы А. — славянский фольклор, итал. и франц. нар. песенное творчество. Ряд её работ посв. М. И. Глинке. Автор оперы «Непригожая» («Дочь боярина», либр. изд. в 1873), «Греческой сонаты» для кларнета и фп., вок. и фп. произведений.

Соч.: Über die Beziehungen der slawischen Lieder zur altgriechischen Musik, Venedig, 1883; La Berceuse populaire. Essai d'étude rythmique et etnologique, «RMI», 1894, v. I, 1895, v. II, 1897, v. IV; Chanson et airs de dance de Rescia, Petersburg, 1895; Die Kirchenlieder des Orients (mit 18 unbekannten Gesängen des Monte Atho), Torino, 1901; Напевы и тексты, записанные у терских славян, СПБ, 1904; Glinka, «RMI», 1907, v. XI; Du chant populaire de la Bohème, «RMI», 1909, v. XVI; Folklore Celte. Quelque mots à propos d'un nouveau Recueil de Chant Celte, «RMI», 1925, fasc. 4, и др.

Лит.: Иванов-Борецкий М., Шульц-Адаевская. [Некролог], «Музыкальное образование», 1926, № 5—6; Кгасаск Е., Ella von Schultz-Adajewsky, «ZfM», 1926, № 11 (с перечнем трудов и муз. соч.).
И. М. Ямпольский.

ADAGIETTO (адажиéтто, правильнее ададжиéтто, итал., уменьшит. от *adagio*) — термин, применяемый к музыке, по характеру близкой к adagio, но исполняемой в более оживлённом *темпе*, среднем между adagio и *andante*. Встречается как название небольшого произв. или части цикла (А. из 5-й симфонии Малера, из музыки Бизе к «Арлезианке» и др.).

ADAGIO (адáжио, правильнее адáджо, итал., букв.— тихо, спокойно, медленно) —

1) Термин, первоначально означавший (согласно П. П. Кванцу, 1752) «с нежностью». Как и др. подобные обозначения, проставлялся в начале муз. произв. для указания господствующего в нём аффекта, настроения (см. *Аффектов теория*). С термином «А.» связывалось также представление об определённом темпе. В 17 в. в Италии его применяли и для обозначения замедления первоначального темпа. В 19 в. термин «А.» постепенно утрачивает прежнее значение и становится в первую очередь обозначением темпа — более медленного, чем *andante*, но несколько более подвижного, чем *largo*, *lento* и *grave*. Нередко применяется в соединении с дополняющими словами, напр. Adagio assai, Adagio cantabile и т. п.

2) Название произв. или части циклич. формы, написанной в характере А. У венских классиков и у романтиков А. служило для выражения лирич. переживаний, сосредоточенных состояний, размышлений. В классич. А. встречаются речитативы импровизационного характера и свободно варьированные мелодии типа *колоратур*. Иногда в характере А. пишутся вступления классич. симфоний (напр., симфоний D-dur, № 104 Гайдна, Es-dur, № 39 Моцарта, №№ 1,2,4 Бетховена и др.). Типичные примеры А. — медленные части симфоний Бетховена (№№ 4, 9), его фп. сонат (№№ 5,11,16,29), 3-й симфонии Мендельсона, 2-й симфонии Шумана, квартета Барбера.

3) Медленный сольный или дуэтный танец в классич. балете. По значению и месту в балетном спектакле соответствует арии или дуэту в опере. Нередко входит в более развёрнутую танц. форму — гран па, па д'аксьон, па-де-дё, па-де-труа и др.

4) Часть урока классич. танца, включающая медленные упражнения, служащие гл. обр. для приобретения устойчивости.

Лит.: Quantz J. J., Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, B., 1752, посл. изд. Lpz., 1926; Harding R. E. M., Origins of musical time and expression, L., 1938; Herrmann-Bengen J., Tempobezeichnungen, Münchner Veröffentlichungen für Musikgeschichte, I, Tutzing, 1959.
Л. М. Гинзбург.

АДА́М ДЕ ЛА АЛЬ (Adam de la Halle) [прозвище — Аррасский горбун (le Bossu d'Arras)] (ок. 1238 или 1240, Аррас — ок. 1286, Неаполь) — франц. поэт, драматург, композитор. Из сочинений А. де ла А. сохранились 2 небольшие комедии. Наиболее известная из них «Игра о Робене и Марион» (ок. 1283), в к-рой драматич. действие гармонично сочеталось с музыкой. Эта пьеса является отдалённым прототипом комич. оперы, в ней много нар. песен и танцев, органически вплетённых в действие. А. де ла А. был выдающимся музыкантом, в своих мотетах применял систему многоголосия. Произв. А. де ла А. — образцы франц. бытовой песенно-танц. музыки.

Соч.: Adam de la Halle, Les partures. Les jeux partis. Texte critique avec introd., notes et glossaire par L. Nicod, P., 1918 (Bibliothèque de l'Ecole pratique des Hautes-études. Sciences philos. et historiques, Fasc. 224).

Лит.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, ч. 1, М., 1956, с. 35—41; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2, М.— Л., 1941; Coussemaker E. de, Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (Poésie et musique), P., 1872.

АДАМБЕРГЕР (Adamberger) Валентин (6 VII 1743, Мюнхен — 24 VIII 1804, Вена) — нем. певец (тенор). Ученик И. Е. Валези. Выступал в Италии, где завоевал широкую известность под именем Адаманти; два сезона (1777—78 и 1778—79) гастролировал в Корол. т-ре «Хеймаркет» в Лондоне (пел в операх А. Саккини и «Милосердии Сципиона» И. К. Баха). С 1780 солист Придворного национального т-ра, с 1789 придв. капеллы в Вене.

А. высоко ценил В. А. Моцарт, называя его человеком, к-рым «может гордиться Германия». Специально для А. он написал партию Бельмонта («Похищение из сераля») и неск. концертных арий (на итал. яз.). В произведениях Моцарта А. исполнял партию Фогельзанга («Директор театра») и соло в кантате «Кающийся Давид» и др.

АДА́МИЧ (Adamič) Эмил (25 XII 1877, Доброва, близ Любляны,— 6 XII 1936, Любляна) — словен. композитор и дирижёр (Югославия). Учился в Триесте и Любляне; преподавал музыку в педагогич. уч-ще и гимназии в Любляне. В 1915—20 жил в Ташкенте. Для творчества А. характерны романтич. и неоромантич. тенденции, использование элементов словен. нар. песни. Лучшим соч. А. свойственны мелодичность и прозрачность гармонии.

Соч.: для орк.— сюиты Татарская (Татарские силуэты, 1920), Из моей юности («Iz moje mladosti», 1922), скерцо Застопанный (Potrkan pes), Люблянские акварели (Ljubljanski akvareli, 1925, для струнных); для камери. орк.—Три туркестанские любовные песни (Tri turkestanske ljubavne pesmi, 1917); хоры, песни, музыка к спектаклям и фильмам, обр. нар. песен.

Лит.: Kimovec F., Emil Adamič Pevec, 1924; Skerjanc L. M., Kozelj S., Emil Adamič, Življenje in delo slovenskega skladatelja, Ljubljana, 1937.
Д. Цветко.

АДА́МОВ Михаил Прокопьевич [27 X (8 XI) 1874, с. Лапотково, ныне Щёкинского р-на Тульской обл. — 27 X 1946, Москва] — советский трубач и корнетист. Засл. арт. Республики (1924). Герой Труда (1924). В 1896 окончил Муз.-драматич. уч-ще Моск. филармоний. об-ва по классу трубы А. Марквардта. В 1889—97 и 1903—46 работал в оркестре Большого т-ра (Москва, с 1903 солист-корнетист); в 1897—98 преподавал в Муз. уч-ще РМО в Одессе. В 1898—1902 первый трубач оркестра Мариинского т-ра (Петербург). В 1912—32 преподавал в Моск. консерватории (с 1918 профессор). Его сын Леонид Михайлович А. (1911—64)— виолончелист. Был солистом оркестра Большого театра.

АДАМЯН Аршак Абгарович [22 IV (4 V) 1884, Баку — 17 II 1956, Ереван] — советский музыковед, композитор. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1945). Игре на фп. и композиции обучался в консерватории Штерна в Берлине (1904—06). В 1910 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та. В 1921—24 председатель Дома арм. иск-ва в Тбилиси; в 1924—26 директор консерватории в Ереване; в 1926—36 консультант Закавказского ЦИК по вопросам иск-ва. В 1936—43 учёный секретарь Ин-та т-ра и музыки и декан теоретико-композиторского ф-та консерватории в Ленинграде. В 1944—49 старший науч. сотрудник сектора философии АН Арм. ССР; в 1950—56 преподаватель эстетики в Художественно-театральном ин-те и консерватории в Ереване. А. написан ряд очерков о представителях мировой эстетич. мысли, исследование о раннесредневековой арм. эстетике. Автор либретто арм. опер.

Соч.: Эстетические воззрения средневековой Армении, Ер., 1955; Статьи об искусстве, М., 1961; Эстетика Рамо (1683—1764), в кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2, Л., 1963; Статьи по эстетике, Ер., 1967, и др.
И. М. Ямпольский.

АДА́Н (Adam) Адольф Шарль (24 VII 1803, Париж —3 V 1856, там же) — франц. композитор. Чл. Института Франции (1844). Сын Л. Адана. Учился в Парижской консерватории у Ф. Бенуа (орган), Эллера и А. Рейхи (контрапункт), а также у Ф. А. Буальдьё (композиция), оказавшего на А. большое влияние. Рим. пр. (1825). В 1829 дебютировал как оперный композитор (комич. опера «Пётр и Екатерина»). В его первых комич. операх заметно влияние музыки Ф. Обера. Наибольшей известностью пользовалась опера «Почтальон из Лонжюмо» (1836) с её легко запоминающимися мелодиями, близкими франц. бытовым песням. А. принадлежат также произв. в жанре «большой оперы», напр. опера «Ричард в Палестине» (1844, т-р «Королевская Академия музыки», Париж). Среди балетов А. поныне популярны «Жизель, или Виллисы» (на либр. Т. Готье, 1841, там же), утвердивший романтич. направление во франц. балете, и «Корсар» (1856, т-р «Опера-комик», Париж). Музыка А. мелодична, изящна, пластична. Его балеты отличаются эмоционально-образной контрастностью, ритмич. живостью, жанровым разнообразием, танцевальностью.



В 1839—40 жил в Петербурге, где написал и поставил балет «Пират» («L'Ecumeur de mer»). Впечатлениям о России посв. письма А. из Петербурга. В 1847 открыл в Париже «Национальный театр» (просуществовал один год). С 1849 профессор Парижской консерватории (класс композиции). Выступал как муз. критик.

Соч.: св. 40 опер, в т. ч. Хижина (Le Chalet, по Гёте, 1834, т-р «Опера-комик», Париж), Король Виво (Le Roi d'Ivetot, по Беранже, 1842, там же), Калиостро (1844, там же), Тореадор (Le Toréador, ou l'Accord parfait, 1849, там же), Жизельда (Giralda, ou la Nouvelle Psyché, 1850, там же), Нюрнбергская кукла (Le poupée de Nurenberg, по новелле «Песочный человек» Гофмана, 1852, т-р «Национальная опера», Париж), Если бы я был королём (Si j'étais roi, 1852, «Театр Лирик», Париж), Фальстаф (по Шекспиру, 1856, т-р «Опера-комик», Париж); балеты, в т. ч. Фауст (1833, Лондон), Дочь Дуная (La fille du Danube, 1836, т-р «Опера-комик», Париж); театр. музыка, песни, фп. пьесы и др.

Лит. соч.: Письма композитора Адана о своей поездке в Петербург в 1839 году, «РМГ», 1903, № 38; Souvenirs d'un musicien, P., 1857, [2] 1871; Derniers souvenirs d'un musicien, P., 1859, [2] 1871.

Лит.: Слонимский Ю., «Жизель». Балет, Л., 1926; Halévy J., Notice sur la vie et les ouvrages de A. Adam, P., 1859; Pougin A., Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques, P., 1877.
Е. Ф. Бронфин.

АДА́Н (Adam) Луи (Иоганн Людвиг) (3 XII 1758, Мюттерсхольц, Эльзас —8 IV 1848, Париж) — франц. пианист и педагог. По происхождению эльзасец. Отец А. Ш. Адана. В 1797—1848 был профессором Парижской консерватории по классу фп. Среди его учеников — Ф. Калькбреннер, Ф. Герольд. Автор школ для фп. «Метода или общая основа аппликатуры...» («Méthode ou principe général du doigté...», совм. с L. W. Lachnieth, P., 1798), «Новая метода для фортепьяно» («Méthode nou-

velle pour le Piano...», 1802), фортепьянных произведений (сонат, вариаций и др.).

Лит.: Kullak A., Die Ästhetik des Klavierspiels, 4 Lpz., 1916, S. 75—79.

АДА́ПТЕР (англ. adapter, от лат. adapto — приспособляю)— деталь электропроигрывателя; см. *Звукосниматель.*

АДЖА́РСКАЯ МУ́ЗЫКА. Аджарское нар. муз. творчество — составная часть груз. нар. музыки. В Аджарии распространены двух-, трёх- и четырёхголосные песни, к-рые делятся на трудовые, календарные, обрядовые, застольные, походные, любовно-лирич., бытовые, хороводные и др. Колыбельные, свадебные, лирич. песни, плачи-причитания и т. п., как правило, одноголосны и исполняются женщинами. Особое место занимают четырёхголосные трудовые песни надури, бытующие в Аджарии и Гурии. Надури исполняются мужским хором. В состав этого хора входят: «гамкиванн» (высокий голос), «мткмели» (запевала), «шемхобари» и бас.



Участники художественной самодеятельности Кобулетского района Аджарской ССР.

В адж. нар. песнях преобладают миксолидийский, дорийский, фригийский и эолийский лады. В песнях и танц. мелодиях встречаются размеры: $^6/_8$, $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^5/_4$ (последний особенно характерен для мелодии воинственного танца хоруми).

Среди нар. инструментов распространены: двухсторонний барабан доли; духовые — чибони (волынка), саламури (открытая флейта); струнно-щипковые — чонгури, саз, пандури; струнно-смычковые — чианури, кеманча. Популярна гармоника т. н. вост. строя. Инструменты в основном служат для аккомпанемента, хотя на них изредка исполняются также и сольные мелодии.

После установления в Аджарии Советской власти (1921) в Батуми были организованы муз. школа, Филармония и Аджарский хор (ныне Аджарский ансамбль песни и пляски им. М. Кухианидзе). В 1921—26 в Батуми работал оперный т-р под рук. Е. А. Вронского; в 1929 было создано Батумское муз. уч-ще (ныне им. З. П. Палиашвили); в 1938— Областной дом нар. творчества; в 1967—Муз.-хореографич. об-во. В Аджарии имеется 9 муз. школ, из них 4 в Батуми.

В Батуми работает композитор засл. деят. иск-в Груз. ССР А. А. Парцхаладзе (преподаватель муз. уч-ща, в 1936—61— директор), автор ин. муз. произв., хоров, песен, фп. пьес, детской оперы, музыки к драматич. спектаклям и др.

Лит.: Чхиквадзе Г. З., Народная песня, в кн.: Грузинская музыкальная культура, М., 1957; Ахобадзе В. В., Грузинские (аджарские) народные песни, Батуми, 1961; Мсхаладзе А. У., Аджарская семейная обрядовая поэзия, Батуми, 1969; его же, Из истории грузинской народной инструментальной музыки, Тбилиси, 1969.

А. У. Мсхаладзе.

АДЖЕ́МОВ Константин Христофорович [р. 8(21)III 1911, Москва] — сов. пианист, педагог и муз. критик. Кандидат искусствоведения (1956). Окончил в 1937 Моск. консерваторию по классу К. Н. Игумнова (фп.), в 1940 аспирантуру по камерному ансамблю (рук. А. Ф. Гедике). С 1944 преподаёт в Моск. консерватории (класс камерного ансамбля, с 1967 профессор), с 1953 также в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных (класс фп.). В 1941—58 редактор симф. передач Всесоюзного радио. С 1955 ведёт циклы радиопередач «Вечера звукозаписи», с 1959— «Беседы о фортепианном исполнительстве». Автор статей по вопросам фп. и камерного исполнительства (журн. «Советская музыка», с 1954); сост. сборников: «А. Ф. Гедике. Сборник статей и воспоминаний» (М., 1960), «А. Корто о фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы» (пер. с франц., вступит. ст. и комментарии, М., 1965). Ему принадлежит кн.: «Незабываемое. Воспоминания». Очерки и статьи (М., 1972).

АДЖЕМЯ́Н Александр Вартанович (р. 25 VIII 1925, Тбилиси) — советский композитор. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1965). В 1955 окончил Ереванскую консерваторию по классу композиции Г. И. Егиазаряна. Наиболее ярко проявляет себя в области симф. и вок. музыки. Написал ряд песен, отличающихся мелодич. выразительностью, лирич. непосредственностью, в т. ч. «Лорик», «Праздничная», «Вечерний Ереван», «Дорога», «Весенняя любовь» и др.

Соч.: для орк. — 4 симфонии (1955, 1964, 1967, 1972), поэма-рапсодия (1957), балетная сюита (1960); Пасторальная симфониетта для камерного орк. (1971); концертино — для скр. и фп. (1949), для трубы и фп. (1951); вок. цикл для голоса, фп. и ударных (1969), песни для голоса в сопр. ансамбля арм. нар. инструментов; музыка к спектаклям и фильмам.

АДЗАПО́ЛО (Azzaiolo, Azzajuolo) Филиппо — итал. композитор 16 в. Род. в Болонье. Составитель и частично автор 3-томной антологии («Villotte alla Padoana... Villotte del fiore», 1559 и 1569)— ценного муз. памятника прошлого. В антологию включены сочинения А. Руффо, Ламбертини, Б. Пиффари и мн. неизв. авторов. А. также собирал и обрабатывал нар. песни.

Лит.: Vatielli F., Canzonieri musicale del Cinquecento, в кн.: Arte e vita musicale a Bologna, v. 1, Bologna, 1927.

АДИГЕЗА́ЛОВ Васиф Зульфугар оглы (р. 28 VII 1935, Баку) — советский композитор. Чл. КПСС с 1960. В 1958 окончил Азерб. консерваторию по классу композиции К. А. Караева, в 1959 — по классу фп. С. А. Кулиевой. В 1959—61 гл. муз. редактор Азерб. филармонии, в 1961—64 и с 1972 преподаватель Азерб. консерватории, в 1966—69 худ. рук. Азерб. ансамбля песни и танца.

Соч.: опера — Мертвецы (1963, Азерб. т-р оперы и балета); оперетты — Гаджи Кара (совм. с Р. Мустафаевым, 1958, Азерб. т-р муз. комедии, Баку; 2-я ред.—Скупой, 1962, там же), Бытовые сценки (1962, там же), Синяя птица моей бабушки (1971, там же); для орк.— 2 симфонии (1958, 1967); поэмы — Героическая (1956), Африка борется (1961), Этапы (1970); концерты (с орк.)—2 для фп. (1960; 1964, с орк. нар. инструментов), для скр. (1961); поэмы — для хора, солистов и симф. орк. — Сабухи (совм. с Р. Мустафаевым, 1964), Слава русскому народу (1965), Поэма в честь 50-летия Сов. Азербайджана (1970); соната для фп. (1959), сонатина для влч. (1960), произв. для эстр. оркестра, песни, романсы, музыка к фильмам.

АДЛЕР (Adler) Гвидо (1 XI 1855, Эйбеншюц, ныне Иванчице, Чехословакия —15 II 1941, Вена)— австр. музыковед. В 1874 окончил Венскую консерваторию, где среди его учителей был А. Брукнер. В 1870-х гг. выступил как пропагандист творчества Р. Вагнера (А. — один из основателей Академического вагнеровского об-ва). В 1876, перед открытием вагнеровского т-ра в Байрёйте, А. прочитал цикл лекций о композиторе. Нек-рое время работал как юрист, в 1880 защитил дисс. «Об основных исторических типах европейской христианской музыки до 1600» («Die historischen Grundklassen der christlichen-abendländischen Musik bis 1600»). С 1882 приват-доцент Венского ун-та, с 1885 профессор Нем. ун-та в Праге. В 1898—1927 рук. кафедры музыковедения в Венском ун-те. А.— один из основателей и ред. периодич. изд. «Квартальник музыкальной науки» («Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», 1884). В статье «Объём, цель и метод музыкознания» («Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft»), открывавшей это издание, А. дал систематизацию отраслей науки о музыке и выдвинул программу дальнейшего развития музыковедения. В 1894—1938 руководил изданием серии «Памятники музыкального искусства в Австрии» («Denkmäler der Tonkunst in Österreich»). С 1927 до конца жизни — почётный пред. Междунар. об-ва музыковедения. После нацистской оккупации Австрии (1938) А. было запрещено выступать в печати.

А.— один из основоположников совр. европ. музыковедения. Его науч. интересы охватывали многочисл. явления муз. иск-ва разных эпох — от ср.-век. монодии до творчества Р. Вагнера и Г. Малера. Особое внимание уделял вопросам методологии истории музыки. А. считал основой истории музыки не творчество отдельных «героев», а изучение стилей в их возникновении, развитии и смене. В своих теоретич. трудах «Стиль в музыке» («Der Stil in der Musik», 1911) и «Метод истории музыки» («Methode der Musikgeschichte», 1919) он выдвинул понятие «стилевой критики» (Stilkritik) как гл. задачи муз.-историч. исследования. Его концепция смены и развития муз. стилей легла в основу капитального «Руководства по истории музыки» («Handbuch der Musikgeschichte», 1924), созданного коллективом учёных под ред. А.

Эклектичность и позитивистская ограниченность, характерные для методологич. позиций А., помешали ему дать чёткое и последовательное определение стиля как эстетич. и художественно-историч. категории. А. признавал необходимость использования разл. культурно-историч. данных для объяснения фактов истории музыки, но усматривал в соотношении музыки с др. сторонами духовной жизни человечества лишь нек-рый параллелизм, а не глубокую неразрывную связь, обусловленную общими историч. закономерностями. Он подчёркивал, что основой муз.-историч. периодизации должен быть «органический ход развития музыки как особого искусства».

При всём этом труды А. сыграли выдающуюся роль в формировании истории музыки как науки, в определении её задач и методов, в создании источниковедч. базы для историко-муз. обобщений, а также в конкретном выяснении особенностей разл. историч. стилей европ. музыки.

Соч.: Die musikalischen Autographen und revidierten Abschriften Beethovens im Besitze von A. Artaria, W., 1890; R. Wagner, W., 1904; Der Stil in der Musik, Lpz., 1911; G. Mahler, W., 1916; Methode der Musikgeschichte, Lpz., 1919; Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von Guido Adler, Fr./M.—B., 1924, 2 Aufl., Tl 1—2, B., 1930; Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers, W., 1935.

Ю. В. Келдыш.

AD LIBITUM (ад либитум, лат. — по желанию, по собственному усмотрению), в нот. письме указание на то, что исполнителю предоставляется известная свобода в выборе характера исполнения — темпа, динамики и т. п. В отношении темпа A. l. противоположно указанию a battute (см. *Battuta*). Иногда обозначение A. l. показывает, что тот или иной знак в нотном письме может не приниматься во внимание (напр., A. l. над фермато) или что данный отрывок может не исполняться (A. l. над каденцией). Проставленное на титульном листе после наименования части произведения или одного из инструментов (исполнит. ансамблей), для которых оно написано, обозначение A. l. показывает, что исполнение данной части или применение данного инструмента (исполнит. ансамбль) необязательно [напр., симфония Ф. Листа «Фауст» с заключит. хором ad libitum, 12 песен и романсов И. Брамса ор. 44 для женского хора и фп. ad libitum, увертюра для хора (ad libitum) и оркестра В. Я. Шебалина]. В этом смысле указание A. l. противостоит указанию *obligato*.

В ряде случаев обозначение A. l. указывает на то, что для исполнения по желанию может быть выбран один из двух названных автором инструментов [напр., концерт М. де Фалья для клавесина или фп. (ad libitum)].

Я. И. Мильштейн.

АДМО́НИ (Адмони-Красный) Иоганн Григорьевич [р. 4(17)VII 1906, Дессау, Германия] — сов. композитор. Учился на ф-те обществ. наук Ленингр. ун-та (1922—26) и в Ленингр. консерватории (1927—30, класс композиции М. О. Штейнберга).

Основное место в творчестве А. занимает камерная вок. музыка (более 100 произв.). Им написаны камерная кантата «Живее всех живых» (о В. И. Ленине, для 2 голосов и фп. на стихи сов. поэтов, 1960), «Вокальная поэма в 13 песнях» на стихи Г. Гейне (1958), «Баллады» на стихи совр. исп. поэтов (для голоса и фп., 1959), циклы и отд. романсы на стихи А. А. Блока (свыше 20), а также на стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. Мицкевича, Р. Бёриса, М. Ф. Рыльского и др. Среди др. сочинений А.—опера «Гробовщик» по А. С. Пушкину (1935); балеты «АО» (1936), «Война с саламандрами» (1938); концерт для фп. с орк. (1951), музыка к драматич. спектаклям и фильмам (более 10) и др.

М. Г. Бялик.

АДО́РНО (Adorno) Теодор (фам. отца Визенгрунд, Wiesengrund; А. — фам. матери) (11 IX 1903, Франкфурт-на-Майне— 6 VIII 1969, Бриг, Швейцария) — нем. философ, социолог, музыковед и композитор. Изучал композицию у Б. Секлеса и А. Берга, фп.— у Э. Юнга и Э. Штойермана, а также историю и теорию музыки в Венском ун-те. В 1928—31 ред. венского муз. журн. «Anbruch», в 1931—33 доцент Франкфуртского ун-та. Изгнанный из ун-та нацистами, эмигрировал в Англию (после 1933), с 1938 жил в США, в 1941—49— в Лос-Анджелесе (сотрудник Ин-та обществ. наук). Затем возвратился во Франкфурт, где был профессором ун-та, одним из рук. Ин-та социологических исследований.

А.—разносторонний учёный и писатель-публицист. Его философские и социологич. труды являются в ряде случаев и музыковедческими исследованиями. Уже в ранних статьях А. (конец 20-х гг.) ярко выразилась социально-критич. тенденция, осложнённая, однако, проявлениями вульгарного социологизма. В годы амер. эмиграции наступило окончательное духовное созревание А., сформировались его эстетич. принципы. В период работы писателя Т. Манна над романом «Доктор Фаустус» А. был его помощником и консультантом. Описание системы серийной музыки и критики её в 22-й главе романа, а также замечания о муз. языке Л. Бетховена основаны целиком на анализах А. Выдвинутой А. концепции развития муз. иск-ва, анализу западноевроп. культуры посвящён ряд книг и сб. статей: «Очерк о Вагнере» (1952), «Призмы» (1955), «Диссонансы» (1956), «Введение в музыкальную социологию» (1962) и др. В них А. предстаёт как острый в своих оценках учёный, приходящий, однако, к пессимистич. выводам о судьбе западноевроп. муз. культуры. Круг творческих имён в трудах А. ограничен. Он ориентируется гл. обр. на творчество А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, редко упоминая не менее крупных композиторов. Неприятие его распространяется на всех, сколько-нибудь связанных с традиционным мышлением композиторов. Он отказывает в положительной оценке творчества даже таким крупнейшим композиторам, как С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, П. Хиндемит, А. Онеггер. Его критика направлена также и на послевоенных авангардистов, к-рым А. ставит в вину утрату естественности муз. языка и органичности худож. формы, связанность математич. расчётом, что приводит на практике к звуковому хаосу. С ещё большей непримиримостью обрушивается А. на т. н. «массовое» иск-во, служащее, по его мнению, духовному порабощению человека. А. полагает, что истинное иск-во должно быть в постоянном конфликте и с массой потребителей, и с аппаратом гос. власти, регламентирующим и направляющим официальную культуру. Однако иск-во, противостоящее регламентирующей тенденции, оказывается, в понимании А., узкоэлитарным, трагически изолированным, убивающим в себе творческие истоки творчества. В этой антитезе проявляется замкнутость и бесперспективность эстетико-социологич. концепции А. Его философия культуры имеет преемственные связи с философией Ф. Ницше, О. Шпенглера, Х. Ортега-и-Гассета. Нек-рые её положения сформировались как реакция на

демагогическую «культурную политику» национал-социалистов. Схематизм и парадоксальность концепции А. отчётливо сказались в его книге «Философия новой музыки» (1949), построенной на сопоставлении творчества А. Шёнберга и И. Стравинского. Экспрессионизм Шёнберга, как утверждает А., ведёт к распаду муз. формы, к отказу от создания композитором «законченного опуса». Целостное же замкнутое худож. произв., по мнению А., уже своей упорядоченностью искажает действительность. С этой точки зрения А. критикует неоклассицизм Стравинского, к-рый якобы отражает иллюзию примирения индивидуальности и об-ва, превращая иск-во в ложную идеологию. А. считал закономерным абсурдное искусство, оправдывал его существование бесчеловечностью общества, в к-ром оно возникло. Истинное произв. иск-ва в совр. действительности, по мнению А., может оставаться лишь разомкнутой «сейсмограммой» нервных шоков, неосознанных порывов и смутных движений души.

А.— крупный авторитет в совр. зап. муз. эстетике и социологии, убеждённый антифашист и критик бурж. культуры. Но, критикуя бурж. действительность, А. не принимал идеи социализма, они остались чужды ему. В ряде выступлений А. проявилось враждебное отношение к муз. культуре СССР и др. социалистических стран. Его протест против стандартизации и коммерциализации духовной жизни звучит остро, однако позитивное начало эстетич. и социологич. концепции А. выявлено значительно слабее, менее убедительно, чем начало критическое. Отвергая и совр. бурж. идеологию и идеологию социалистическую, А. не видел реального выхода из духовного и социального тупика совр. бурж. действительности и остался по сути дела во власти идеалистич. и утопич. иллюзий о «третьем пути», о некой «иной» социальной действительности.

А.—автор муз. произв.: романсов и хоров (на тексты С. Георге, Г. Тракля, Т. Дёблера), пьес для оркестра, обработок франц. нар. песен, инструментовок фп. пьес Р. Шумана и др.

Лит. соч.: Philosophie der neuen Musik, Tübingen, 1949; Versuch über Wagner, Frankf., 1952; Prismen, Frankf./M., 1955; Dissonanzen, Göttingen, 1956; Klangfiguren, B.— Frankf., 1959; Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankf./M., 1960; Einleitung in die Musiksoziologie, Frankf., 1962, и др.

Лит.: Мани Т., История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа, гл. V, Собр. соч., т. IX, М., 1960; Давыдов Ю. Н., Искусство и элита, гл. V: Развитие элитарной концепции искусства на основе буржуазной философии истории и социологии XX века, М., 1966; его же, Негативная диалектика «негативной диалектики» Т. Адорно, «СМ», 1969, №№ 7, 8; Золтай Д., Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно, «Вопросы философии», 1968, № 3.

О. Т. Леонтьева.

A DUE CORDE (а ду́э ко́рде, итал.— на двух струнах)— указание, применяемое в фп. произведениях. Следуя ему, пианист нажимает на левую педаль и сдвигает клавиатуру рояля по отношению к струнам. Благодаря этому молоточки ударяют только по двум из трёх струн каждого тона и звук получается более тихим. Ранее, когда на каждый тон фп. приходилось не по три, а по две струны, в тех же целях применялось указание ad unum corde (на одной струне) или una corda (одна струна). Особенности конструкции пианино не позволяют исполнителю буквально выполнять указание a due corde, и эффект общего снижения громкости звука достигается приближением молоточков к струнам, для чего также служит левая педаль.

АДЫГЕ́ЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. Нар. муз. культура адыгейцев включает песенное творчество и музыку к танцам. Как правило, песни имеют хор. сопровождение. Древнейшим видом песенного творчества является форма ореД (йоред) — мужская песня, исполняемая в характере речитатива певцом-солистом с сопровождением унисонного хора. Тематика этих песен разнообразна: сказания нартовского эпоса (нарты — нар. герои у адыгейцев), героич. военные, походные, охотничьи и др. Особую группу составляют песни о борьбе за независимость адыгейцев и песни в честь павших героев — игибыз.

Песни, исполняемые в быстром темпе, сопровождаются игрой на инструментах и, как правило, связаны с танцами. Эти песни отличают чёткая ритмика и живой, весёлый характер. По тематике они разделяются на бытовые, любовные, юмористич., сатирич. и др. Кроме песен, сплошь идущих с инстр. сопровождением, встречаются песни, основанные на чередовании вок. (хор.) и инстр. эпизодов. У адыгейцев 2 основных типа нар. танца: удж — парный; зафак, загатлят, исламей — групповые, бытующие во многих вариантах.

Среди адыг. нар. инструментов: пхачич (ударный), камыль (дух. инструмент типа продольной флейты), шичепшин (двуструнный смычковый инструмент) и др. С сер. 19 в. получила распространение гармонь.

А. м. в основе диатонична, встречаются ионийский, миксолидийский и фригийский лады. Ей свойственно большое ритмич. разнообразие (при этом нечётный метроритм встречается редко). Часто применяются трионы, синкопы. Для нар. песен характерно двухголосие, слагающееся из партий певца и хора, сопровождающего солиста в унисон или имеющего самостоят. мелодич. рисунок. Рус. композиторы, посещавшие Кавказ (А. А. Алябьев, М. А. Балакирев и др.), использовали адыг. нар. музыку в своём творчестве. Активное изучение адыг. фольклора было начато после Октябрьской революции. Большую работу в этом отношении провели М. Ф. Гнесин, А. Ф. Гребнев, Г. М. Концевич, В. Л. Мессман, Н. Н. Миронов и др. Проф. муз. творчество адыгейцев развивается гл. обр. в обл. песенного жанра. Среди адыг. композиторов — М. Бесиджев, Г. Самогова, У. Тхабисимов, К. Туко и др.; певицы — засл. арт. РСФСР Г. Самогова, З. Чичева, Р. Шеожева, певец К. Хейшо.

В Адыг. АО работает Ансамбль нар. песни и танца.

Лит.: Гнесин М. Ф., Черкесские песни, «Народное творчество», 1937, № 12; Гребнев А. Ф. (сост.), Адыгэ ореДхэр. Адыгейские (черкесские) народные песни, М.— Л., 1941; Столяров, Произведения русских композиторов на кабардинские темы, «Ученые записки Кабардинского научно-исследовательского института», т. 2, Нальчик, 1947; Шейблер Т. К., Из истории развития кабардинской музыки за годы Советской власти, там же, т. 4, 1948.

АЕДОНИ́ЦКИЙ Павел Кузьмич (р. 19 VIII 1922, с. Троицкое Ворошиловградской обл.) — сов. композитор. В 1941 окончил историко-теоретич. отд. муз. уч-ща в Горьком, в 1948— муз. уч-ще при Моск. консерватории по классу композиции А. Н. Александрова. В 1948—51 занимался в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных у М. Ф. Гнесина; одновременно (1947—50) был зав. муз. частью драм. т-ра в Горьком. Автор муз. комедии для детей «Репка» (пост. 1953, Воронеж), музыки к драм. спектаклям (более 40) и кинофильмам, а также для радио и телеспектаклей; вок.-симф. сюиты —«Юные целинники» (1965), пьес для эстр. оркестра, романсов, многочисл. песен.

А́ЖАРАГС (латыш. ā̆žarags, букв. — козий рог), б у к а р а г с — латыш. духовой мундштучный инструмент. Изготовляется из козьего рога, имеет 3—6 игровых отверстий. Звукоряд диатонический. Звук А. сильный, резкий. На А. исполняли разл. наигрыши, танц. мелодии. Пастухи использовали его как сигнальный инструмент. По существовавшему обычаю, молодые парни, собиравшиеся жениться, по вечерам исполняли на А. грустные мелодии. Инструменты аналогичного устройства и назначения бытуют в Эстонии (сарв) и Литве (*ожрагис*). В 1955 С. М. Краснопёровым создан усовершенствованный инструмент с медным мундштуком и 4 игровыми отверстиями (таурерагс).



АЗАНЧЕ́ВСКИЙ Михаил Павлович [24 III (5 IV)1839, Москва —12(24) I 1881, там же] — рус. муз. деятель и композитор. По теории композиции занимался у Г. Рихтера и М. Гауптмана (1861—64, Лейпциг), брал уроки фп. игры у Ф. Листа (в Риме). В 1866—69 жил в Париже. Будучи председателем дирекции Петерб. отделения РМО (1870—76) и директором (официально «заведующим») Петерб. консерватории (1871—76), стремился усилить её значение как высшего уч. заведения: ввёл более строгие условия приёма, обновил преподават. состав (пригласил Н. А. Римского-Корсакова, Г. А. Ларош, Н. А. Ирецкую и др.), провёл организац. и методич. преобразования, улучшил материально-правовое положение учащихся. Принадлежащее А. богатейшее собр. книг, в т. ч. редчайших изданий 16—18 вв., послужило основой б-ки Петерб. консерватории. Автор конц. увертюры, 2 струн. квартетов, 2 фп. трио; сонаты для влч. и фп. b-moll, ор. 2; фп. пьес, романсов и др.

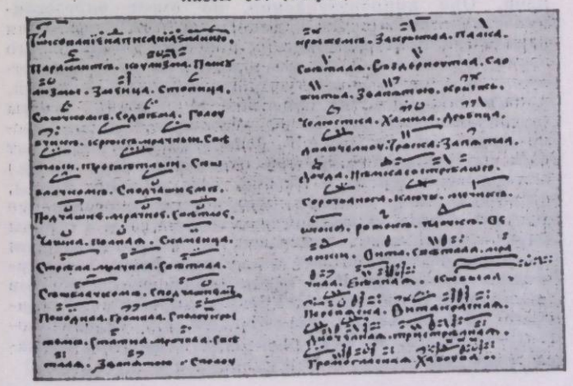
Лит.: Кремлев Ю., Ленинградская государственная консерватория, М., 1938, с. 37—43; Сто лет Ленинградской консерватории, Л., 1962, с. 30—32.

АЗА́РХИН Родион Михайлович (р. 22 III 1931, Харьков) — советский контрабасист. Окончил в 1949 муз. школу-десятилетку при Ленингр. консерватории по классу П. А. Вейнблата, в 1954 консерваторию по классу М. М. Курбатова, в 1961 аспирантуру при Моск. консерватории (рук. С. Н. Кнушевицкий). С 1949 выступает как солист-концертант и ансамблист. Автор мн. переложений и обр. для контрабаса, труда «Методические основы современной игры на контрабасе». Ему посвящён ряд контрабасовых произв. сов. композиторов (концерт А. В. Богатырёва, соната Ю. А. Левитина).

Лит.: Доброхотов Б., Контрабасист-виртуоз, «СМ», 1963, № 12; Гинзбург Л., Солирует контрабасист, там же, 1965, № 3.

А́ЗБУКА МУЗЫКА́ЛЬНАЯ — др.-русские теоретич. пособия (название «азбука» стало применяться к ним только в 18 в.). Наиболее ранние из них относятся к 15 в. Входили в состав певческих книг, занимая 2—3 стр. in quarto. Первые А. м. ограничивались перечнем певческих знаков —знамен (см. *Знаменный распев*). В 16 в. в нек-рых пособиях к перечислению добавлялось «толкование знамени», состоявшее из объяснения «како поется» и распределения «по гласам» (см. *Осмогласие*). В А. м. приводились также *фиты*, т. е. мелодич. формулы, записывавшиеся с помощью особого, «тайнозамкненного» сочетания знаков знаменной письменности. Фиты служили в качестве вокализов, помогавших развивать музыкальную память, дыхание, вырабатывать навыки исполнения широкой кантилены и фразировки.

Страницы из Азбуки музыкальной 16 в. Государственный исторический музей, Москва. Певческое собрание, № 139, листы 197 (оборот) и 198.



По мере увеличения количества фит (к концу 16 в. их было уже более ста) помнить их становилось всё труднее. Появилась необходимость в спец. пособиях — т. н. фитниках; в них были даны начертания фит с их названиями, приводились и слова, с к-рыми они чаще всего применялись в певческой практике. Позднее в фитники стали вводить «розводы», т. е. записи тех же фит обычной крюковой нотацией. С начала 17 в. в теоретич. пособиях появляются своды попевок, составлявших основу знаменного распева, — «кокизники» (от кокизы — древнерусского наименования попевки). Кокизы распределялись по гласам. Рядом с начертанием кокизы и её названием на полях рукописи приводилось слово или фраза из к.-н. наиболее известного песнопения, в к-ром она использована.

Самым полным и систематичным теоретич. руководством по знаменному пению является «Извещение о согласнейших пометах», к-рое было составлено в 1668 группой специалистов, возглавлявшейся учёным монахом Александром *Мезенцем*. В этом труде впервые находит освещение система *помет*, т. е. дополнительных обозначений, уточнявших идеографич. систему крюкового письма.

В конце 17 в., когда входит в употребление пятилинейная нотация, создаётся ещё один вид теоретич. пособий — двоезнаменники, в к-рых параллельно с крюковой записью кокиз и фит даётся их перевод на нотолинейную систему (см. *Двоезнаменник*). В 90-х гг. 17 в. монах Тихон Макарьевский составил «Ключ» к чтению крюкового письма, в к-ром значение отдельных крюков, попевок и фит расшифровывается с помощью пятилинейной нотации.

Певческие А. м. старого типа продолжали существовать ещё в 18 в., а у старообрядцев применялись и позднее, но уже не имели прежнего значения, поскольку развитие самого знаменного распева приостанавливается на рубеже 17—18 вв.

Рукописи А. м. сохранились в гос. архивах и служат важным источником для изучения древнерусской музыкальной культуры.

Лит.: Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский, Казань, 1888; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, [2] 1971; Бражников М. В., Древнерусская теория музыки, Л., 1972.

Н. Д. Успенский.

АЗЕВЕ́ДУ — см. *Корреа ди Азеведу* Л. Э.

АЗЕ́ЕВ Евстафий Степанович [23 II (7 III) 1851, Киев —1918]— рус. хормейстер, композитор. Окончил Придв. певч. капеллу. Был учителем пения и регентом капеллы, позднее хормейстером Мариинского т-ра в Петербурге. Участвовал в первых постановках опер «Псковитянка» (1873) и «Майская ночь» (1880). Н. А. Римский-Корсаков высоко ценил его как хормейстера. А. работал над обновлением церк. напевов, стремясь в их гармонизации приблизиться к основам рус. нар. многоголосия. Автор духовных сочинений, переложений церк. песнопений и др.

АЗЕРБА́ЕВ Кенен [р.26 IV (8 V)1884, урочище Матыбулак, ныне Курдайского р-на Джамбулской обл.] — советский акын, певец и композитор. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1957). С юношеских лет получил известность как исполнитель и автор песен, а также домбрист. В 1919 вместе с Джамбулом (с к-рым его связывала дружба) участвовал в 1-м слёте акынов Семиречья (Верный, ныне Алма-Ата). Влияние Джамбула проявилось в острой социальной направленности муз.-поэтич. творчества А. Среди созданных и исполненных им песен — «Кызыл кайнар» (название местности), «Туйе тыныс» («Верблюжий перевал»), «Наша Родина победит», «Любимая молодёжь моей Родины», «Призыв к миру», «Песня о коммунизме»; «Ленин — наш отец» (1924), «Героическая Москва», «Казахстан» и др. А. исполняет также кирг., рус., тат. нар. песни.

Соч.: Песни Кенена Азербаева. Вступ. статья и нотные записи Б. Ерзаковича, А.-А., 1955 (на казах. и рус. яз.); Кенен Азербаев. Песни времени. Вступление, запись и обр. 25 песен для голоса с фп. Б. Ерзаковича, А.-А., 1961 (на казах. яз.); Избр. произведения, А.-А., 1967 (на казах. яз.).

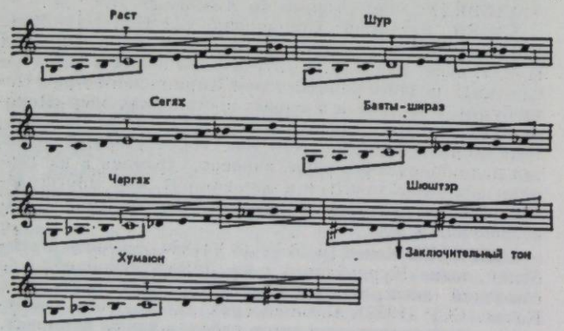
Лит.: Смирнов Б. Ф., Казахские советские народные песни, «СМ», 1950, № 9; Ерзакович Б., Кенен Азербаев, М., 1961; его же, Песенная культура казахского народа, А.-А., 1966, с. 23—26, 239—41, 270—73; Жубанова А. К., Соловьи столетий (пер. с казах. яз.), А.-А., 1967, с. 273—88.

Б. Г. Ерзакович.

АЗЕРБАЙДЖА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Отдельные сведения о развитии А. м. дают наскальные рисунки, датируемые 5—3-м тысячелетиями до н. э., муз. инструменты, найденные при раскопках (духовой — из кости, типа балабана, 1 в. до н. э., и др.), изображения на керамич. изделиях, сказания (героич. эпос «Китаби Деде Коркуд», 10—11 вв.). Муз. культура эпохи средневековья нашла отражение в произв. Низами Гянджеви, Мехсети Гянджеви, Физули, Хагани и др.

А. м. неотделима от муз. иск-ва др. народов Ближнего и Среднего Востока, однако она отмечена самобытностью, ярким нац. своеобразием.

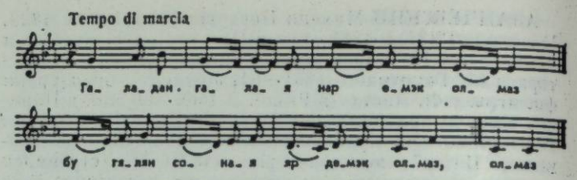
На протяжении мн. веков азерб. нар. музыка бытовала в рамках фольклорного иск-ва. Вок.-инстр. формы фольклора содержат элементы многоголосия. Своеобразие нар. музыки определяется прежде всего развитой ладовой системой. В неё входит 7 осн. ладов — раст, шур, сегях (особенно распространены), шуштэр, баятышираз, чаргях, хумаюн и три побочных — шахназ, сарендж, чаргях иного вида. Издавна считалось, что каждый из ладов имеет определённый образно-эмоциональный смысл. Раст воплощает мужество, энергию; чаргях — страстность, возбуждённость; шуштэр — глубокую печаль; сегях — «лад любви» (не случайно, что сегях является интонац. основой большинства любовно-лирич. песен) и т. д. Каждый лад представляет собой строго организованный звукоряд, имеющий прочную тонич. опору (майе), а каждая ступень лада — свою мелодич. функцию. Лады делятся на относительно самостоятельные разделы (шобе). Практически нар. лады существуют в виде суммы определённых попевок, интонаций и чётких каденционных завершений. Уже в ср. века исследованиями азерб. ладов занимались Сафи-ад-дин Абд аль-Мумин аль-Урмави, Абдул Кадир Мараги, написавшие трактаты о ладах, муз. формах и ритмич. особенностях нар. музыки. На рубеже 19—20 вв. вклад



Азербайджанские лады по системе У. Гаджибекова.

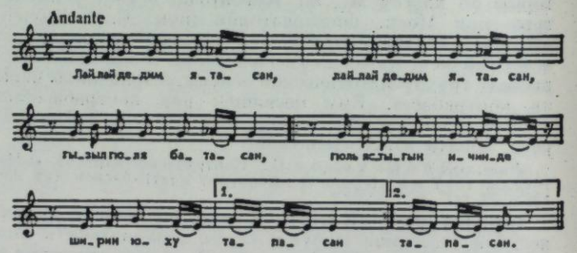
в муз. науку о ладах внёс Навваб Мир Мохсин Шушинский. Теория азерб. ладов на основе современного музыкознания разработана композитором У. Гаджибековым в труде «Основы азербайджанской народной музыки» (1945).

Нар. музыка Азербайджана отличается разнообразием жанров — это песня, танец, ашугское творчество, мугам. Особенно богато песенное творчество, отразившее разл. стороны жизни народа. Оно включает в себя



Народная песня «Галадан Галао» («Вдали друг от друга») в записи С. Рустамова.

песни трудовые («Зехметин ишыги» — «Лучи труда», «Бичинчи негмеси» — «Песня косаря», и др.), исторические («Гачаг Наби», «Пияда Кёр-оглы» — «Пеший Кёр-оглы», и др.), лирические («Бу гелен яра бензер» — «Ты похожа на возлюбленную», «Ай, бэри бах» — «Глянь сюда», «Галанын дибиндэ» — «У подножия крепости», «Ай, лачын» — «О, сокол», и др.), обрядовые («Эй, лалла» — свадебная, и др.), шуточные («Ери, ери» — «Иди, иди», и др.) и др. Мелодика песен почти всегда характеризуется нисходящим движением, вариантным развитием заглавных попевок. Исключительно богата метроритмика песен, подчинённая тактовым размерам — $^6/_8$, $^3/_4$, $^2/_4$. Песни исполняются соло, реже — хором (в основном в унисон).



Народная песня «Лай-лай», или «Нимни» (Колыбельная), в записи У. Гаджибекова.

Танц. музыка представлена женскими танцами — медленно лирическими («Тураджи» «Узундара» и др.) или радостно-оживлёнными («Терэкэмэ» и др.), мужскими — торжественно-величавыми («Мирзаи» — танец мудрости, исполняется стариками, и др.), зажигательно-вихревыми («Гайтаты», «Аскерани» и др.). Широко распространены танцы коллективные — яллы (праздничная хороводная пляска, исполняемая на открытом воздухе), джанги (воинственный мужской танец). Характерный тактовый размер танц. мелодии — $^6/_8$, отличающийся разнообразием и остротой ритмич. фигур (часты пунктирные ритмы, синкопы).

Иск-во ашугов включает в себя крестьянский фольклор. Оно импровизационно, но имеет определённые стилистич. признаки (многократные точные или вариантные повторы коротких попевок, иногда одного звука, небольшой диапазон мелодий и др.). Существует неск. десятков классич. ашугских мелодий, причём каждая может исполняться на разные тексты (гахраманы — героич. песня, гёзелемме — лирич. песня-восхваление и др.). В репертуар ашугов входит дастаны (сказания) героические («Кёр-оглы» и др.) и лирические («Асли и Керем», «Ашуг-Гариб» и др.), песни-диалоги — дейишме (муз.-поэтич. соревнование ашугов). Ашуги аккомпанируют себе на сазе, 3 струны к-рого чаще всего настроены в кварто-квинтовом соотношении (это создаёт несложную форму гармонического многоголосия). Среди выдающихся ашугов прошлого — Гурбани, А. Туфарганлы (16 в.), Шикесте Ширин (18 в.), Алескер (19 в.); современности — А. Рзаев, М. Байрамов, И. Юсифов, Ш. Годжаев и др.

С развитием городской культуры в ср. века связано возникновение мугамов — вок.-инстр. циклич. пьес с контрастным сопоставлением импровизационно-речитативных разделов и чётких, закруглённых песенно-танц. мелодий (тэсниф — песня в мугаме, ренг — инстр. эпизод). Каждая пьеса строится в одном из азерб. ладов и носит соответствующее название: «Раст», «Шур», «Сегях», «Чаргях», «Баяты-шираз», «Шуштэр», «Хумаюн» и т. д. Исполнители их — музыканты-профессионалы — входят в вок.-инстр. ансамбли сазандари в составе: ханенде (певец), тарист, кеманчист, бубнист. Текстами мугамов служат обычно стихи поэтов-классиков. Для мугамов характерны элементы многоголосия: выдерживание в аккомпанементе опорных ступеней вок. мелодии, имитационное построение партии тара и кеманчи. Контрастность мелодич. линий возникает в разновидности этого жанра — зерби-мугамах, в к-рых импровизационная вок. партия звучит на фоне остинатных, ритмически чётких мотивов инстр. сопровождения («Эйраты», «Аразбары» и др.). Известные мугаматисты 19—20 вв.— певцы Гаджи Гули, Кечачи Мамед, Ислам Абдуллаев, Меджид Бейбутов, Мешади Джамиль Амиров, Джаббар Карягды, Сеид Шушинский, Зульфи Адигезалов; таристы Садых Асад оглы, или Садыхджан (реформатор тара и основатель школы совр. игры на этом инструменте), К. Примов, М. Мансуров, А. Бакиханов. В нач. 20 в. особую популярность имел ансамбль, в к-рый входили Д. Карягды, К. Примов, С. Оганезашвили (кеманчист); ансамбль концертировал и за пределами Азербайджана (Варшава, Киев, Петербург и др.). Среди совр. мугаматистов — певцы Х. Шушинский, А. Алиев, С. Кадымова, Ш. Алекперова, таристы Б. Мансуров, Э. Дадашев, Г. Мамедов и др. Большая часть мугаматистов родом из Карабаха, в частности из г. Шуши.

Разнообразны азерб. муз. инструменты (ок. 60). Широко распространены духовые — тутэк, баламан, или балабан, зурна; струнно-щипковые — тар, саз (его разновидности: дшурэ-саз — маленький саз, бейюк-саз — большой саз, голтух-саз — подмышечный саз), уд, канон; струнно-смычковые — кеманча; ударные — дэф (бубен), нагара, гоша-нагара. Среди старинных инструментов, вышедших из обихода,— мусигар, нэсрир, пейпур, эрганун (духовые); чаганэ, пандура (струнно-смычковые); бербет, руд, рубаб, канун, чянг (струнно-щипковые); тэбль, кус, думбек (ударные).

С кон. 19 в. в Азербайджан интенсивно проникает европ., в особенности рус., муз. культура. В Баку создаются симф. оркестр, частная оперная труппа, филиал РМО. В Шуше организуется кружок муз. и лит. деятелей, поставивший в 1897 первый в Азербайджане муз. спектакль «Смерть Меджнуна на могиле Лейли».

В нач. 20 в. в условиях общественно-политич. и культурного подъёма У. Гаджибековым закладываются основы совр. муз. культуры Азербайджана. Формирование проф. азерб. музыки тесно связано с развитием муз. т-ра. Опера Гаджибекова «Лейли и Меджнун» по одноим. поэме Физули (пост. 1908) явилась первой нац. оперой и положила начало жанру мугамной оперы. В этом жанре написаны и др. оперы Гаджибекова. Роль обычных муз.-сценич. форм в них выполняли мугамы, взятые в своём подлинном виде. Гаджибеков создал муз. комедии (здесь композитор прежде всего опирался на нар. песню), содержащие элементы социальной сатиры. Особенно широкую известность получила оперетта «Аршин мал алан» (пост. 1913). Среди первых азерб. композиторов: М. Магомаев — дирижёр и автор мугамной оперы «Шах Исмаил» (пост. 1919), З. Гаджибеков — автор мугамной оперы «Ашуг-Гариб» (пост. 1916) и муз. комедий. Становлению нац. муз. т-ра способствовали актёр и режиссёр Г. Араблинский, артисты оперы и драмы Г. К. Сарабский, М. Х. Терегулов, Г. А. Гаджибабабеков, М. А. Алиев, А. Агдамский, М. Т. Багиров.

Великая Окт. социалистич. революция открыла огромные перспективы для развития культуры Азербайджана. У. Гаджибеков, М. Магомаев и др. в своих произв. стремились к органич. связи нац.-своеобразных форм с достижениями мирового муз. иск-ва. Важным завоеванием явилось создание основ проф. муз. образования. В республике открываются консерватория (1921, ныне им. У. Гаджибекова), муз. техникум и муз. школы. В 1938 при консерватории создана школа-десятилетка (ныне им. Бюль-Бюля). Педагогич. работу вели видные композиторы и теоретики Л. М. Рудольф, П. Б. Рязанов, Л. Е. Аб, Б. В. Карагичев, Н. С. Чумаков, Б. И. Зейдман, певцы Н. И. Сперанский, М. А. Колотова, В. А. Никольский, Н. Р. Валацци, пианисты М. Л. Прессман, И. С. Айзберг и др. Введённые по инициативе У. Гаджибекова в учебных заведениях классы игры на нар. инструментах по нотам (сначала в специальной школе, организованной им же в 1922) во многом способствовали приобщению азербайджанских учащихся к мировой музыкальной культуре.

Декретом Совнаркома Азерб. ССР Бакинский оперный т-р, существовавший ещё до революции, в 1920 был объявлен государственным (см. *Азербайджанский театр оперы и балета* им. М. Ф. Ахундова), первым его худож. руководителем и гл. дирижёром стал М. Магомаев. В 1926 У. Гаджибеков организовал первый многоголосный хор, в 1931 — первый оркестр нар. инструментов, в к-ром исполнители играли по нотам. В 1936 создаются Азерб. гос. хор, филармонии (в Баку и Кировабаде), Ансамбль песни и танца, в 1938— симф. оркестр под упр. Ниязи, Т-р муз. комедии (ныне им. Ш. Курбанова). Открывается муз. над-во (1923, в 1927 издан первый сб. азерб. нар. песен, записанных и обработанных У. Гаджибековым и М. Магомаевым), хореографич. уч-ще, организуется Союз композиторов Азербайджана (1934). В 1939 открыт Дом нар. творчества.

В 20-е и нач. 30-х гг. в А. м. возникают новые жанры. В творчестве У. Гаджибекова и М. Магомаева широкое развитие получила массовая песня. А. Зейналлы создал первые образцы нац. романса. Появляются первые симфонические (М. Магомаев и А. Зейналлы) и камерные (А. Зейналлы, У. Гаджибеков) произв., музыка к драматич. спектаклям и фильмам (М. Магомаев, А. Зейналлы). От простого, «цитатного» использования нар. мелодий композиторы переходят к разработке нац.-своеобразных черт фольклорного творчества.

В 30-е гг. в центре внимания азерб. композиторов — опера. Р. М. Глиэр написал для азерб. т-ра оперу «Шахсенем» (пост. 1927; 2-я ред. пост. 1934), приблизившую А. м. к решению сложных профессиональных задач. Первой оперой азерб. композитора, основанной на классич. муз.-сценич. формах, была «Нэргиз» Магомаева (пост. 1935), отразившая революционные события в Азербайджане 1920-х гг. В интонационном строе оперы сочетались черты нар. иск-ва и сов. массовой песни. Высшее достижение А. м. этого периода — опера «Кёр-оглы» У. Гаджибекова (пост. 1937) — монументальная нар.-героич. эпопея (в основе сюжета — ашугское сказание), в к-рой композитор выступил как художник-новатор, применив многоголосные формы классич. полифонии и гармонии. Центральное место в произведениях занимают широко развёрнутые хоровые сцены.

В 1940 поставлен первый нац. балет «Кыз каласы» («Девичья башня») Бадалбейли на сюжет нар. легенды; в 1938 — первая азерб. муз. комедия на совр. тему «Пятирублёвая невеста» Рустамова.

Муз.-сценич. творчество азерб. композиторов способствовало развитию исполнительского иск-ва. Широкую известность приобрели основоположники совр. нац.-вок. школы — Ш. Мамедова и Бюль-Бюль (Р. Мамедов), певцы Ф. Мухтарова, А. Рзаева и др., а также первая азерб. артистка балета Г. Алмасзаде. Успехи муз. культуры Азербайджана были продемонстрированы на Декаде азерб. иск-ва и лит-ры в Москве (1938).

Тема героич. борьбы с фашистскими оккупантами в годы Великой Отечеств. войны 1941—45 нашла отражение в операх «Гнев народный» Бадалбейли и Зейдмана (пост. 1941), «Вэтэн» («Родина») К. Караева и Дж. Гаджиева (пост. 1945). На сюжет одноимённой поэмы Низами была пост. опера Ниязи «Хосров и Ширин» (1942). Интенсивно развивалось симфоническое творчество. К. Караев, Дж. Гаджиев, С. Гаджибеков создали первые азерб. симфонии. В области массовой песни плодотворно работали У. Гаджибеков и С. Рустамов. В творчестве У. Гаджибекова возник новый жанр камерной вок. музыки — романс-газелла, выросший на основе стихотворных форм вост. поэзии. Новые жанры появляются и в музыке для оркестра нар. инструментов (произв. У. Гаджибекова и С. Рустамова и др.). Развитие азерб. муз. культуры этого периода подытожила Декада музыки республик Закавказья (1944, Тбилиси).

В кон. 40 — нач. 50-х гг. широко развёртывается творч. деятельность композиторов К. Караева, Ф. Амирова, Дж. Гаджиева, С. Гаджибекова, Дж. Джангирова, С. Рустамова, Т. Кулиева и др., занимающих видное место в сов. муз. культуре. Осваивая достижения классич. и совр. музыки, они нашли новые пути развития нац. традиций. Значит. событием явилась опера Ф. Амирова «Севиль» (1-я ред. пост. 1953) по мотивам одноим. пьесы Дж. Джабарлы — первая азерб. лирико-психологич. опера на совр. сюжет. Лирич. оперу «Низами» написал Бадалбейли (пост. 1948). Современности посвящён балет «Гюльшен» С. Гаджибекова (пост. 1950). Новым этапом в развитии этого жанра стал балет «Семь красавиц» Караева (пост. 1952), раскрывший гуманистич. сущность образов поэмы Низами. Музыка балета отличается богатством симф. развития, ярко индивидуальным преломлением черт азерб. нар. музыки.

Совр. тема прочно вошла в азерб. оперетту с произв. С. Гаджибекова («Кызыл гюль» —«Красная роза», пост. 1940), Ф. Амирова («Гёзюн айдын» — «Добрая весть», пост. 1946), С. Рустамова («Дурна», пост. 1947), С. Алескерова («Улдуз»— «Звезда», пост. 1948).

Высокого подъёма достигла в кон. 40 — нач. 50-х гг. симф. музыка. В творчестве азерб. композиторов нашли отражение разл. типы симфонизма. К. Караев, более всего тяготея к конфликтно-драматич. образности (2-я симфония, 1946; поэма «Лейли и Меджнун», 1947), вместе с тем создаёт и произв. картинно-жанрового характера («Албанская рапсодия», 1952). Для Ф. Амирова характерны жанрово-лирич. симфонизм, романтич. патетика (концерт для фп. с оркестром нар. инструментов, соавтор А. Бабаев, 1946; струн. симфония «Низами», 1947; сюита «Азербайджан», 1950). В творчестве Амирова возникает новый жанр симф. мугамов — «Шур», «Кюрд Овшары» (1948). К сфере эпико-драматич. симфонизма относятся произв. Дж. Гаджиева, воплощающие образы большого общественного звучания (поэма «За мир», 1951; 3-я и 4-я — «Памяти Ленина» симфонии, 1947 и 1956) и др. Ценным вкладом в развитие национального симфонизма являются произведения С. Гаджибекова (симф. картина «Караван», 1945; 2-я симфония, 1946; Увертюра, 1956). Симф. произв. созданы Ниязи (мугам «Раст», 1949), Дж. Джангировым (вок.-симф. поэма «По ту сторону Аракса», 1949; концерт для скрипки с оркестром, 1951), Р. Гаджиевым («Молодёжная симфония», 1954; концерт для скрипки с оркестром, 1952), М. Ахмедовым (симфония «Памяти 26 бакинских комиссаров», 1949) и др.

Возрос интерес к камерной музыке. Среди лучших её образцов — струн. квартет a-moll, 4 тетради прелюдий для фп. Караева; 12 миниатюр для фп., «Посвящение У. Гаджибекову», элегия «Памяти А. Зейналлы» для камерного ансамбля Амирова; «Баллада» для фп. Дж. Гаджиева; пьеса для струн. квартета С. Гаджибекова и др. На основе фольклорного иск-ва созданы песни С. Рустамова («Сумгаит», «Сурейя», «Комсомол», «Я голосую за мир»). В песенном творчестве Т. Кулиева слились ладово-интонационные особенности нар. музыки и советской лирич. песни. Широко популярны также песни А. Рзаевой, А. Гусейнзаде, Р. Гаджиева, Г. Гусейнли, Дж. Джангирова и др. Среди композиторов, создавших музыку к драматич. спектаклям и фильмам: К. Караев, Ф. Амиров, С. Гаджибеков, Т. Кулиев, З. Багиров и др.

Успехи исполнительского иск-ва этого периода связаны с деятельностью дирижёра Ниязи, певцов — Бюль-Бюля, Р. Бейбутова, А. Бунятзаде, А. Дроздова, В. Садыхова, Г. Гасановой, Ф. Ахмедовой и др., струн. квартета в составе А. Алиева, М. Тагиева, Р. Сеидзаде, С. Алиева.

Во 2-й пол. 50—60-х гг. А. м. выдвигается на арену мирового муз. иск-ва. Композиторскую школу республики возглавляет К. Караев, произведения к-рого характеризуются соединением нац. черт и стилевых особенностей совр. муз. иск-ва. Творчество Караева оказало существенное воздействие на поколение композиторов, начавших свой творческий путь в конце 50-х гг. и в 60-е гг. Их стремление к обновлению муз. яз., поиски новых средств выразительности связаны с задачами глубоко отразить содержание жизненных процессов. В различных жанрах они раскрывают значительные темы. Одно из выдающихся произведений этих лет в области муз. т-ра — балет «Тропою грома» Караева (пост. 1958, Ленингр. т-р оперы и балета) на тему борьбы колониальных народов за своё освобождение. Явления дореволюционной азерб. действительности воссозданы в балете «Чернушка» Аббасова по одноим. повести С. Ахундова (пост. 1965). Широкую популярность завоевал балет А. Меликова «Легенда о любви» на сюжет пьесы Н. Хикмета (пост. 1961, Ленингр. т-р оперы и балета). Т. Бакиханов посвятил балет «Каспийская баллада» героич. жизни бакинских нефтяников (1968). Балет о далёком прошлом написал Ф. Караев — «Тени Кобустана» (пост. 1969).

Мн. оперные произв. азерб. композиторов основаны на устоявшихся муз.-сценич. формах. Это — «Азад» Джангирова (пост. 1957), «Багадур и Сона» Алескерова (пост. 1961), «Вагиф» Мустафаева (пост. 1960), детская опера-балет «Лиса и Волкодав» И. Мамедова (пост. 1963) и др.

В операттах преобладают сюжеты, связанные с бытом и трудовыми буднями сов. людей,— «Ромео — мой сосед» Р. Гаджиева (пост. 1961), «Одна минута» Ханмамедова (пост. 1961), «Не быть тебе милой моей» Аббасова (пост. 1963), «Свекровь» Багирова (пост. 1964), «Одно слово твоё» Кулиева (пост. 1967). Находит отражение и др. сюжеты — «Путешествие Гаджи Керима на луну» Рзаева (пост. 1962), «Куба — любовь моя» Р. Гаджиева (пост. 1963), «Нищий сын миллионера» Алескерова (пост. 1966).

Наиболее ярко новаторские тенденции проявились в симф. музыке К. Караева —«Дон Кихот», 1960; 3-я симфония, 1965; концерт для скрипки с оркестром, 1967. Симф. творчество Амирова продолжает развиваться в сфере жанрово-лирич. образов («Азербайджанское каприччио», 1962). В соавторстве с Э. Назировой им написан концерт для фп. с орк. на арабские темы (1957). Усложняется образно-эмоциональный строй музыки С. Гаджибекова (концерт для симф. оркестра, 1964). Значительный опыт Г. Ханмамедова, написавшего концерты для тара и симф. оркестра (1952, 1967). Традиции мастеров старшего поколения в области симф. музыки плодотворно развивают Х. Мирзазаде, А. Меликов, В. Адигезалов, А. Рзаев, Ф. Рзаев, М. Мирзоев, Н. Аливердибеков, Н. Мамедов, О. Зульфугаров, Э. Махмудов, Т. Бакиханов, А. Ализаде.

Вок.-симф. сочинения крупных форм созданы Дж. Джангировым — оратория «Сабир» (1962), кантата «Физули» (1959). Среди произв. этого жанра — хор. мугам «Баяты-шираз» Аливердибекова и оратория «Октябрь» Мустафаева (1967).

В камерных произв. К. Караева проявилось тяготение к формам старых классич. мастеров. Популярными стали также камерные произв. Ф. Амирова, Дж. Гаджиева, Х. Мирзазаде, А. Рзаева, М. Мирзоева, Т. Бакиханова, М. Кулиева и др. Произв. для детей написаны М. Насирбековым, М. Ахмедовым, З. Багировым, А. Аббасовым, Э. Назировой и др. В обл. музыки для оркестра нар. инструментов сочинения создали С. Гаджибеков, Дж. Джангиров, С. Рустамов.

Увеличился круг авторов песен. Мн. песен создали С. Алескеров, А. Аббасов, Г. Ханмамедов, Ш. Ахундова, О. Зульфугаров, Р. Мустафаев, Н. Мамедов, А. Султанова, О. Никольская, Ф. Кулиева, Т. Гаджиев, Р. Мириели и др. Большой вклад внесён азерб. композиторами в области музыки к фильмам (К. Караев, Ф. Амиров, Т. Кулиев, Дж. Джангиров и др.) и драматич. спектаклям (К. Караев, С. Гаджибеков и др.).

В 60-е гг. в Азербайджане организованы новые исполнительские коллективы: Камерный оркестр под рук. Н. Рзаева (1964), Хоровая капелла под рук. Э. Новрузова (1966), «Театр песни» под рук. Р. Бейбутова (1967), нар.-исполнительские (под рук. А. Бакиханова и Э. Дадашева) и эстрадные ансамбли (среди них вок. квартет «Гая»).

Наряду с дирижёрами Ниязи, А. Бадалбейли, А. Гасановым, С. Гаджибековым, А. Исрафилзаде выступают Р. Абдуллаев и К. Аливердибеков. Выдвинулись певцы Л. Иманов, М. Магомаев, Р. Атакишиев, пианисты Т. Махмудова, З. Алиева, скрипач С. Ганиев и другие.

В 50—60-е гг. значит. развитие получило музыковедение, представленное работами Э. А. Абасовой, И. В. Абезгауз, Д. Х. Данилова, А. А. Исазаде, М. С. Исмайлова, Л. В. Карагичевой, К. А. Касимова, С. Д. Касимовой, Х. Г. Меликова, Р. Д. Фархадовой, Э. М. Эльдаровой и др. В 1945 учреждён Научно-исследовательский ин-т азерб. иск-ва им. У. Гаджибекова АН Азерб. ССР (ныне Ин-т архитектуры и иск-ва).

Лит.: Корганов В., Кавказская музыка, Тифлис, 1900; Востриков П., Музыка и песня у азербайджанских татар. Сб. материалов для описания местностей и племён Кавказа, вып. 42, Тифлис, 1912; Мамедова Ш., Пути развития азербайджанского музыкального театра, М., 1931; Хубов Г., Музыкальная культура в Азербайджане, «СМ», 1937, № 10 — 11; Виноградов В., Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка, М., 1938; Криворотов В., Ашуги Азербайджана, «СМ», 1938, № 4; Гаджибеков У., В старом и новом Азербайджане, там же, 1938, № 2; Виноградов В., Истоки азербайджанской национальной оперы, там же, 1938, № 3; Хубов Г., Искусство азербайджанского народа, там же, 1938, № 4; Гаджибеков У., Пути советской оперы, «СМ», 1939, № 5; его же, Основы азербайджанской народной музыки, Баку, 1945, 2М., 1957; Музыка Советского Азербайджана в дни Отечественной войны. Сб. статей, Баку, 1945; Гаджибеков У., Расцвет музыкальной культуры Советского Азербайджана, «Изв. АН Азерб. ССР», 1947, № 10; Эльдарова Э., Некоторые вопросы ашугского искусства, в сб.: Искусство Азербайджана, т. 1, Баку, 1949; Касимов К., Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в., в сб.: Искусство Азербайджана, т. 2, Баку, 1949, с. 5—63; Нестьев И., Фере В., Прекрасный расцвет азербайджанской музыки, «СМ», 1949, № 12; Касимов К., Зарождение и развитие азербайджанского музыкального театра, в кн.: Искусство Азербайджана, т. 3, Баку, 1950; Карагичева Л., Композиторская молодёжь Азербайджана, «СМ», 1952, № 9; Житомирский Д., Багиров З., Музыка Советского Азербайджана, в сб.: Советская музыка, М., 1954; Данилов Д., Заметки об азербайджанском симфонизме, «СМ», 1956, № 8; Шостакович Д., Съезд композиторов Азербайджана, там же, 1956, № 6; Абасова Э., Мамедов Н., Мугамы в творчестве азербайджанских композиторов, в сб.: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья, М., 1956; Зейдман Б., О работе азербайджанских композиторов над оперной и балетной драматургией, там же; Карагичева Л., Азербайджанская ССР, 2Баку, 1957; Шостакович Д., Отличная композиторская школа, «Дружба народов», 1957, № 11; Данилов Д., Перед азербайджанской декадой, «СМ», 1957, № 1; Исмаилов М. С., Метроритмические особенности азербайджанской народной музыки, «Искусство», Баку, 1957, № 7 (на азерб. яз.); Абезгауз И., Новинки азербайджанской музыки, «СМ», 1958, № 1; Мехтиева Н., Образ Ленина в творчестве азербайджанских композиторов, «Искусство», Баку, 1958, № 3 (на азерб. яз.); Халилов Р., Композиторы Азербайджана, Баку, 1959; Заслуженный коллектив Азербайджанской ССР. Государственный ансамбль песни и танца, сост. Гаджибеков С., Кулиев Т., Баку, 1959; Азербайджанская государственная филармония им. М. Магомаева, сост. Гаджибеков С., Кулиев Т., Баку, 1959; Абезгауз И., В азербайджанской опере, «СМ», 1959, № 4; Керимов К., Оркестр азербайджанских народных инструментов, Баку, 1959; Касимов К., О ранних нотных записях азербайджанских песен, «Доклады АН Азерб. ССР», 1959, № 18; Абасова Э.,Исполнители Азербайджана, «СМ», 1960, № 4; Исазаде А. И., Из истории профессиональной музыкальной жизни дореволюционного Баку, «Изв. АН Азерб. ССР», 1960, № 5; его же, Камерно-инструментальные ансамбли в творчестве азерб. композиторов, «Изв. АН Азерб. ССР», 1960, № 3 (на азерб. яз.); Исмайлов М., Жанры азербайджанской народной музыки, Баку, 1960 (на азерб. яз.); Касимов К., Музыка Азербайджана, Баку, 1960; Абасова Э., Азербайджанский народный оркестр, «СМ», 1961, № 1; Азербайджанская музыка. Сб. статей, М., 1961; Исазаде А., Инструментальное творчество композиторов Советского Азербайджана (для струнно-смычковых инструментов), Баку, 1961 (на азерб. яз.); Исазаде А., Произведения малой формы композиторов Азербайджана для струнно-смычковых инструментов, «Изв. АН Азерб. ССР», 1961, № 1 (на азерб. яз.); Касимова С., Черты народности в музыкальном языке опер азербайджанских композиторов, «Изв. АН Азерб. ССР», 1961, № 12, с. 73—84; Абасова Э., Музыкальная культура республик Закавказья, Баку, 1962 (на азерб. яз.); Эльдарова Э., Из истории азербайджанского ашугского искусства, «Искусство Азербайджана», т. VIII, Баку, 1962; Касимов К., Музыкальная культура Азербайджана в XVI—XVII вв., в сб.: Искусство Азербайджана, т. VIII, Баку, 1962; Карагичева Л., На съезде композиторов Азербайджана, «СМ», 1962, № 5; Мамедбеков Д., К вопросу о классификации азербайджанских мугамов, «Изв. АН Азерб. ССР», 1963, № 1; Касимов К., Азербайджанский фольклор, в кн.: Народы мира, т. 1, ч. 2, М., 1963; Беляев В., Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 2, М., 1963; Учёные записки Азерб. Гос. Консерватории, вып. 1, Баку, 1964; Данилов Д., Азербайджанская музыка и русская культура, «Литературный Азербайджан», 1964, № 3; Учёные записки Азерб. Гос. Консерватории, вып. 2, Баку, 1965; Летопись муз. жизни Азербайджана (1920 — 1926), сост. А. Исазаде, Баку, 1965; Музыка и жизнь. Сб. статей, Баку, 1965 (на азерб. яз.); Абасова Э., Касимов К., Музыкальная культура Азербайджана, в кн.: История музыки народов СССР, т. 1—3, М., 1966—1971; Касимов К., Исазаде А. (сост.), Искусство Азербайджана. Сб. статей, Баку, 1968; Абасова Э., Касимов К., Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана. 1920—1958, Баку, 1970.

Э. А. Абасова.

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА (Азербайджанский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова) — ведущий муз. т-р Азерб. ССР. Декретом правительства Азерб. ССР в мае 1920 в Баку был основан объединённый Азерб. гос. т-р, коллектив к-рого (азерб. и рус. труппы) ставил оперы, оперетты, драмы. (Здание т-ра построено в 1910—11, реконструировано в 1938. Зрит. зал на 1281 место). Спектакли шли на азерб. и рус. яз. Среди нац. муз. спектаклей: «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова, «Шах Исмаил» Магомаева, «Ашуг-Гариб» З. Гаджибекова и др. Рус. труппа ставила оперы — «Демон», «Мазепа», «Евгений Онегин», «Князь Игорь», «Аида», «Фауст», «Кармен», «Тоска» и др., балеты — «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия» и др. В сезоне 1924/25 оперный коллектив (с азерб. и рус. секторами) был выделен в самостоят. оперный т-р (оркестр, хор, балет — общие с рус. труппой). В 1930 т-ру присвоено имя выдающегося азерб. драматурга М. Ф. Ахундова.

Наряду с мастерами нац. сцены — Бюль-Бюлем (Мамедовым), Ш. Мамедовой, Г. К. Сарабским, С. Гаджиевой, Ф. Мухтаровой, С. Каджар, А. Рзаевой, Г. А.



Сцена из оперы «Кёр-оглы» У. Гаджибекова.

Гаджибабековым, М. Т. Багировым, М. Х. Терегуловым и др. развитию оперного искусства в т-ре активно содействовали актёры рус. школы — В. А. Никольский, Н. Г. Зубарев, П. Л. Карпова, Э. М. Старостина; дирижёры — С. А. Столерман, В. А. Гесс; режиссёры — А. В. Варламов, Н. Н. Боголюбов и мн. др. Уже в первый период своей деятельности т-р осуществил пост. произв. сов. композиторов: «Орлиный бунт» Пащенко (1928), «Прорыв» Потоцкого (1930), «Северный ветер» Книппера (1931), «Тихий Дон» (1936). Этапное значение для развития нац. оперного иск-ва имели спектакли: «Шахсенем» Глиэра (2-я ред., 1934), «Нэргиз» Магомаева (1935), «Кёр-оглы» У. Гаджибекова (1937, Гос. пр. СССР, 1941). После участия в Декаде азерб. иск-ва и лит-ры в Москве (1938) т-р был награждён орденом Ленина.

В последующие годы в т-р пришли певцы — А. Бунятзаде, А. Садыхов, С. Мустафаева, Г. Гасанова; артистка балета Г. Алмасзаде; дирижёры — Ниязи, А. Гасанов; режиссёры — И. Идаятзаде, А. Искендеров и др. Коллектив т-ра активно работал над созданием нац. опер. Среди пост. этих лет: «Сафа» Манляна (1939), «Хосров и Ширин» Ниязи (1942), «Вэтэн» («Родина») К. Караева и Дж. Гаджиева (1945, Гос. пр. СССР, 1946), «Низами» Бадалбейли (1948), «Севиль» Амирова (1953), «Азад» («Свобода») Джангирова (1957) и др. В 1943 т-р поставил оперу «Кёр-оглы» на рус. яз., а на азерб. яз.— «Ануш» Тиграняна (1941), «Севильский цирюльник» (1943) и «Кармен» (1946). В 1940 был поставлен первый азерб. балет «Кыз каласы» («Девичья башня») Бадалбейли, затем т-р осуществил пост. балетов «Гюльшен» С. Гаджибекова (1950, Гос. пр. СССР, 1952) и «Семь красавиц» К. Караева (1952).

Наиболее примечательными спектаклями 60—70-х гг. были: оперы — «Вагиф» Мустафаева (1960), «Багадур и Сона» Алескерова (1961), «Мертвецы» Адигезалова (1963), «Обручение в монастыре» Прокофьева (1968), «Оптимистическая трагедия» Холминова (1971); балеты — «Тропою грома» (1961, Ленинская пр., 1967); «Легенда о любви» Меликова (1962), «Чернушка» Аббасова (1965), «Шур» Амирова (1968), «Тени Кобустана» Ф. Караева (1969), «Читра» Ниязи (1972) и др.

В труппе т-ра (1972): певцы — нар. арт. СССР Ф. Ахмедова, нар. арт. Азерб. ССР И. Агаларов, Р. Атакишиев, А. Бунятзаде, Л. Иманов, Р. Мурадова, М. Магомаев; солисты балета — нар. арт. СССР Л. Векилова, нар. арт. Азерб. ССР К. Н. Баташов, Р. Ахундова, М. Мамедов; гл. дирижёр — засл. деят. иск-в Азерб. ССР Р. Абдуллаев, дирижёры — нар. арт. Азерб. ССР А. Бадалбейли, А. Гасанов; гл. режиссёр — Ф. Сафаров; гл. балетмейстер — нар. арт. СССР Г. Алмасзаде; гл. художник — засл. деят. иск-в Азерб. ССР А. Д. Фатолиев; гл. хормейстер — засл. арт. Азерб. ССР Н. Меликов.

Коллектив т-ра систематически выступает со спектаклями в нефтяных и промышленных центрах республики. В 1941 театр был на гастролях в Иране.



Сцена из балета «Семь красавиц» К. Караева.

В сезоне 1969/70 балетная труппа т-ра была участницей Всемирного фестиваля танца в Париже; гастролировала во Франции, Люксембурге и Монако.

Лит.: Гаджибеков Уз., От «Лейли и Меджнуна» до «Кёр-оглы», в сб.: Искусство азербайджанского народа, М.—Л., 1938; Касимов К., Зарождение и развитие азербайджанского муз. театра, в кн.: Искусство Азербайджана, т. 3, Баку, 1950; Дадашев С., 50-летие Аверб. ордена Ленина театра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, Баку, 1958 (на азерб. яз.); Бадалбейли А. и Касимов К., Азербайджанский гос. ордена Ленина театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, М., 1959.

К. А. Касимов.

Сцена из балета «Гюльшен» С. Гаджибекова.



АЗЁРСКАЯ Елизавета Григорьевна [29 II (12 III) 1868, Полтава — 13 III 1946, Москва] — сов. певица (меццо-сопрано) и педагог. Муз. образование получила в Киевском муз. уч-ще РМО (класс К. Эверарди). В 1891 была приглашена в Киевский оперный т-р. В 1892—94 совершенствовалась как певица в Милане (у А. Броджи) и в Париже (у Бертрами). В 1895—97 гастролировала по мн. городам России (Астрахань, Казань, Саратов, Н. Новгород и др.). С 1897 работала в Большом т-ре (Москва). А. обладала сильным голосом обширного диапазона и звучного тембра. Партии: Весна («Снегурочка»), Ольга («Евгений Онегин»), Графиня; Ортруда, Фрика («Лоэнгрин», «Валькирия» Вагнера). Лучшая партия — Кармен. Была первой исполнительницей на сцене Большого т-ра партий Кончаковны; Любавы («Садко»), Лауры («Каменный гость» Даргомыжского), Рафаэля («Рафаэль» Аренского). В 1918 оставила сцену; занималась педагогич. деятельностью в муз. техникумах им. А. и Н. Рубинштейнов и им. А. Глазунова.

«АЗИАТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ» — рус. нотный журнал. Издавался в Астрахани в 1816—18



Титульный лист «Азиатского музыкального журнала».

И. В. *Добровольским.* «А. м. ж.»— первый в истории опыт записи и публикации муз. фольклора народов Ср. Азии и Кавказа (туркмен, киргизов, кабардинцев и др.), а также астраханских татар, калмыков. Песни публиковались в обр. для голоса и фп., танцы — в фп. изложении. Наряду с этим в журнале печатались инстр. произв. для домашнего музицирования, в т. ч. самого Добровольского. «А. м. ж.» — первое муз. периодич. издание, выпускавшееся в рус. провинции, и одновременно первое рус. литографированное нотное издание. Всего вышло 8 номеров: в 1816 — № 1 и 2, в 1817 — № 3 и 4, в 1818 — № 5,6,7,8. «А. м. ж.» является библиографич. редкостью. Полный его комплект хранится в Гос. публичной б-ке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Песни из «А. м. ж.» в записи Добровольского перепечатаны (без сопр.) С. Г. Рыбаковым в его работе «Музыка и песни уральских мусульман» (СПБ, 1897).

Лит.: Коростин А. Ф., Начало литографии в России, М., 1943 (гл. VI).

И. М. Ямпольский.

АЗМАЙПАРАШВИЛИ Шалва Ильич [25 XII 1902 (7 I 1903), Тбилиси — 17 V 1957, там же] — советский дирижёр и композитор. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1941). Чл. КПСС с 1940. Деп. Верх. Совета Груз. ССР 1—3-го созывов. В 1928 окончил Тбилисскую консерваторию по классу ударных инструментов, в 1930 — по классам С. В. Бархударяна (композиция) и М. М. Багриновского (дирижирование); в 1933 окончил аспирантуру как дирижёр (рук. А. В. Гаук и Е. С. Микеладзе). С 1932 дирижёр, в 1938—54 гл. дирижёр Груз. т-ра оперы и балета. Под его рук. поставлены оперы: «Тихий Дон» (1938); «Броненосец „Потёмкин“» Чишко (1938), «Ладо Кецховели» Киладзе (1941), «Сказание о Тариэле» Мшвелидзе (1946, Гос. пр. СССР, 1947) и мн. др. В 1943—53 гл. дирижёр симф. оркестра Груз. радио, с 1954—Гос. симф. оркестра Грузии. С 1927 занимался педагогич. деятельностью, в 1933 преподавал в Тбилисской консерватории.

Автор оперы «Хевисбери Гоча» (букв. — «Старейшина Гоча»; 1951, Груз. т-р оперы и балета), оперетт — «Иные нынче времена» (пост. 1952) и «Желанный жених» (1957), симфонии (1945), орк. сюит (в т. ч. «Картины старого Тбилиси», 1941), вок.-симф. поэм, инстр. пьес, песен и др.

В. И. Зарубин.

АЗМАРИ — в Эфиопии осн. категория проф., гл. обр. бродячих, певцов-сказителей. Известны с 16 в. Пение А.— гортанное, носовое — заметно отличается от народного и церковного. А. обычно аккомпанирует себе на одностроннном смычковом инструменте мецинко. В репертуаре А. — гл. обр. восхваления и сатиры (по традиции, высмеиваемый в сатире человек может прервать А. только подарком), а также героические (исторические) песни. Текст частично импровизируется, но по канонам, восходящим к древнейшему времени. Несколько А. участвуют в представлениях национального театра в Аддис-Абебе. Творчество А. широко используется композиторами Эфиопии.

АЙВАЗЯН Артемий (Арутюн) Сергеевич [р. 26 VI (9 VII)1902, Баку] — советский композитор, виолончелист и дирижёр. Нар. арт. Арм. ССР (1964). Чл. КПСС с 1952. В 1923 окончил Тбилисскую консерваторию по классу виолончели К. С. Миньяра-Белоручева, брал уроки композиции у А. А. Спендиарова. В 1932 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели С. М. Козолупова, в 1935 под его руководством Школу высшего мастерства (аспирантуру). 3-я пр. на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (Москва, 1933).

А. организатор и художеств. руководитель Гос. эстр. оркестра Армении (1938—56). Одновременно в 1940—42 художеств. руководитель Арм. филармонии, в 1943—1945 — Т-ра муз. комедии в Ереване. Автор первых арм. сов. оперетт, муз. комедий, джазовых и эстр. произв.

Соч.: комич. оперы — Тапарникос (1938), Господин Минтоев в Париже (1965, Арм. т-р оперы и балета); оперетты (даты пост.) — в т. ч. Ашуг Мурад (1942), Восточный данкист (1943), Любовь под звёздами (1970); симф. поэма «Армения» (1965), орк. сюиты (1948, 1955, 1966); концерты с орк.— для влч. (1947, 1967), для голоса (1949); 2 струн. квартета (1951, 1955); соната для скр. и фп. (1970); произв. для джаза, эстр. песни, в т. ч. «Караван», «Каринэ», «Батуми»; музыка к фильмам.

Г. Ш. Геодакян.

АЙВС (Ives) Чарлз Эдуард (20 X 1874, Данбери, штат Коннектикут — 19 V 1954, Нью-Йорк) — амер. композитор. Начальное муз. образование получил под рук. отца — военного капельмейстера. В 1894—98 учился в Йельском ун-те, где изучал композицию у Х. Паркера и игру на органе у Д. Бака. С 1899 церк. органист в Нью-Йорке и др. городах.



В формировании творчества А. важную роль сыграла патриархальная обстановка его детских и юношеских лет; в провинции он постоянно слышал нар. музыку, был участником сельских муз. праздников. Корни его творчества — в нар. песнях и религ. гимнах, в духовой музыке, исполнявшейся деревенскими музыкантами (ранние сочинения А. написаны для дух. оркестра, в к-ром он играл на ударных инструментах). А. выработал собств. муз. стиль, сочетающий элементы традиционной бытовой музыки с необычными, острыми гармониями, оригинальной инструментовкой. Для творчества А. характерны лиризм и юмор, склонность к философичности содержания наряду с рационализмом муз. языка. В ряде сочинений А. стремился отразить жизнь родины. Так, в эпизодах из 2-й сонаты для скрипки с фп. острые столкновения разнохарактерных интонационно-ритмич. элементов воспроизводят картины шумных деревенских празднеств.

А. начал писать музыку с 90-х гг. 19 в., но до конца 30-х гг. 20 в. его сочинения не были известны. (Лишь в 1947 он был удостоен пр. Пулицера за 3-ю симфонию, написанную в 1911.) Настоящее признание А. получил посмертно, когда амер. музыканты открыли в его художеств. наследии черты самобытной творческой индивидуальности ярко нац. склада и провозгласили А. основоположником новой амер. школы.

Наиболее известные сочинения А.— 2-я соната для фп. («Concord», 1909—15), 3-я и 4-я симфонии, увертюра № 2 — изобилуют острыми приёмами диссонантного атонального и политонального письма. Приёмы звукоизобразительности характерны для стиля 4-й

сонаты для скрипки с фп. «Детский день в лагере» («Children's day at the camp meeting», 1915). В пек-рых соч. А. использовал найденную им своеобразную технику серийного письма, а также средства *четвертитоновой системы* («Три четвертитоновые пьесы»—«Three quartertone piano pieces» для двух фп., 1903—24). А. принадлежат очерки и статьи о четвертитоновой музыке («Some quartertone impressions», 1925, и др.).

Соч.: кантата Небесная страна (Celestial country, 1899); для орк.— 5 симфоний (1896—98, 1897—1902, 1901—04, 1910—16, 5-я, Праздничные дни — Holidays, 1904—13), Вселенная (Universe symphony — фрагменты симфонии, 1911—16), Центральный парк в темноте (Central park in the dark, 1898 — 1907), Три селения в Новой Англии (Three places in New England, 1903—14) и др. программные пьесы, увертюры (1901—12), пьесы для большого симф. и камерн. орк., Танцы регтайм (Ragtime dances, 1900—11) для театр. орк.; струн. квартет (1896) и др. камерно-инстр. ансамбли; 2 фп. сонаты; 5 скр. сонат; соч. для органа; пьесы для разл. инстр.; соч. для хора, циклы песен на стихи амер. поэтов (114 песен, 1884—1921).

Лит.: Рахманова М., Чарльз Айвс, «СМ», 1971, № 6, с. 97—108; Copland A., The Ives case in our new music, N. Y., 1941; Cowell H. and S., Charles Ives and his music, N. Y., 1955; Letters from Ch. Ives to N. Slonimsky, в кн.: Slonimsky N., Music since 1900, 'N. Y., 1971, p. 1318—48. *Г. М. Шнеерсон.*

АЙДАН (Aydan) Севда (р. 1930, Стамбул) — турецкая певица (лирико-драм. сопрано). В 1953 окончила Анкарскую консерваторию. С этого же года солистка Гос. оперы в Анкаре (дебютировала в партии Виолетты). Партии: Манон («Манон» Массне), Леонора («Трубадур»), Донна Эльвира («Дон Жуан»), Тоска и др. Много концертирует. Большое место в её конц. репертуаре занимают турецкие нар. песни. Гастролировала в странах Европы, в т. ч. в СССР (1962).

АЙДИНЯН Артур Михайлович (р. 15 VIII 1923, Салоники, Греция) — советский певец (тенор). Нар. арт. Арм. ССР (1961). Род. и жил в Греции. В 1947 приехал в СССР. В 1950 окончил Ереванское муз. уч-ще по классу пения Т. И. Налбандяна. С 1948 солист Армянской филармонии. Исполнение А. отмечено лиризмом, поэтичностью. В конц. репертуаре певца арии из опер А. Скарлатти, Дж. Б. Перголези, Г. Доницетти и др., романсы Комитаса, А. А. Спендиарова, Д. Д. Шостаковича, Р. М. Глиэра, А. И. Хачатуряна. С большим чувством стиля исполняет итал. и исп. нар. песни, аккомпанируя себе на гитаре. Гастролировал в Румынии, Чехословакии, Болгарии, Канаде. В 1957 снимался в фильме «Сердце поёт» (Карен), в основу к-рого положена биография А.

Лит.: Штих М., Путь артиста, «СМ», 1956, № 1. *В. И. Зарубин.*

АЙЗБЕРГ, Айсберг Илья Семёнович (Элья Самуилович) [14 (26) I 1868, Одесса — 7 VII 1942, Тбилиси] — сов. пианист, композитор, педагог и муз. писатель. В 1902 окончил Петерб. консерваторию по классу фп. К. К. Фан-Арка, в 1906 — по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. В 1906—17 в Тбилиси старший преподаватель муз. уч-ща РМО, в 1917—1923 и 1934—42 профессор Тбилисской консерватории. В 1923—34 профессор (в 1923—28 ректор) консерватории в Баку. Исполнительская и педагогическая деятельность А. сыграла значит. роль в развитии фп. культуры Грузии и Азербайджана. Автор произв. для фп. (в т. ч. концерта), романсов и др. В 1913—17 сотрудничал в журн. «Музыка», «Музыкальный современник» (псевд.— И. А-рг; А. Берг).

Лит. соч.: Из области современного пианизма, «Музыка», 1913, № 157, с. 785—87; Новые веяния в области фортепианной методологии, там же, 1914, №№ 171—172, 174; А. Г. Рубинштейн и его фортепианные сочинения, там же, 1915, №№ 206, 208; Природа фортепианных звучностей и их динамического обозначения, там же, 1916, №№ 247, 248 и др. *И. М. Ямпольский.*

АЙРЛЕНД (Ireland) Джон [13 VIII 1879, Инглвуд, Боуден, Чешир — 12 VI 1962, Уошингтон, Суссекс] — англ. композитор и педагог. В 1893—1901 учился у Ф. Клиффа и Ч. Стэнфорда (композиция) в Королев. муз. колледже в Лондоне; по окончании служил органистом собора в Челси (Лондон). В 1923 — 39-профессор композиции в Королев. муз. колледже (в числе его учеников — А. Буш, Б. Бриттен, Э. Моран).

В ранних произв. А. сказалось влияние И. Брамса, нем. романтич. школы, позднее — франц. импрессионистов и И. Ф. Стравинского. Стремясь к утверждению нац. муз. школы, А. развивал идеи «англ. муз. возрождения» (см. *Английская музыка*) и изучал нар. музыку Великобритании. Позднее пересмотрел свои эстетич. взгляды, уничтожил почти все ранние сочинения. Новый этап творчества начался с вок. цикла «Песни путника» («Songs of a wayfarer», 1903—05) и трио-фантазии (Fantasy-Trio a-moll) для фп., скр. и влч. (1906). Лучшие произв. А.— в инстр. жанрах. Они отличаются эмоциональной насыщенностью, самобытностью, свежестью муз. языка и значит. композиторской техникой.

Соч.: для орк.— прелюд Забытый обряд (The forgotten rite, 1913), симф. рапсодия Мей-Дан (Mai-Dun, 1920—21), увертюры — Лондонская (1936), Сатирикон (по Петронию, 1946), Пасторальное концертино (для струнных, 1939) и др.; концерт для фп. с орк. (1930), Легенда (1933); камерные ансамбли — 2 струн. квартета, 5 фп. трио, инстр. сонаты, в т. ч. соната-фантазия для кларнета и фп., (1943); св. 100 вок. произв., в т. ч. хоры; пьесы для органа, для фп. церк. соч., музыка к радиопост. и фильмам.

Лит.: Hill R., John Ireland, в кн.: British music of our time, ed. by A. L. Bacharach, L., 1946, p. 99—112. *Г. М. Шнеерсон.*

АЙТЫС (казах., от айту — рассказывать) — состязание казах. акынов, а также одна из традиц. форм казах. устного муз.-поэтич. творчества. Во время А. каждый из акынов сочиняет песни экспромтом и сразу же исполняет их. При этом обычно в выступлениях акынов разрабатывается единая тема. А. включает элементы нар. драмы. Мн. А. акынов-импровизаторов 19 в. (Ортыбай, Тубек, Биржан и др.) получили распространение в народе как законченные произв.; нек-рые из них были записаны. Многие А. посвящены героизму народа, социальному неравенству и т. п.; в совр. А. преобладает тема трудовой доблести народа — строителя коммунизма.

АКАДЕ́МИЯ. 1) Название многих научных учреждений, об-в и учебных заведений. Слово «А.» происходит от имени мифич. героя Академа ('Ακάδημος), в честь к-рого была названа местность вблизи Афин, где в 4 в. до н. э. Платон читал лекции своим ученикам. В Италии первые А. возникли во 2-й пол. 15 в. как свободные об-ва, независимые от гор. и церк. властей, объединявшие философов, учёных, поэтов, музыкантов, знатных и просвещённых любителей и ставившие своей целью поощрение и развитие наук и иск-в. Они пользовались материальной поддержкой своих членов (большинство к-рых принадлежало к аристократич. кругам) и находились под покровительством княжеских и герцогских дворов. Одно из таких объединений было основано в 1470 при дворе герцога Лоренцо Медичи во Флоренции и названо академией в честь др.-греч. философской школы Платона. В 16—17 вв. А. получили в Италии широкое распространение (насчитывалось св. 1000 А.) и, по свидетельству современников, интерес к ним доходил до «неистовой страсти». Учёные диспуты, концерты, муз. и поэтич. соревнования являлись основой деятельности А. Роль их в утверждении светской культуры была очень велика. А. способствовали распространению гуманистич. идей, формированию нового художеств. стиля.

Существовали А. двух типов: а) учёные общества, смешанные по составу членов, в деятельности к-рых наряду с диспутами, лит. чтениями большое место занимало музицирование. Такие А. были в Венеции — A. Pellegrina (осн. 1550), во Флоренции — A. della Crusca (осн. 1582), в Болонье — A. della Galati (осн. 1588) и A. dei Concordi (осн. 1615) и во мн. др. городах. Наиболее известна римская A. dell'Arcadia (осн. 1692), объединявшая знатных аристократов, учёных, поэтов, музыкантов. Её членами («пастушка́ми») были мн. видные итал. музыканты, скрывавшиеся за поэтич. псевдонимами: так, А. Скарлатти именовался Терпандром, А. Корелли — Аркимелло, Б. Паскуини — Протико, и т. д. Собрания А. (празднества по античным образцам, поэтич. и муз. соревнования и т. п.) происходили на лоне природы. Здесь члены А. отдыхали от официальных придв. церемоний; обращаясь к наивной пасторальности, они выражали этим стремление к естественности, слиянию с природой; б) организации, объединявшие проф. музыкантов и любителей музыки. Деятельность этих А. была направлена на развитие и изучение муз. иск-ва. Они устраивали публичные и закрытые концерты, занимались изысканиями в области истории и теории музыки, муз. акустики, основывали муз. учебные заведения, ставили оперные спектакли (напр., в A. degli Invaghiti в Мантуе в 1607 состоялось первое исполнение оперы «Орфей» Монтеверди). Наиболее известной А. этого типа была *Болонская филармоническая академия* (осн. 1666). Для того чтобы быть принятым в её члены, требовалось выдержать труднейшие муз.-теоретич. испытания. Членами этой А. были итал. и иностранные композиторы: Дж. Бассани, Дж. Торелли, А. Корелли, Дж. Б. Мартини, В. А. Моцарт, Й. Мысливечек, М. С. Березовский, Е. И. Фомин и др. К А. по характеру деятельности была близка *Флорентийская камерата* (осн. в 1580 меценатом Дж. Барди), с к-рой связано возникновение оперы. Во Франции известность получила Академия поэзии и музыки (Académie de poésie et de musique), осн. в 1570 в Париже поэтом, лютнистом и комп. Ж. А. Баифом.

2) В 18 — 1-й трети 19 вв. в Италии и др. зап.-европ. странах название авторских концертов, устраивавшихся композиторами, а также муз.-исполнительских публичных собраний (концертов), к-рые организовывались содружествами любителей музыки. В России подобного рода А. начали возникать в конце 18 в., первая — в 1790 в Петербурге. Несколько позднее в Москве была организована Муз. А. (для дворян), её старшиной являлся Н. М. Карамзин. В 1828 в Петербурге директор Придв. певческой капеллы Ф. П. Львов осн. Муз. А. с целью «приятного препровождения свободного времени и преуспевания в образовании и усовершенствовании музыкальных вкусов». Как отмечают современники, действит. членами этой А. были исключительно любители музыки.

3) Название нек-рых современных, гл. обр. высших, муз. учебных заведений, напр.: Королевская А. музыки в Лондоне, А. музыки и сценич. иск-ва в Вене, Зальцбурге, Национальная академия «Санта-Чечилия» в Риме, Муз. А. (консерватория) в Белграде, а также некоторых оперных т-ров (Национальная А. музыки и танца — официальное назв. парижского т-ра «Гранд-Опера»), разл. научных (напр., Гос. А. художеств. наук в Москве, ГАХН, 1921—32), конц. и др. учреждений (А. грампластинки им. Ш. Кро, А. танца в Париже и др.).

Лит.: Della Torre A., Storia dell'Accademia Platonica di Firenze, Firenze, 1902; Maylender M., Storia dell' Accademia d'Italia, v. 1—5, Bologna, 1926—30; Walker D. P., Musical humanism in the 16th and early 17th cent., «MR», 1941, II, 1942, III (на нем. яз.— Der musikalische Humanismus, в сб.: Musikwissenschaftliche Arbeiten, № 5, Kassel, 1949); Yates Fr. A., The French Academy in the 16th cent., University of London, Warburg Inst., «Studies», XV, L., 1947. *И. М. Ямпольский.*

АКАДЕ́МИЯ МУ́ЗЫКИ (Национальная академия музыки и танца) — см. *«Гранд-Опера».*

АКАДЕ́МИЯ «САНТА-ЧЕЧИ́ЛИЯ» — см. *«Санта-Чечилия» академия.*

А CAPPELLA (а капе́лла, итал., ранее a capella, alla capella) — многоголосное хоровое пение без инстр. сопровождения. Термин «А с.» происходит от слова *капелла* и вошёл в употребление в конце 17 в. Первоначально обозначал определённый стиль хор. музыки, в к-ром осн. внимание обращалось не столько на чёткую передачу текста, сколько на певучесть и самостоятельность голосов, на гармоничность общего звучания. Стиль А с. был полифоническим; использовались исключительно диатоних. лады, избегались краткие длительности звуков. К вок. голосам могли присоединяться инструменты. Ещё в средние века, до того как стал применяться термин «А с.», этот стиль стал осн. стилем культовой музыки; он достиг расцвета в эпоху Возрождения в творчестве великих полифонистов нидерландской (Жоскен Депре, Орландо Лассо) и римской (Палестрина) школ. С нач. 19 в., когда стиль А с. занял видное место и в светском муз. иск-ве, инструменты перестали применяться в относящихся к этому стилю произв. и термин приобрёл совр. значение. С этого времени в зап.-европ. странах старинная музыка А с. часто рассматривалась как совершенная форма изложения церк. музыки; совр. церк. музыку стремились приблизить к этому идеалу.

Правосл. церковь использует только хор. пение А с. (выдающиеся образцы культовой музыки А с. принадлежат В. П. Титову, М. С. Березовскому, А. Л. Веделю, Д. С. Бортнянскому, П. И. Чайковскому, С. В. Рахманинову).

Пение А с. широко распространено в нар. творчестве (русском, болгарском, латышском, эстонском). В нём с большой полнотой раскрываются богатство и красота человеческого голоса, отсюда интерес к стилю А с. композиторов самых разл. эпох (К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, К. Дебюсси, М. Равель, Б. Барток, З. Кодаи, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский). Значит. распространение хоры А с. получили в сов. музыке (В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, В. Н. Салманов). Как в СССР, так и за рубежом существуют проф. хор. коллективы, исполняющие преим. музыку А с.

Лит.: Kroyer Th., Zur a cappella-Frage, «AfMw», II, 1919/20; его же, Das a cappella-Ideal, «Acta musicologica», VI, 1934; Katz E., Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts, Freib. in Br., 1926 (Diss.); Handschin J., Die Grundlagen des A cappella-Stils, в кн.: H. Häusermann und der Häusermannsche Privatchor, Z., 1929. *В. С. Попов.*

АКА́ФИСТ (позднегреч. ἀκάθιστος, от греч. ἀ — отрицат. частица не и καθίζω — сажусь) — цикл хвалебных песнопений правосл. церкви, воспевающих Христа и святых. Исполняется молящимися стоя (отсюда назв.). Имеет византт. происхождение. Состоит из 25 строф, начальные буквы 2—25-й строф образуют акростих из 24 букв греч. алфавита. В слав. пер., а также в А. рус. происхождения акростих нарушен. 1-я строфа — *кондак*, служит вступлением, призывающим к прославлению святого, и заканчивается приветствием «Радуйся...». Вторая строфа — икос — содержит 12 новых приветствий «Радуйся...» и заканчивается приветствием 1-го кондака. Кондак и икос составляют звено, по образцу к-рого написаны ещё 11 звеньев, но кондаки их заканчиваются словом «Аллилуйя». Последняя, 25-я строфа — кондак — содержит молитвенное обращение к святому и заканчивается троекратным «Аллилуйя».

Напев 1-го византт. А. приближался к патетич. речи проповедника. В 8—10 вв. в Византии А. как хвалебное песнопение был вытеснен более интересным с муз. стороны *каноном* (2) и стал келейной молитвой. В этом значении с 12 в. он становится известным и в рус. церкви. Однако лишь в нач. 18 в. в рус. церкви А. вводится в богослужение (гл. обр. в гор. храмах).

Одни исследователи приписывают авторство первого А. Роману Мелоду (5—6 вв. н. э.), другие — константинопольскому патриарху Сергию (610—638), третьи — его современнику Георгию Писиде (610—641). Вначале молящиеся пели первый кондак и на тот же напев рефрены прочих икосов и кондаков, позднее стали петь и все приветствия «Радуйся», варьируя первоначаль-

ный напев. С нач. 18 в. было создано множество А. В 1917 в Петрограде был издан «Сборник духовно-музыкальных песнопений для малого смешанного хора» под ред. С. Панченко (издатель Киреев) с акафистными кондаками и припевами.

Лит.: Попов А., Православные русские акафисты, изданные с благословения Святейшего Синода. История их происхождения и цензуры, особенности содержания и построения, Казань, 1903; Wellesz E., The Akathistos Hymn, в серии: Monumenta Musicae Byzantinae, Transc. IX, Kbh., 1957; его же, A history of Byzantine music and hymnography, [2] Oxf., 1963.

Н. Д. Успенский.

АКБА́РОВ Икрам Ильхамович (р. 1 III 1921, Ташкент) — советский композитор. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1964). В 1939—45 учился в Ташкентской консерватории; в 1950 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции В. В. Волошинова; в 1950—53 занимался там же в аспирантуре. В 1954—57 преподавал теоретич. предметы в Ташкентской консерватории.

Соч.: муз. драмы — Материнское поле (по повести Ч. Айтматова, 1965, Узб. т-р им. Мукими), Киз Булак (Девичий источник, 1967, там же), Кумуш тце (Серебряная свадьба, 1969, там же); балет — Мечта (1959, Узб. т-р оперы и балета); оратория — Сказание о Ташкенте (по поэме М. Шейхзаде, 1964), вок.-симф. поэма — Пятерица (Хамсе, по поэме А. Навои, 1970); кантата — Ода о партии (сл. Г. Гуляма, 1961); для орк. — поэма Памяти поэта (посв. Хамзе Хакимзаде Ниязи, 1954), Узбекская сюита (1956), Эпическая поэма (1962), симф. картинки по пьесе «Почта» Р. Тагора (1970), Симф. рассказы, посв. 2500-летию Самарканда (1971); концерт для скр. с орк. (1965); 2 струн. квартета, струн. квинтет, трио для скр., кларнета и фп.; пьесы для фп.; романсы и песни (на сл. Навои, Мирмухсина, Алимджана, Зульфии и др.); музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

АКБА́РОВ Ильяс Акбарович [р. 22 IV (5 V) 1909, близ Ташкента] — сов. музыковед. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1956). Чл. КПСС с 1950. В 1941 окончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции Б. Б. Надеждина. С 1932 сотрудник (в 1943—48 директор) Ин-та искусствознания (Ташкент), с 1943 преподаватель, с 1963 доцент Ташкентской консерватории. Совм. с Е. Е. Романовской записал инстр. часть хорезмского «Шашмакома»; автор сб. «Ритмы дойры» (изд. 1952, Ташкент), ряда методич. пособий (на узб. яз.) по вопросам детского муз. образования и муз. грамоты. Редактор сб. «Узбекская народная музыка» (вок. и инстр. произведения, запись Ю. Раджаби и М. Юсупова, тт. I—X, Ташкент, 1955—59). Исследовал и расшифровал Хорезмскую танбурную нотацию (изд. 1958, Ташкент). Автор брошюры «Т. Джалилов» (М., 1972).

Я. Б. Пеккер.

АКИМЕ́НКО, Якименко Фёдор Степанович [8 (20) II 1876, Харьков — 8 I 1945, Париж] — рус. композитор, пианист и муз. писатель. Украинец по национальности. В 1914 окончил Петерб. консерваторию (занимался композицией у Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, Я. Витола). В 1919—23 профессор этой консерватории. С 1923 жил в Париже. На творчестве А. сказалось влияние франц. импрессионизма. В своих произв. тяготел к миниатюрности форм, мягкости красок. Музыка А. не лишена черт салонности. Брат А.— Я. С. *Степовой.*

Соч.: опера — Фея снегов (1914); для орк.— Лирическая поэма, Легенда, Ангел, Русалка, Поэма-ноктюрн, Балетная сюита и др.; трио; пьесы для фп. и др. инструментов; романсы на сл. рус. поэтов; обр. укр. нар. песен.

Лит. соч.: Автобиографическая заметка, «РМГ», 1911, № 11—12.

Лит.: Каратыгин В., Молодые русские композиторы, «Аполлон», 1910, № 12; Малков Н., Ф. С. Акименко. Музыкально-характеристические этюды, «Ежегодник Петроградских гос. театров». Сезон 1918—1919, 1920 [на обл. 1922], №№ 9, 10.

И. А. Дурнев.

АКИМЕ́НКО Яков Степанович — см. *Степовой* Я. С.

АКИ́МОВ Сергей Михайлович — см. *Энгель-Крон* С. М.

***АКИ́МОВА** Софья Владимировна [15 (27) III 1887, Тбилиси — 16 I 1972, Ленинград] — сов. певица (сопрано) и педагог. Засл. арт. Узб. ССР (1944). Чл. КПСС с 1945. В 1909 окончила Лейпцигскую консерваторию по классу фп. К. Вендлинга. Брала уроки пения у М. А. Славиной и С. М. Мирович (Петербург). В 1913—29 солистка Мариинского т-ра (ныне Т-р оперы и балета им. Кирова, Ленинград). А.— одна из лучших исполнительниц партий в операх Р. Вагнера: Эльза, Елизавета, Зиглинда, Брунгильда («Лоэнгрин», «Тангейзер», «Валькирия», «Гибель богов»). Часто выступала вместе с мужем — И. В. *Ершовым.* Значит. событием муз. жизни стало их совм. выступление в опере «Сказание о невидимом граде Китеже» в партиях Февронии и Гришки Кутерьмы. Др. партии: Марина Мнишек, Тамара. В 1919—25, 1929—52 преподавала в Ленингр. консерватории (с 1939 — профессор). Среди учеников А.— Т. Н. Лаврова, В. И. Кильчевский, М. А. Довенман.

В. И. Зарубин.

АККОЛА́ДА (франц. accolade, от accolader — соединять скобкой; англ. brace, нем. Klammer) — в нотном письме комбинация вертикальной линии и фигурной скобки, соединяющая нотные станы (строки) в произв. для фп., органа, арфы, а также прямые или дополненные вертикальной линией фигурные скобки, соединяющие нотные станы в хоровых, камерных и оркестровых партитурах.

АККОМПАНЕМЕ́НТ (франц. accompagnement, от accompagner — сопровождать; итал. accompagnamento; англ. accompaniment; нем. Begleitung). 1) Партия инструмента (напр., фп., гитары и т. д.) или партии ансамбля инструментов (певч. голосов), сопровождающие сольную партию певца или инструменталиста. А. помогает солисту точно исполнять свою партию. 2) Всё в муз. произв., что служит гармонич. и ритмич. опорой осн. мелодич. голосу. Подразделение муз. изложения на мелодию и А. свойственно музыке гомофонно-гармонического склада, в отличие от музыки одноголосной и полифонической. В орк. музыке указанного склада, где ведущая мелодия переходит от инструмента к инструменту или от группы инструментов к другой их группе, состав аккомпанирующих голосов всё время меняется.

Характер и роль А. зависят от эпохи, нац. принадлежности музыки и её стиля. Даже хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногой, часто сопровождающие исполнение нар. песни, могут рассматриваться как простейшие формы А. (чисто ритмич. А. является и сопровождение одного ударного инструмента).

Родственным А. явлением было унисонное или октавное удвоение вок. мелодии одним или несколькими инструментами, встречавшееся в античной и ср.-вековой проф. музыке, а в 15—16 вв.— инстр. сопровождение к вок. полифонич. произведениям, в художеств. отношении второстепенное и необязательное (исполняется *ad libitum*).

В конце 16 — нач. 17 вв., в тесной связи с развитием гомофонно-гармонич. склада, формируется А. в совр. понимании, дающий гармонич. опору мелодии. В то время было принято выписывать лишь нижний голос А., намечая гармонию с помощью цифровых обозначений (*генерал-бас* или цифрованный бас). «Расшифровка» цифрованного баса в виде аккордов, фигураций и т. п. предоставлялась на усмотрение исполнителя, что требовало от него фантазии, дара импровизации, вкуса и спец. навыков. Со времени Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена А. выписывается авторами полностью.

В инстр. и вок. музыке 19—20 вв. А. часто выполняет новые выразит. функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчёркивает и углубляет психологич. и драматич. содержание музыки, создаёт иллюстративный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноправную партию *ансамбля*, напр. в фп. партиях романсов и песен Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа, Э. Грига, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова и др. компо-

зиторов. 3) Исполнение муз. сопровождения. Иск-во А. по худож. значению сближается с иск-вом ансамблевого исполнения. См. *Концертмейстер.*

Лит.: Крючков Н. А., Искусство аккомпанемента как предмет обучения, Л., 1961; Шендерович Е., Об искусстве аккомпанемента, «СМ», 1969, № 4; Любликский А., Теория и практика аккомпанемента, [Л.], 1972; Petis Fr.-J., Traité de l'accompagnement de la partition, P., 1829; Dourlen V. Ch. P., Traité d'accompagnement, P., 1840; Elwart A. E., Le chanteur accompagnateur, P., 1844; Gevaert Fr. A., Méthode pour l'enseignement du plain-chant et de la manière de l'accompagner, Gand, 1856; Mathias Fr. X., Historische Entwicklung der Choralbegleitung, Straßb., 1905; Arnold Fr. Th., The art of accompaniment from a thorough-bass, L., 1931, [2] N. Y., 1965; Moore G., Singer and accompanist, L., 1953, рус. пер. в кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 2, М., 1966.

Н. П. Корыхалова.

АККО́РД (франц. accord, итал. accordo, от позднелат. accordo — согласовываю) — созвучие из трёх и более разл. (разноимённых) звуков, к-рые отстоят друг от друга на терцию или могут быть (путём перестановок) расположены по терциям. Подобным образом А. ранее всего определён И. Г. Вальтером («Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek», 1732). До этого под А. понимались интервалы — всякие или только консонансы, а также любые сочетания тонов в одновременном звучании.

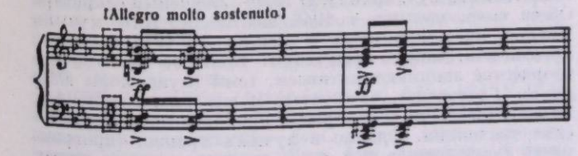
В зависимости от количества входящих в состав А. разноимённых звуков различают трезвучие (3 звука), септаккорд (4), нонаккорд (5), ундецимаккорд (6, встречается редко, как и А. из 7 звуков). Нижний звук А. называют осн. тоном, остальные звуки получают назв. по интервалу, образуемому ими с осн. тоном (терция, квинта, септима, нона, ундецима). Любой звук А. может быть перенесён в др. октаву или удвоен (утроен и т. п.) в др. октавах. При этом А. сохраняет своё название. Если осн. тон переходит в верхний или один из средних голосов, возникает т. н. *обращение аккорда.*

А. может быть расположен и тесно и широко. При тесном расположении трезвучия и его обращений в четырёхголосии голоса́ (кроме баса) отстоят друг от друга на терцию или кварту, в широком — на квинту, сексту и октаву. Бас может образовать с тенором любой интервал. Встречается и смешанное расположение А., в к-ром сочетаются признаки тесного и широкого расположения.

В А. различаются две стороны — функциональная, определяемая его отношением к тонике лада, и фоническая (красочная), зависящая от интервального состава, расположения, регистра, а также от муз. контекста.

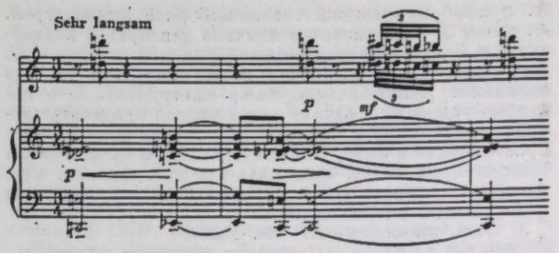
Осн. закономерностью строения А. остаётся до наст. времени терцовость состава. Всякое отступление от неё означает введение *неаккордовых звуков.* В конце 19 и в 20 вв. делались попытки полной замены терцового принципа квартовым (А. Н. Скрябин, А. Шёнберг), однако последний получил лишь ограниченное применение.

В совр. музыке широко используются усложнённые А. терцового строения, в к-рых внедрение диссонансов повышает экспрессивность и красочность звучания (С. С. Прокофьев):



С. С. Прокофьев. 4-я соната для фп., часть 1.

Композиторы 20 в. применяют также А. смешанного строения.



А. Берг. «Воццек», действие 1, сцена 2.

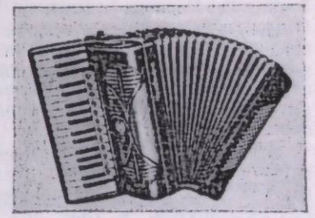
В додекафонной музыке А. теряет самостоятельное значение и становится производным от последования звуков в «серии» и её полифонич. преобразований.

Лит.: Римский-Корсаков Н. А., Учебник гармонии, СПБ, 1884—85; его же, Практический учебник гармонии, СПБ, 1886, [10] М., 1956 (оба издания вошли в Полн. собр. соч., т. IV, М., 1960); Иполитов-Иванов М. М., Учение об аккордах, их построение и разрешение, М., 1897; Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В., Учебник гармонии, ч. 1—2, 1937—38, посл. изд. 1965; Тюлин Ю., Учение о гармонии, Л. —М., 1939, [3] М., 1966, гл. 9; Тюлин Ю., Привано Н., Учебник гармонии, ч. 1, М., 1957; Тюлин Ю., Учебник гармонии, ч. 2, М., 1959; Берков В., Гармония, ч. 1—3, М., 1962—66, [3] 1970; Riemann H., Geschichte der Musiktheorie, Lpz., 1898, [2] B., 1920; Schönberg A., Harmonielehre, Lpz.— W., 1911, [3] W., 1922; Hindemith P., Unterweisung im Tonsatz, Tl 1, Mainz, 1937; Schönberg A., Structural functions of harmony, L.— N. Y., 1954; Janeček K., Základy moderní harmonie, Praha, 1965.

Ю. Г. Кон.

АККОРДЕО́Н (франц. accordéon, от нем. Akkordion). 1) Общее наименование пневматич. язычковых инструментов разл. конструкции, имеющих на левой клавиатуре систему готового аккордового аккомпанемента (см. *Гармонь*).

Название А. известно с 1829, когда венский орг. мастер К. Дамиан дал его усовершенствованной им гармонике. В России название А. в форме «аккордион» применялось в 19 — нач. 20 вв. Первые А. издавали при сжатии и растяжении меха звуки различной высоты. На правой клавиатуре было 5—7 и более кнопок, на левой 2 (дававшие тонику и доминанту) и более. Позднее появились инструменты, у к-рых высота звука при сжатии и растяжении меха не изменялась. В 30-х гг. 19 в. А. получил распространение в Австрии, Франции, России, Германии, Бельгии, в 60-х гг. 19 в. — в Италии, в последние десятилетия 19 в.— в Англии, США и др. странах. В 80-х гг. 19 в. в России впервые в мире был создан оркестр из хроматических гармоник (рук. Н. И. *Белобородов*, Тула).



Аккордеон немецкой фирмы.

2) Распространённое в СССР назв. хроматич. гармоники с правой клавиатурой фп. типа. Подобные инструменты появились в России в 19 в. («елецкая рояльная» гармоника), ранее, чем за рубежом.

Объём клавиатуры для правой руки различен, напр.: с — c^3, g — e^3, g — g^3, f — f^3, f — a^3, e — c^4. Клавиатура для левой руки — кнопочная с готовыми аккордами во всех тональностях (от 24 до 140 и более кнопок): 1-й ряд — вспомогат. басы, 2-й — осн. басы, 3-й — маж. трезвучия, 4-й — мин. трезвучия, 5-й — доминантсептаккорды, 6-й — уменьшенные септаккорды. На малых А. могут отсутствовать как отд. ряды (напр., 6-й и 1-й), так и кнопки для игры в менее употребит. тональностях. Кроме обычных, изготовляются

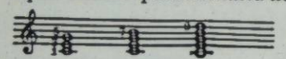
А. с комбинированной готово-выборной клавиатурой. А. имеет 2—5 комплектов язычков для правой клавиатуры и 4—5 для левой, включаемых при помощи т. н. регистров; число последних может достигать 40. Это позволяет разнообразить тембр инструмента и с помощью удвоений в октаву или в унисон придавать звучанию разл. силу и окраску. А. получил широкое распространение в быту, самодеятельности и проф. иск-ве. Классы игры на А. существуют в муз. школах, муз. уч-щах, консерваториях, а также в ин-тах культуры и педагогич. уч. заведениях.

3) Совр. кнопочный А.—см. *Баян*.

Лит.: Мирек А., Из истории аккордеона и баяна, М., 1967; его же, Справочник по гармоникам, М., 1968; Charuhas T., The accordion, N. Y., 1955; Dastych J., Pomykaiczyk M., Akordeon, Warsz., 1959; Das Akkordeon, Lpz., 1964; Akkordeon od A do Z, Kr., 1966.

Г. И. Благодатов.

АККО́РДОВЫЙ ЗВУК — звук, входящий в состав *аккорда*. А. з. являются все звуки любого созвучия, к-рые можно расположить по терциям,— осн. звук, терция, квинта, септима и нона (ундецима и следующие терцовые наслоения, нарушающие функциональную определённость аккорда, применялись лишь как исключение).



А. з. могут появляться в условиях гармонической и мелодической *фигурации*.

В конце 19 — нач. 20 вв. нек-рые композиторы пытались заменить терцовый принцип построения аккорда к.-л. иным. В этом случае понимание А. з. соответственно изменяется. Так, в системе построения аккордов по квартам аккордовыми будут звуки созвучия, к-рые можно расположить по квартам. При отсутствии единого принципа построения аккордов различие между аккордовыми и неаккордовыми звуками становится условным.

Лит. см. при ст. *Аккорд*.

АКОПЯ́Н Нелли Суреновна (р. 5 I 1941, Москва) — сов. пианистка. В 1964 окончила Моск. консерваторию по классу фп. Д. А. Башкирова, в 1966 под его рук. аспирантуру. 1-я пр. на Междунар. конкурсе пианистов им. Р. Шумана (Цвиккау, 1963). Ведёт конц. деятельность, выступает за рубежом.

АКСЕЛЬРО́Д Глеб Борисович (р. 11 X 1923, Москва) — советский пианист. Засл. арт. РСФСР (1966). В 1948 окончил Моск. консерваторию по классу фп. Г. Р. Гинзбурга, в 1951 под его рук. аспирантуру. Лауреат Междунар. конкурсов пианистов им. Б. Сметаны (Прага, 1951, 1-я пр.), им. М. Лонг — Ж. Тибо (Париж, 1955, 4-я пр.), им. Виана да Мота (Лисабон, 1957, 2-я пр.). С 1951 солист Гастрольбюро (ныне — Москонцерт). С 1959 преподаёт в Моск. консерватории, с 1967 доцент.

АКСЁНОВ Алексей Николаевич [1(14) III 1909, дер. Липна, ныне Петушинского р-на Владимирской обл.— 15 V 1962, Москва] — сов. композитор и педагог. В 1931 окончил Моск. консерваторию по классам композиции Н. С. Жиляева и Н. Я. Мясковского. В 1944—1950 мл. науч. сотрудник кабинета нар. музыки этой консерватории, участник фольклорных экспедиций. С 1951 преподаватель (класс спец. инструментовки) Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных (в 1951—53 зам. директора по учебной части). Автор первых муз. произв. на тувинские нар. темы. Написал исследование «Тувинская народная музыка» (М., 1964).

Соч.: для орк.— симфония (1942), Лирическая сюита (1940), Героическая увертюра (1931), Тувинские эскизы (1945), Тувинская рапсодия (1947); концерты с орк.— для фп. (1933), для флейты (1944, на тувинские темы); для орк. рус. нар. инструментов — сюиты Подмосковные хороводы (1947), Из донских песен (1948), на рус. нар. темы (1952), Болгарская хороводная (1954), Северные песни (1954), Увертюра (1955), Концертный вальс (1955), Приветственная увертюра (1955); для дух. орк.— 2 пьесы на нар. темы (1933); для квинтета струн. и дух. инструментов — 2 сюиты (1929); для фп.— соната (1937), сонатина (1929); для голоса и фп.—12 тувинских песен (1944); обр. нар. песен, музыка к фильмам и др.

АКСЁНОВ Семён Николаевич [1784, по др. данным, 1790 — 30 V (11 VI) 1853, с. Лошаки, ныне Данковского р-на Липецкой обл.] — рус. гитарист, композитор и педагог. С 1801 служил мелким чиновником в Москве, одновременно учился игре на 7-струнной гитаре у А. О. Сихры, к-рый считал его одним из лучших своих учеников. В 1810 переехал в Петербург, где служил в разл. ведомствах. Был близок к петерб. лит. кругам, с 1818 состоял чл.-сотрудником петерб. Вольного об-ва любителей российской словесности. Издавал «Нотный журнал для семиструнной гитары». Блестящий виртуоз, А. создал свой индивидуальный стиль игры на 7-струнной гитаре, отличавшийся выразит. певучестью, повышенной романтич. экспрессивностью (широкое использование вибрато, глиссандо), выработал новые приёмы прелюдирования, ввёл оригинальный способ извлечения натуральных и искусств. флажолетов. Автор рус. песен с вариациями («Ах, что же ты голубчик, невесело сидишь», «Камаринская» и др.), перелож. для гитары произв. В. А. Моцарта, Дж. Филда, Я. Л. Дусика, Л. В. Маурера, романсов. В 1819 под ред. А. вышла «Школа для семиструнной гитары» И. Гельда (дополнил её этюдами и главой «Способ играть на гитаре гармоническими звуками», в которой изложены приёмы извлечения натуральных и искусственных флажолетов). У А. нек-рое время учился М. Т. *Высоцкий*.

Лит. соч.: Способ играть на гитаре гармоническими звуками (отечественное изобретение), «Отечественные записки», 1821, ч. 5, № 9, с. 117—119; Программа о экзерсициях г-на Сихры, «СПБ. ведомости», 1817, № 21; и др.

Лит.: Русанов В., С. Н. Аксенов, «Музыка гитариста», 1907, №№ 3, 4; История русской музыки в нотных образцах, т. 2, М.— Л., 1949; Вольман Б., Гитара в России, Л., 1961, с. 85—88.

И. М. Ямпольский.

АКСЕ́С (Akses) Неджиль Кязим (р. 6 V 1908, Стамбул) — турецкий композитор, музыковед. Муз. образование получил в Венской академии музыки и драм. иск-ва (класс композиции Й. Маркса) и Пражской консерватории (классы Й. Сука, А. Хабы). С 1935 преподаватель муз. колледжа в Анкаре, преобразованного впоследствии в консерваторию (в 1948—49 директор). Возглавляет также Гос. оперу. А. принадлежат: оперы — «Мете» (1933), «Байондер» (1934); симф. произв., среди них — симф. поэма «Анкарская крепость» («Ankara kalesi», 1942), «Баллада» (1947), симфония (1953); камерно-инстр. сочинения, в т. ч. струн. квартет; фп. пьесы; хоры; театр. музыка. А. поставил на турецкой сцене оперы «Аида», «Свадьба Фигаро», «Кармен» и др.

АКСМАН (Axman) Эмиль (3 VI 1887, Ратае, близ Кромержижа, Моравия — 25 I 1949, Прага) — чеш. композитор и музыковед. Сын кантора и муз. педагога Вилема А. (1850—1939). По композиции занимался у В. Новака и О. Острчила. Муз. науки изучал в Карловом ун-те в Праге у З. Неедлы и О. Гостинского. Уроки пения брал у Ф. Спилки. В студенч. годы участвовал в хоре *Глагол Пражский*, выступал как певец. С 1913 муз. хранитель Нар. музея в Праге, создатель его муз. архива. В 1920—27 учёный секретарь Об-ва совр. музыки, с 1946 возглавлял Ин-т музыки Чехосл. академии наук и иск-в. До 1914 А. писал преим. вок. миниатюры, хоры. Большое место в его творчестве занимают антивоен. темы (муж. хоры «Мединия Глоговска», «Рапорт»). В нек-рых сочинениях 20-х гг. (особенно в камерных) проявляются модернистские тенденции. Однако в лучших произв. (программных симфониях, в т. ч. в 6-й, кантатах, хорах, инстр. концертах) А. выступает как последователь классич. традиций А. Дворжака и В. Новака. Мн. сочинения А. основаны на нар. творчестве (напр., «Моравские танцы» для камерного оркестра).

Автор работ о моравской музыке, о Б. Сметане, А. Дворжаке, З. Фибихе и др.

Соч.: 5 кантат, в т. ч. Моя мать (1926), Stabat Mater (1938); 6 программных симфоний—Трагическая (Tragicka, 1926), Словацкая (Slovacka, 1927), Весенняя (Jarni, 1928), Героическая (Heroicka, 1932), Дифирамбическая (Dithyrambická, 1936), Патриотическая (Vlastenecka, 1940—42); концерты с орк.— для скр. (1936), для фп. (1939), для влч. (1940), для скр. и влч. (1944); 4 струн. квартета (1924—46) и др. кам. ансамбли, в т.ч. сонаты с фп. (ок. 40); соч. для скр. и для фп.; песенные циклы, муж. хоры, церк. музыка — градуалы, три мотета (1944), обр. нар. песен — словацких («Венок»), моравских и русских.

Лит.: Pala F., Emil Axman. Zivot a dilo, Praha, 1966.

Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек.

АКСЮК Сергей Васильевич [р. 23 XI (6 XII) 1901, Петербург] — сов. композитор и муз. критик. Чл. КПСС с 1958. В 1918—22 учился в Ростовской-на-Дону консерватории по классу композиции М. Ф. Гнесина. С 1938 живёт в Москве. Был консультантом правления Союза композиторов СССР (1951—56), гл. ред. изд-ва «Сов. композитор» (1956—60), секретарём правления Союза композиторов СССР (1957—62). Автор мн. статей, брошюры «Аграфена Оленичева» (1968).

Соч.: оперы—Пугачёвцы (соч. 1937, по роману М. Ю. Лермонтова «Вадим»), Песня про купца Калашникова (на текст М. Ю. Лермонтова, 1940, Ансамбль сов. оперы ВТО, Москва), Фома Гордеев (соч. 1940—42, по М. Горькому), Калинка (совм. с М. М. Черемухиным, 1942, Ленингр. Малый оперный т-р, Чкалов); для фп., в т. ч. 24 прелюдии — Русские картинки (1960); хоры, в т. ч. 16 хоров без сопровождения на тексты из «Слова о полку Игореве» (в пер. Н.А.Заболоцкого, 1969); романсы на сл. Ф. И. Тютчева, М. Ю. Лермонтова, И. А. Бунина, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака, Л. Н. Мартынова, О Хайяма (1970), Из записных книжек А. П. Чехова (1970) и др.

Л. М. Ольховичч.

АКТ (от лат. actus — действие), действие — 1) законченная часть сценич. произв. (драмы, оперы, балета и т. п.), отделённая от другой такой же части перерывом (антрактом). Нередко А. делится на картины. 2) В Англии, в т. н. Елизаветинском театре (80—90-е гг. 16 в.), — музыка между отд. частями пьесы.

«ACTA MUSICOLOGICA» («Акта музикологика») — музыковед. журнал. Орган Междунар. об-ва музыковедения. Выходит поквартально. Первоначально (1928—1930) издавался в Лейпциге под назв. «Сообщения Международного общества музыковедения» («Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft»), в дальнейшем — под назв. «А. м.» (Лейпциг — 1931— 35, Копенгаген — 1936—44, в 1945—54 не изд., возобновлён в Базеле с 1954). Статьи публикуются на нем., франц., англ. и др. языках, в основном посвящены истории муз. иск-ва (гл. обр. до 18 в.). Большое место отводится муз. библиографии и нотографии. В «А. м.» сотрудничают крупнейшие музыковеды мн. стран.

АКТЕ́ (Achté; урожд. Стрёмер, Strömer) Эмми Шарлотта (14 XI 1850, Оулу —2 XII 1924, Хельсинки) — фин. певица (сопрано), педагог и муз.-обществ. деятель. Училась у Мехелин в Хельсинки, у Ж. Массе в Париже, Ф. А. Стенхаммара в Стокгольмской консерватории, совершенствовалась у Дж. Б. Ламперти и Э. Хильдаха в Дрездене. А.— один из первых деятелей фин. оперы. Работала в Хельсинки. С 1873 солистка оперной труппы Фин. нац. т-ра, с 1911— Фин. отечеств. оперного т-ра. С 1900 возглавляла Консерваторию церк. музыки (осн. в 1882 певцом и дирижёром Л. Н. Акте, мужем А.). В 1891—1922 рук. собств. оперной труппы, в 1919—23 преподавала пластику, пантомиму, оперное иск-во в консерватории в Хельсинки.

Лит.: Krohn H., Suomalaisen copperen ensimmäinen tähti, Helsinki, 1927.

АКТЕ́-ЯЛА́НДЕР (Ackté-Jalander) Айно (23 IV 1876, Гельсингфорс, ныне Хельсинки — 8 VIII 1944, Нумела, близ Хельсинки) — фин. певица (драм. сопрано) и муз.-обществ. деятель. Дочь фин. дирижёра и певца Л. Н. Акте и артистки оперного т-ра Э. Ш. Акте. Обучалась пению у матери, затем в Парижской консерватории у В. А. Дювернуа. Как конц. певица дебютировала в 1893, как оперная — в 1897 (в роли Маргариты) в «Гранд-Опера» (Париж), где исполняла мн. гл. партии до 1903. Пела в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 1904—06) и т-ре «Ковент-Гарден» (Лондон, 1907 и 1910), одновременно выступала в фин. оперных т-рах. Наибольший успех имела в партии Саломеи (выступала по приглашению автора — Р. Штрауса в Дрездене и Париже). Вместе с Э. Фацером в 1911 основала Фин. отечеств. оперный т-р (с 1914 — Финская опера). В 1911—16 и в 1930-х гг. была инициатором проведения Праздников оперной музыки в Финляндии. В 1928—30 преподавала оперное пение в консерватории в Хельсинки. В 1938—39 директор Финской оперы.

Партии: Джильда; Недда («Паяцы»), Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Эльза, Елизавета («Лоэнгрин», «Тангейзер»), Ева («Нюрнбергские мейстерзингеры»), Микаэла, Тоска; Айно (одноим. произв. Мелартина) и др.

Лит. соч.: Minnen och fantasier, Stockh., 1917; Muistojeni kirja, Hels., 1925; Taiteeni taipalceita, Hels., 1935.

Л.Г.Григорьев, Я.М.Платек.

АКУ́ЛОВ Евгений Алексеевич [р. 7 (20) VIII 1905, Сморгонь, ныне Гродненской обл.] — сов. дирижёр и педагог. Засл. арт. РСФСР (1940). Учился в Муз. техникуме им. Гнесиных по классам фп. Е. Ф. Гнесиной и композиции М. Ф. Гнесина и Р. М. Глиэра. В 1931 окончил Моск. консерваторию по классу дирижирования К. С. Сараджева. С 1930 ассистент дирижёра, затем дирижёр Большого т-ра (Москва); в 1937—38 гл. дирижёр Белорус. т-ра оперы и балета в Минске. В 1938—1949 гл. дирижёр и зав. муз. частью Муз. т-ра им. В. И. Немировича-Данченко (с 1941— Моск. муз. т-р им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко).

Дирижировал пост. опер — «В бурю» Хренникова (1939), «Семья» Ходжа-Эйнатова (1940), «Мадемуазель Фифи» Кюи (1942), «Моцарт и Сальери» (1944), «Кащей бессмертный» (1944); «Сказки Гофмана» Оффенбаха (1948); оперетт — «Цыганский барон» И. Штрауса (1942) и др. Дирижировал конц. пост. опер (впервые в СССР): «Битва при Леньяно» Верди (1962), «Орфей» Гайдна (1964), «Орлиная крепость» Бабаева (1964), «Солнце над степью» Шебалина (1965) и др. В 1946—55 руководил оперным и оркестровым классами в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных. С 1950 дирижировал оркестрами Радио (в 1962—64 худож. рук. оперно-симф. оркестра). Преподаёт в ГИТИСе (с 1950 — спец. курс муз. драматургии для режиссёров муз. т-ров), с 1960 профессор. В 1952—64 дирижёр-руководитель стажёрской группы Большого т-ра. Автор монографии «Оперная музыка и сценическое действие» (в печати).

АКУ́СТИКА МУЗЫКА́ЛЬНАЯ (от греч. ἀκουστικός — слуховой) — наука, изучающая объективные физические закономерности музыки в связи с её восприятием и исполнением. А. м. исследует такие явления, как высота, громкость, тембр и длительность муз. звуков, консонанс и диссонанс, муз. системы и строи. Она занимается изучением муз. слуха, исследованием муз. инструментов и человеч. голосов. Одна из центральных проблем А. м.— выяснение того, как физич. и психофизиологич. закономерности музыки отражаются в специфич. законах этого иск-ва и воздействуют на их эволюцию. В А. м. широко используются данные и методы общей физич. акустики, изучающей процессы возникновения и распространения звука. Она тесно связана с архитектурной акустикой, с психологией восприятия, физиологией слуха и голоса (физиологич. акустикой). А. м. привлекается для объяснения ряда явлений в области гармонии, инструментоведения, оркестровки и т. д.

Как раздел муз. теории А. м. зародилась ещё в учениях древних философов и музыкантов. Так, напр., математич. основы муз. систем, интервалов и строев были известны в Др. Греции (пифагорейская школа), в Ср. Азии (Ибн Сина), Китае (Люй Бу-вэй) и др. стра-

нах. Развитие А. м. связано с именами Дж. Царлино (Италия), М. Мерсенна, Ж. Совёра, Ж. Рамо (Франция), Л. Эйлера (Россия), Э. Хладни, Г. Ома (Германия) и мн. др. музыкантов и учёных. В течение долгого времени осн. объектом муз. акустики были численные соотношения между частотами звуков в муз. интервалах, строях и системах. Др. разделы появились значительно позднее и были подготовлены практикой изготовления муз. инструментов, педагогич. изысканиями. Так, закономерности построения муз. инструментов эмпирически отыскивались мастерами, акустикой певческого голоса интересовались певцы-исполнители и педагоги.

Значит. этап в развитии А. м. связан с именем выдающегося нем. учёного-физика и физиолога Г. Гельмгольца. В книге «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки» («Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik», 1863) Гельмгольц изложил результаты своих наблюдений и экспериментов над муз. звуками и их восприятием. В этом исследовании была дана первая законченная концепция физиологии звуковысотного слуха, известная под назв. резонансной теории слуха. Она объясняет восприятие высоты звука как результат резонансного возбуждения настроенных на разл. частоты волокон кортиева органа. Явления диссонанса и консонанса Гельмгольц объяснял *биениями*. Акустич. теория Гельмгольца сохранила ценность, хотя нек-рые её положения не соответствуют совр. представлениям о механизме слуха.

Большой вклад в развитие психофизиологии и акустики слуха внесли в конце 19— нач. 20 вв. К. Штумпф и В. Кёлер (Германия). Исследования этих учёных расширили А. м. как науч. дисциплину; в неё вошло учение о механизмах отражения (ощущения и восприятия) разл. объективных сторон звуковых колебаний.

В 20 в. развитие А. м. характеризуется дальнейшим расширением сферы исследований, включением разделов, связанных с объективными характеристиками разл. муз. инструментов. Это было вызвано ростом муз. пром-сти, стремлением разработать для производства муз. инструментов прочную теоретич. основу. В 20 в. развивается метод анализа муз. звуков, основанный на выделении частичных тонов из сложного звукового спектра и измерении их относит. интенсивности. Методика эксперимент. исследований, опирающаяся на способы электроакустич. измерений, приобрела большое значение в акустике муз. инструментов.

Развитие радио и техники звукозаписи также способствовало расширению исследований по А. м. В центре внимания в этой области — проблемы акустики радиостудий и студий звукозаписи, воспроизведения записанной музыки, реставрации старых фонографич. записей. Большой интерес представляют работы, связанные с развитием стереофонич. звукозаписи и стереофонич. передачи музыки по радио.

Важный этап в развитии совр. А. м. связан с исследованиями сов. музыковеда и учёного-акустика Н. А. Гарбузова. В его работах наметилось и в значит. мере оформилось новое понимание самого предмета А. м. как раздела совр. теории музыки. Гарбузов разработал стройную теорию слухового восприятия, в к-рой центр. место занимает зонная концепция муз. слуха (см. *Зона*). Развитие зонной концепции привело к разработке методов расшифровки и анализа исполнительских оттенков в интонировании, динамике, темпе и ритме. При исследовании муз. творчества и восприятия, при изучении муз. произв. появилась возможность опираться на объективные данные, характеризующие муз. звучание, художеств. исполнение. Эта возможность существенна для разрешения многих музыковедческих проблем современности, напр. для выяснения соотношений интонации и лада в реально звучащем муз. произв., взаимосвязей исполнительского и композиторского компонентов художеств. целого, каким является звучащее, исполняемое, произв.

Если ранее А. м. сводилась гл. обр. к математич. объяснениям возникающих в муз. практике систем организации — ладов, интервалов, строев, то в дальнейшем акцент переместился на исследование объективными способами закономерностей исполнительского творчества и муз. восприятия.

Одним из разделов совр. А. м. является акустика певч. голоса. Существуют две теории, объясняющие механизм управления частотой колебаний голосовых связок — классич. миоэластич. теория и нейрохронаксич. теория, выдвинутая франц. учёным Р. Юссоном.

Акустикой электромузыкальных инструментов в СССР занимаются Л. С. Термен, А. А. Володин и др. Опираясь на метод синтеза звуковых спектров, Володин разработал теорию звуковысотного восприятия, согласно к-рой воспринимаемая человеком высота звука определяется его сложным гармонич. спектром, а не одной лишь частотой колебаний осн. тона. Эта теория представляет собой одно из крупнейших достижений советских учёных в области А. м. Развитие электромузыкальных инструментов вновь усилило интерес исследователей-акустиков к вопросам строя, темперации, возможностей управления свободной интонацией.

Являясь разделом теории музыки, А. м. не может рассматриваться как дисциплина, способная дать полное объяснение таких муз. явлений, как лад, строй, гармония, консонанс, диссонанс и др. Однако методы акустики и данные, получаемые с их помощью, позволяют музыковедам более объективно решать тот или иной науч. вопрос. Акустич. закономерности музыки в течение многовекового развития муз. культуры постоянно использовались для построения общественно значимой системы муз. языка, обладающей специфич. закономерностями, подчинёнными художеств.-эстетич. принципам.

Сов. специалисты по А. м. преодолели односторонность взглядов на природу музыки, характерную для учёных прошлого, к-рые преувеличивали значение физич. особенностей звука. Образцами применения данных А. м. в муз. теории являются работы сов. музыковедов Ю. Н. Тюлина («Учение о гармонии»), Л. А. Мазеля («О мелодии» и др.), С. С. Скребкова («Как трактовать тональность?»). Концепция зонной природы слуха получила отражение в разл. музыковедч. работах и, в частности, в спец. исследованиях, посв. исполнительской интонации (работы О. Е. Сахалтуевой, Ю. Н. Рагса, Н. К. Переверзева и др.).

В числе задач, к-рые призвана решить совр. А. м.,— объективное обоснование новых явлений лада и интонации в творчестве совр. композиторов, выяснение роли объективных акустич. факторов в процессе формирования муз. языка (звуковысотных, тембровых, динамич., пространственных и др.), дальнейшая разработка теории слуха, голоса, муз. восприятия, а также совершенствование методов исследования исполнительского творчества и восприятия музыки, методов, опирающихся на использование электроакустич. аппаратуры и техники звукозаписи.

Лит.: Рабинович А. В., Краткий курс музыкальной акустики, М., 1930; Музыкальная акустика, сб. ст. под ред. Н. А. Гарбузова, М.— Л., 1948, ²М., 1954; Гарбузов Н. А., Зонная природа звуковысотного слуха, М.— Л., 1948; его же, Зонная природа темпа и ритма, М., 1950; его же, Внутризонный интонационный слух и методы его развития, М.— Л., 1951; его же, Зонная природа динамического слуха, М., 1955; его же, Зонная природа тембрового слуха, М., 1956; Римский-Корсаков А. В., Развитие музыкальной акустики в СССР, «Изв. Акад. наук СССР». Серия физическая, 1949, т. XIII, №6; Барановский П. П., Ющевич Е. Е., Звуковысотный анализ свободного мелодического строя, К., 1956; Рагс Ю. Н., Интонирование мелодии в связи с некоторыми её элементами, в сб.: Труды кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, вып. 1, М., 1960, с. 338—355; Сахалтуева О. Е., О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом, там же, с. 356—378; Шерман Н. С., Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964; Применение акустич. методов исследования в музыкознании, сб. ст., М., 1964; Лаборатория музыкальной акустики, сб. статей под ред. Е. В. Назайкинского, М., 1966; Переверзев Н. К., Проблемы музыкального интонирования, М., 1966; Володин А. А., Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука, в сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1, М., 1970; его же, Электрический синтез музыкальных звуков как основа исследования их восприятия, «Вопросы психологии», 1971, № 6; его же, О восприятии переходных процессов музыкальных звуков, там же, 1972, № 4; Назайкинский С. В., О психологии музыкального восприятия, М., 1972; Helmholtz H. von, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig, 1863, ²Hildesheim, 1968, в рус. пер.— Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875; Stumpf C., Tonpsychologie, Bd 1—2, Lpz., 1883—90; Riemann H., Die Akustik, Lpz., 1891; в рус. пер., М., 1898; Helmholtz H. von, Vorlesungen über die mathematischen Prinzipien der Akustik, в кн.: Vorlesungen über theoretische Physik, Bd 3, Lpz., 1879; в рус. пер.—СПБ, 1896; Köhler W., Akustische Untersuchungen, Bd 1—3, «Zeitschrift für Psychologie», LIV, 1909, LVIII, 1910, LXIV, 1913; Riemann H., Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft), Lpz., 1891, ²1921; Schumann A., Die Akustik, Breslau, [1925]; Trendelenburg F., Einführung in die Akustik, B., 1939, ²B.—[a. o.], 1958; Wood A., Acoustics, L., 1947; его же, The physics of music, ⁴L., 1962; Bartholomew W. T., Acoustics of music, N. Y., 1951; Lobachowski S., Drobner M., Akustyka muzyczna, Kraków, 1953; Culver Ch., Musical acoustics, ⁴N. Y., 1956; Acoustique musicale, composée de P. Canac, в кн.: Colloques internationaux de Centre National de la Recherche scientifique..., LXXXIV, P., 1959; Drobner M., Instrumentoznawstwo i akustyka. Podręcznik dla średnich szkół muzycznych, ²Kr., 1963; Reinecke H. P., Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens, Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, Hamb., 1964; Taylor S., Sound and music: a non-mathematical treatise on the physical constitution of musical sounds and harmony, including the chief acoustical discoveries of professor Helmholtz, L., 1873, reprint, N. Y.— L., 1967; Backus J., The acoustical foundations of music, N. Y., [1969].

Е. В. Назайкинский.

АСUТА — см. *Scharf.*

АКУТАГА́ВА Ясуси (р. 12 VII 1925, Токио) — япон. композитор. Сын известного япон. писателя-новеллиста Акутагавы Рюноскэ. Учился у К. Хашимото и А. Ифукубэ (композиция) и у Н. Канеко (дирижирование) в классе мастеров Гос. высшей школы музыки в Токио (окончил в 1949). Наибольшую известность принесли А. «Симфонический триптих» для струн. оркестра (1948) и 2 программные симфонии (1-я —1953, исполнена в Москве в 1956; 2-я —«Эллора — индийский храм», 1958).

Для муз. стиля А. характерно сочетание специфич. черт традиционной япон. музыки и нек-рых приёмов совр. европ. композиторской техники; близок к авангардизму. Выступает как дирижёр, гл. обр. в авторских концертах, принимает участие в хор. движении «Поющие голоса Японии». Автор книг «Всё о музыке» (Токио, 1959), «В музыкальных залах» (1962, Токио).

Соч. (кроме названных): оперы — Чёрное зеркало (1960, Токио), Орфей в Хиросиме (1968, Токио, Зальцбург); балеты — Сон об озере (1950, Токио), Потерянный рай (1951, Токио), Коппа (1951); для орк.— симфония для детей Созвездие Близнецы (1957), танц. сюита и др.; 2 струнных квартета; песни, музыка к фильмам. *Л. Г. Григорьев.*

АКЦЁНТ (от лат. accentus — ударение) — выделение, подчёркивание отдельного звука или комплекса звуков (аккорда). Достигается гл. обр. за счёт усиления звучания. А., называемые обычно метрическими, связаны с чередованием сильных (акцентированных) и слабых (неакцентированных) долей такта. *Такт* как организация акцентированных и неакцентированных долей сложился в конце 16 в. при переходе от мензуральной нотации к современной; в его формировании видная роль принадлежит танц. музыке. Помимо того, в целях муз. выразительности возможно акцентирование любого звука в такте. Акценты образуются и за счёт перенесения ритмически-опорного звука с сильной доли такта на слабую (*синкопа*). Акцентирование звука путём динамич. усиления обозначается в нотах спец. знаками: >, ∨, ∧, *sf* и др. Подчёркивание звука или звукового комплекса может достигаться и за счёт иных средств: извлечения звука с нек-рым запозданием или его удлинения (агогический А.), внезапной смены гармонии, тембрового, звуковысотного выделения и т. д.

Лит.: Холопова В., Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века, М., 1971, с. 65—76; Riemann H., Musikalische Dynamik und Agogik, Hamburg — St.-Petersburg, 1884; Ohmann F., Melodie und Akzent, в кн.: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, B., 1913; Weiss Th., Zur ostsyrischen Laut-und Akzentlehre, ..., [s. l.], 1933; Brelet G., Le temps musical, ..., t. 2, P., 1949.

Н. П. Корыхалова.

АКЫН — нар. поэт-певец и музыкант в Казахстане и Киргизии. Слово «А.» иран. происхождения; первоначально означало: духовное лицо, учитель, наставник. Со 2-й пол. 19 в. А. стали называть поэтов-импровизаторов. А. слагали (импровизировали) стихи и исполняли их в речитативной манере (терме, желдирме) под аккомпанемент домбры; часто они выступали на поэтических и песенных состязаниях (см. *Айтыс*). У казахов А. называли также лиц, являвшихся одновременно поэтами, композиторами и певцами, даже если они и не были импровизаторами (Биржан, Ибрай, Ахан-Сере и др.). В Киргизии до Окт. революции А. считали только поэтов, записывавших свои произв., и самых выдающихся представителей устного поэтического творчества (Токтогул Сатылганов). В сов. время поэтов устной традиции чаще именуют «халык акын» (народный акын).

Лит.: Виников В., Акыны, в кн.: Искусство Советской Киргизии, М.— Л., 1939; Сильченко М., Смирнова Н., Акын, в альманахе: «Казахстан», 1946, № 3; Исманилов Е., Акыны, А.-А., 1957; Юдахин К. К., О киргизском термине акын, в кн.: Академику Владимиру Александровичу Гордлевскому к его семидесятилетию, М., 1953, с. 324—328.

В. Г. Ерзакович.

АЛА́ДОВ Николай Ильич [р. 9 (21) XII 1890, Петербург] — советский композитор, педагог, общественный деятель. Нар. арт. СССР (1971). Член КПСС с 1944. В 1910 экстерном окончил курс композиции Петерб. консерватории. С 1923 живёт в Минске. Один из организаторов Белорус. муз. техникума (1924) и Белорус. консерватории (1932, в 1944—48 директор), в к-рых ведёт педагогич. работу (с 1946 профессор). В 1941—44 преподавал в Моск. и Саратовской консерваториях. В 1948—49 пред. правления Союза композиторов БССР. Автор первых белорус. симфоний, муз. комедий, произведений камерной инстр. и вок. музыки. В своём творчестве тяготеет к программности и широкому использованию народного белорусского мелоса.



Соч.: оперы — Андрей Костеня (соч. 1948), комич. опера Тарас на Парнасе (соч. 1927—28); 4 кантаты; для орк.— 11 симфоний (1921, 1930— на темы белорус. песен, 1942— симфония-баллада В суровые дни, 1951, 1953, 1955 — Лирическая, 1960, 1963, 1965, 1967, 1971), симфонietta (1936), симф. поэмы, увертюры-фантазии, в т. ч. Дума про пограничника Лагоду (1938), сюиты; конц. фантазии — для скр. с орк. (1950), для флейты и орк. (1957); камерно-инстр. ансамбли; произв. для хора и для голоса с фп.; обр. нар. песен.

Лит.: Нисневич С., Народный артист БССР Н. И. Аладов, Минск, 1959; Кулешова Г., Николай Ильич Аладов. Очерк жизни и творчества, Л., 1970.

И. Г. Нисневич.

АЛА́Р (Alard) Жан Дельфен (8 III 1815, Байонна — 22 II 1888, Париж) — франц. скрипач, педагог и композитор. Окончил Парижскую консерваторию по классу Ф. Хабенека (скрипка). В 1843—75 профессор Парижской консерватории (среди его учеников П. Сарасате), с 1858 солист придв. капеллы. Автор скрипичных произв. (концертов, фантазий, дуэтов, этюдов), «Школы для скрипки» («École de violon», пер. на мн. языки, в т. ч. на рус.). Издал антологию скрипичной музыки 18—19 вв.—«Классические мастера скрипки»

(«Les maîtres classiques du violon...», Mainz, 1863—84, новое изд.— с 1917), включающую сочинения А. Корелли, Дж. Тартини, Ж. М. Леклера, Л. Боккерини, А. Лолли, Н. Паганини и др.

АЛБА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Муз. культура Албании, истоки к-рой уходят в глубокую древность, характеризуется большим разнообразием местных муз. стилей. Нар. песня и инстр. музыка сев. областей страны заметно отличаются от музыки центр. и юж. р-нов. Наряду с мелодиями ярко выраженного диатонич. склада, чётного размера в сев. части Албании встречаются песни с присущими вост. музыке ходами на интервал увелич. секунды и сложными метрич. образованиями с самыми различными группировками; на юге бытуют напевы, основанные на *пентатонике*. На нар. муз. иск-во Албании оказали воздействие культуры соседних балканских народов, славян и итальянцев. Ощутимо также турецкое влияние как результат османского ига. Однако А. м. сохранила свою самобытность (гл. обр. в обрядовых песнях и танцах жителей горных р-нов). Алб. нар. песенная и танц. музыка отличается большим ритмич. разнообразием. Наиболее распространённые размеры — нечётные: $^5/_8$, $^7/_8$, $^{11}/_8$ и др. с разл. внутр. группировкой; встречаются и смешанные размеры. Такая ритмич. неравномерность основывается на закономерностях, имеющих прочные традиции.

Нар. песни часто исполняются на 3 голоса: верхние два ведут мелодию, а подголосок, нижний (бас), тянет выдержанный тонич. звук. Жанры песен разнообразны: эпические, патриотические, обрядовые, плясовые, лирические и др. Строгие, задумчивые эпич. песни (поются гл. обр. в сев. р-нах) исполняются соло в сопр. струн. инструментов; в них рассказывается о подвигах алб. воинов в битвах давних времён, о нац. герое Скандербеге и борьбе алб. народа с османским игом. Патриотич. песни слагались в борьбе за нац. независимость в годы 1-й и 2-й мировых войн, в т. ч. партизанские, антифашистские. Обрядовые песни связаны с древними обычаями, со старинными верованиями, среди них — песни-причитания по умершим и погибшим в борьбе за родину. Бравурные плясовые напевы сопровождают и совр. нар. празднества. Лирич. песни отличаются изяществом мелодич. рисунка и прихотливостью ритма. Нар. песни и пляски исполняются в сопровождении инструментов — струнных (чифтели и ляхута), духовых (гайда — род волынки; зумарэ, фюэлы) и большого барабана (тулумбас). Скрипка, кларнет, бубен употребляются как сольные инструменты и в небольших ансамблях.

До 1940-х гг. Албания не имела проф. муз. культуры. Развитию её нац. муз. иск-ва препятствовали османское иго (1479—1912), позже антинар. деятельность правительства Зогу и итало-нем. фаш. оккупация. Только после освобождения Албании и установления нар.-демократич. строя (1944) начинается интенсивный рост нац. иск-ва и проф. муз. культуры. Развивается художеств. самодеятельность: при Домах культуры заводов и фабрик, при уч. заведениях создаются муз. коллективы и ансамбли. Проводятся разнообразные фестивали, способствующие развитию нар. творчества. В городах открываются муз. школы, в Тиране — Художеств. лицей им. Й. Мисья (1947) с муз. отделением по классам фп., скрипки, виолончели, нар. инструментов и пения. С конца 1940-х гг. алб. молодёжь стали направлять учиться в консерватории Сов. Союза и др. социалистич. стран (Алб. гос. консерватория открылась в Тиране в 1962). В 1950 в Тиране создана Гос. филармония, объединившая проф.-исполнит. коллективы: симф. и дух. военный оркестры, танц. группу, а также солистов-певцов.

Филармония осуществила постановки произв. рус. композиторов («Русалка», 1953; «Иван Сусанин», 1955; балет «Бахчисарайский фонтан», 1953).

В 1944 организован хор Народной Армии (ныне — Художественный ансамбль Народной Армии) под рук. Г. Аврази, в 1960— Гос. ансамбль нар. песни и пляски под рук. Ч. Заден (среди солистов — исполнительницы нар. песен Л. Милёти, Ф. Реджи и др.).

В 1956 в Тиране открылся Гос. театр оперы и балета (с балетной школой), поставивший ряд классических опер, оперетт и балетов, в т. ч. советских — «Лола» С. Н. Василенко и «Шурале» Ф. З. Яруллина.

Алб. исполнители принимали участие в междунар. муз. конкурсах и фестивалях демократич. молодёжи и студентов в Берлине (1951), Москве (1957), Хельсинки (1962) и др. (среди участников отмечены премиями А. Муля, И. Тукичи, Дж. Атанас, Г. Чако, Т. Никола и др.). На 1-м Балканском фестивале нар. песни в Софии (1965) и в Дижоне (Франция, 1971) алб. фольклорная группа получила первые премии.

Проф. муз. иск-во Албании развивается на основе нар. муз. традиций. Большое место в творчестве албанских композиторов занимают песни (главным образом обработки народных мелодий); наиболее популярны песни композиторов П. Гаци, Т. Дайи, К. Учи, Б. Конголи и др.

До 1950-х гг. в Албании не было нац. музыки крупных форм. Совр. алб. композиторы работают в разных жанрах. К известным произв. проф. алб. музыки относятся: оперы «Мрика» П. Яковы (посвящена алб. молодёжи; пост. в 1954 художеств. коллективом Дома культуры и нар. творчества г. Шкодер, в 1959— Тиранским т-ром), «Весна» Т. Дайи (1960, Тирана)— о борьбе алб. народа с фашистскими оккупантами, «Цветок памяти» К. Коно (1961, г. Корча), посв. борьбе алб. патриотов за независимость, «Героиня» В. Новы (1967, Тирана)— о девушке-подпольщице, «Скандербег» П. Яковы (1968, Тирана), «Девушка с гор» Н. Зорачи (1970, Тирана) — о столкновении классовых сил в горной деревне в первые годы после освобождения; балеты «Халиль и Хайрия» Дайи (1963), «Делина» Заден (1964) — о сопротивлении алб. народа османскому игу, «Партизан» К. Ляры (1967, Тирана), балет для детей «Бесстрашный орлёнок» Заден (1971, Тирана)— о помощи детей пограничникам, «Дети рыбака» Дайи (1972, Тирана) — о борьбе с фаш. оккупантами; оперетты «Заря» Коно (1954) — о новой жизни в Албании, «Лейла» Дайи, (1957, Шкодер); посв. алб. девушке, восставшей против старых обычаев, патриотич. оратория К. Трако (1961), марш-кантата Аврази; увертюра на нар. алб. темы Д. Леки (1954), 1-я симфония Заден (первая алб. нац., 1956), вок.-симф. поэма «Герои Боровы» Коно, «Детская сюита» для симф. оркестра Дайи (1956); струнный квартет Дайи (1956), «Рондо» для струн. квартета Н. Зорачи (1960), «Албанская сюита» для флейты и фп. Зорачи (1960), «Три симфонические картинки» Заден (1965), вок.-инстр. сюита Т. Харапи (1965); концерты — для фп. с оркестром Т. Харапи и Заден (оба —1969), для скрипки с оркестром Зорачи (1969) и др.

Большую помощь в становлении проф. муз. культуры оказали сов. специалисты.

Ведущие артисты тиранского т-ра оперы и балета получили спец. образование в СССР и др. социалистич. странах, среди них певцы: засл. арт. НРА А. Муля, И. Тукичи, М. Джемали, Л. Качай, а также Дж. Атанас, Г. Чако; певицы: Р. Йорганджи, Г. Хеба, И. Веля; артисты балета: засл. арт. НРА А. Алиай, З. Хаджо, Г. Вендреша, а также балетмейстер П. Каначи, дирижёр М. Вако. Среди старейших деятелей муз. т-ра — дирижёр М. Крантья, режиссёры М. Цико и П. Труя; нар. артистки НРА певицы Т. Ташко (звание присуждено посмертно) и М. Края, засл. арт. НРА Г. Костури и певец К. Антониу.

Лит.: Коно К., Музыкальная жизнь Народной Албании, «СМ», 1952, № 5; Лека Д., Мир — это творчество, там же.

Р. Д. Кочи, В. Н. Конопацкая.

АЛДУЛЕ́СКУ (Aldulescu) Раду (р. 17 IX 1922, коммуна Питяска-Пасэря) — рум. виолончелист. Засл. деят. иск-в СРР (1951). В 1943 окончил Бухарестскую консерваторию по классу виолончели Д. Г. Динику; с этого же года концертмейстер оркестра Рум. оперного т-ра. С 1950 солист оркестра Бухарестской филармонии. Вместе с В. и Ш. Георгиу А. был участником камерного трио «Бухарест» (осн. в 1950). Исполнение А. отличают особая выразительность фразировки, лирич. наполненность и красота звука. В его обширном репертуаре произв. мировой классики и совр. композиторов, в т. ч. румынских и советских. Гастролирует во многих странах мира, в СССР — в 1952, 1956. Гос. пр. СРР (1952).

Р. Э.Лейтес.

АЛЕАТО́РИКА (от лат. alea — игральная кость; случайность) — течение в совр. музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства. Элемент случайности вносится в музыку разл. методами. Так, муз. композиция может строиться с помощью «жребия»— на основе ходов шахматной игры, числовых комбинаций, разбрызгивания чернил на нотной бумаге, бросания игральных костей (отсюда название) и т. п. В результате возникает некая «стабильная» запись, предлагаемая исполнителям.

Применяется и иной метод: внесение элементов случая в процессе исполнения пьесы. Это достигается перестановкой по воле исполнителя отдельных её кусков (К. Штокхаузен, Klavierstücke, XI), перетасовкой перед каждым исполнением карточек, на к-рых написано по несколько тактов музыки (Б. Нильсон, Квартет для деревянных духовых) и т. п. В этих случаях принцип А. по существу снимает с композитора всякую ответственность за своё произведение, перекладывая её на исполнителей, вольных каждый раз по-своему реализовать намеченную схему.

Нередко нотная запись произв. представляет собой лишь ряд намёков-символов, та или иная реализация к-рых предоставляется на усмотрение исполнителя. Обычно в подобных записях композиторы частично или полностью отказываются от пятилинейной нотной системы. Используются также одновременная несогласованная игра неск. оркестров (К. Штокхаузен, «Группы»), коллективная импровизация орк. музыкантов, играющих «кто во что горазд». Основой подобного рода «творчества» является «не то, что должно быть, но то, что может случиться» (П. Булез). Теоретики А. видят её преимущество в том, что случай, определяющий структуру произведения, вызывает к жизни «новую форму», неожиданную, независимую от намерений, вкуса и воображения автора. Однако эти «новые формы» не несут в себе к.-л. жизненного содержания и по существу являются мёртвыми формами.

А. возникла в 1957 почти одновременно в ФРГ (К. Штокхаузен) и во Франции (П. Булез) как своего рода реакция на «тотальную организованность» серийной техники. Первые попытки использования элементов случайности в муз. творчестве предпринимались и ранее: в 1951 в Нью-Йорке композитор Дж. Кейдж организовал эксперимент. концерты, в к-рых использовались 12 радиоприёмников, настроенных на 12 разл. радиостанций. Сидевшие у каждого приёмника 2 оператора регулировали настройку и силу звука по указанию «автора-дирижёра» Кейджа.

Стремясь обосновать историч. преемственность А., нек-рые теоретики ссылаются на древнее иск-во муз. импровизации, на особенности импровизационного принципа инд. музыки, наконец, на опыт Моцарта, предложившего шуточную инструкцию «Как сочинять контрадансы без всякого знания музыки при помощи двух игральных костей». В действительности же А. имеет очень мало общего с подлинно творч. импровизацией в народном и проф. иск-ве, и Моцарт отнюдь не рассматривал свою шутку с игральными костями, как метод создания настоящей, полноценной музыки, способный заменить «менее удобный» и трудоёмкий обычный метод её сочинения.

Во взглядах представителей А. существуют расхождения. Кейдж, Штокхаузен, С. Буссотти и др. допускают полный произвол исполнителей или автоматич. устройств. Роль композитора сводится при этом к роли «организатора» звукового номера, дающего ему своё имя и придумывающего для него название. Напротив, Булез, а в последующее время и В. Лютославский — сторонники ограничений в применении принципа случайности. Булез считает, что элемент случайности «должен быть интегрирован в самой структуре произведения». Так, в своей 3-й сонате композитор предлагает пианисту самостоятельно устанавливать порядок следования частей, выбирать по своему усмотрению и вкусу отдельные выписанные под особыми знаками эпизоды, использовать любые темпы. Т. о., исполнитель становится как бы соавтором произведения, не выходя всё же из известных рамок, указанных композитором. Лютославский в своих сочинениях наряду с точно выписанной музыкой предусматривает эпизоды импровизации отдельных оркестровых групп и солирующих инструментов. По его мнению, в целом форма произведения должна быть прочно скреплена и лишь в частностях может зависеть от случайного («контролируемая А.»).

«Ограничительные» тенденции, исходившие от Булеза и от Лютославского, не определили дальнейшего развития А., не приостановили увлечения её представителей «стихией случая». Господствующее положение занял метод «абсолютной», «тотальной» А., что привело к полному распаду муз. формы, к неподдающемуся художеств. контролю хаосу. Метод «тотальной» А. на Западе всё чаще подвергается критике (высказывания И. Ф. Стравинского, назвавшего композиторов-алеаториков «ходячими врагами искусства», и др.).

Как частный приём А. используется в отд. эпизодах произведений и композиторами (в том числе советскими), не разделяющими осн. принципов этого течения.

Лит.: Шнеерсон Г., О музыке живой и мёртвой, М., [1964; его же, Сериализм и алеаторика — «тождество противоположностей», «СМ», 1971, № 1; Раппопорт Л., Выдающийся мастер, «СМ», 1969, № 7; Meyer-Eppler W., Statistische und psychologische Klangprobleme, I. Die Reihe, W., 1955; Boulez P., Aléa, «Nouvelle revue française», P., 1957, № 59, p. 839—57; Thomas E., Was ist Aleatorik?, «Melos», Jahrg. XXVIII, 1961, H. 7—8; Lutosławski W. Materiały do monografii, zestanił S. Jarociński, Warsz., 1967; Stuckenschmidt R., Twentieth century music, [N. Y.], 1969.

Г. М. Шнеерсон.

АЛЕКСА́НДРОВ Александр Васильевич [1 (13) IV 1883, с. Плахино, ныне Захаровского р-на Рязанской обл.—8 VII 1946, Берлин] — советский композитор, педагог и дирижёр. Нар. арт. СССР (1937). Доктор искусствоведения (1940). Генерал-майор (1943). Чл. КПСС с 1939. Занимался музыкой в регентских классах Придв. певч. капеллы (Петербург). В 1900 поступил в Петерб. консерваторию (класс композиции А. К. Глазунова и А. К. Лядова), но по болезни прервал занятия. С 1909 учился в Моск. консерватории по классу композиции С. Н. Василенко (окончил в 1913, дипломная работа — опера «Русалка» по А. С. Пушкину), а также по классу пения у А. Мазетти (1916). В 1906—1909 и 1913—16 жил в Твери, где работал хормейстером, организовал и возглавил муз. школу. Написал в это время симфонию и симф. поэму «Смерть и жизнь». С 1918 преподаватель, с 1922 профессор Моск. консерватории.



Учениками А. были ин. хор. и воен. дирижёры, муз. теоретики. Работал хормейстером моск. Камерного т-ра (1922—28), дирижёром Гос. хор. капеллы (1926—30).

Дирижёр высокой муз. культуры, глубоко раскрывавший характер рус. и сов. песни, А. явился создателем Краснознамённого ансамбля песни и пляски Советской Армии (1928, ныне его имени). Ансамбль завоевал огромную популярность в СССР и за рубежом; положил начало созданию в Сов. Союзе многих ансамблей песни и пляски. Лучшие достижения А.-композитора тесно связаны с работой в ансамбле, с его исполнительским стилем. Ряд сочинений А. («Святое ленинское знамя», «Песня о Советском Союзе», «Песня о Лазо» и др.) отличается эпич. широтой и распевностью, гимническим характером звучания. Эти сочинения продолжают традиции рус. муз. классики (здравицы-славления, идущие от оперы Глинки «Иван Сусанин»). Одна из лучших песен композитора «Священная война» (сл. В. И. Лебедева-Кумача), созданная в первые дни Великой Отечеств. войны 1941—45 и ставшая её муз. эмблемой, сочетает черты хор. гимна и походного рус. марша, близкого революционному фольклору. Образы сов. воинов воплощены в песнях «Эшелонная», «Бейте с неба, самолёты», «За великую землю советскую», «Песня о маршале Рокоссовском», «Песня о Советской Армии» и др. В нек-рых песнях А. воспроизведены страницы истории отд. воинских частей: «Песня 11-й армии», «Песня 2-й Приамурской дивизии», «Песня 32-й дивизии» и др. Стилистика этих песен органически связана с армейским муз. фольклором, нередко — с солдатской частушкой.

А. обработал для хора партизанскую песню «По долинам и по взгорьям», получившую широкое распространение, боевые напевы периода Гражд. войны 1918—1920: «Из-за лесу», «Гулял по Уралу Чапаев-герой». Среди др. обработок нар. песен —«Вниз по матушке по Волге», «Не шуми ты, мати, зелёная дубравушка», «Ой, да ты калинушка» и др. Автор музыки Гос. гимна Сов. Союза (1943). Гос. пр. СССР в 1942 (за ряд песен) и 1946 (за конц.-исполнительскую деятельность). Умер в Берлине во время гастролей. В 1971 учреждены 1 золотая и 3 серебряные медали им. А. за лучшие произв. на военно-патриотическую тему.

Лит.: Шилов А., А. В. Александров, М., 1955; Поляновский Г., А. В. Александров, М., 1959; История русской советской музыки, т. 2, М., 1959, с. 87—93. *В. И. Зак.*

АЛЕКСА́НДРОВ Анатолий Николаевич [р.13(25)V 1888, Москва] — советский композитор, пианист, педагог. Нар. арт. СССР (1971). Доктор искусствоведения (1941). Занимался по теории музыки у Н. С. Жиляева и С. И. Танеева (1907—10), в 1916 окончил Моск. консерваторию по классам фп. (К. Н. Игумнов) и композиции (С. Н. Василенко). С 1923 преподаватель, с 1926 профессор Моск. консерватории. Среди его учеников: В. В. Бунин, Г. Е. Егиазарян, К. В. Молчанов, М. Музафаров, Ю. М. Слонов, Е. Н. Тиличеева, Н. К. Чемберджи и др.



А. особенно ярко проявил себя в вок. и инстр. камерных жанрах. Его творчество характеризуется сочетанием тонкого просветлённого лиризма и романтич. взволнованности, изяществом формы. Романсы А. по масштабам и интенсивности мелодич. развития, разработанности фп. партии в ряде случаев приближаются к вок. поэмам («Из Александрийских песен», вок. сюиты «Три кубка», «Человеку в пути», цикл «Верность»). Вместе с тем романсам А. присуща отточенность деталей, тонкость претворения классич. и совр. поэзии. К лучшим произв. А. относятся романсы на стихи А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева. В камерно-инстр. сочинениях заметно стремление к симфонизации муз. материала. Видное место в творчестве композитора занимают обработки песен различных народов (для гол. с фп., для фп. соло), повлиявшие и на тематизм ряда сочинений композитора. Автор статей, воспоминаний о С. И. Танееве, С. В. Рахманинове.

Соч.: оперы — Два мира (по А. Майкову, соч. 1916), Бэла (по М. Ю. Лермонтову, op. 51, 1-я ред. 1941, 2-я ред. 1945; пост. 1946, филиал Большого т-ра, Москва), Дикая Бара (op. 82, 1957, Ансамбль сов. оперы ВТО, Москва); для орк.— симфония C-dur (op. 91, 1965), Романтическая сюита (op. 16, 1-я ред. 1920, 2-я ред. 1932), Классическая сюита (op. 32, 1926, 2-я ред. 1930), Забавная сюита (op. 44, 1938, 2-я ред. 1956), 2 сюиты из оперы Бэла (op. 51-а и 51-б, 1949, 1971), Театрально-танцевальная сюита (op. 74, 1951), Русские народные мелодии (1971); камерно-инстр. ансамбли — струн. квартеты (G-dur, op. 7, 1914; cis-moll, op. 54; A-dur, op. 55, 1942; C-dur, op. 80, 1953), Патетическое анданте для влч. и фп. (op. 17, 1915, 2-я ред. 1921), Горские мотивы для скр. и фп. (op. 51, 1942), Дифирамб для контрабаса и фп. (op. 84, 1959); для фп. в 2 руки — 14 сонат— fis-moll (op. 4, 1914, соната-сказка), d-moll (op. 12, 1918), fis-moll (op. 18, 1920), C-dur (op. 19, 1922, 2-я ред. 1954), gis-moll (op. 22, 1923, 2-я ред. 1938), G-dur (op. 26, 1925), D-dur (op. 42, 1932), B-dur (op. 50, 1944), c-moll (op. 61, 1945), F-dur (op. 72, 1951), C-dur (op. 81, 1955, соната-фантазия), h-moll (op. 87, 1962), fis-moll (op. 90, соната-сказка, 1964), E-dur (op. 97, 1971); 6 прелюдий (op. 1, 1907—10), 3 фуги (op. 100, 1971), Былая одержимость (op. 6, 1917), Поэма f-moll, op. 9, 1915), 4 прелюдии (op. 10, 1913—16), Сюита-фантазия на мотивы из оперы «Бэла» (op. 51-в, 1954), Отзвуки театра (op. 60, 1945), Маленькая сюита (op. 78, 1952), Романтические эпизоды (op. 88, 1962), Страницы из дневника (op. 93, 1967) и др.; камерные вок. произв.— Из «Александрийских песен» (op. 8, 20, 25, 34, сл. М. Кузмина, 1915, 1922, 1924, 1925, 1927—29), Отблески времени (op. 28, сл. В. А. Соловьёва, Хафиза в пер. А. А. Фета, Е. А. Баратынского, Т. Броука в пер. Усова, А. С. Пушкина, 1912, 1920, 1921, 1924, 1925—29), Золотые ветви (op. 35, сл. А. П. Глобы, 1928—29), Романсы на стихи А. С. Пушкина (op. 45, 1936 и 68, 1949, Гос. пр. СССР 1951), Три кубка (op. 53, сл. Н. С. Тихонова, 1942), Двенадцать стихотворений советских поэтов (op. 63, сл. С. П. Щипачёва, Н. С. Берендгофа, В. К.Звягинцевой, С.Я.Маршака, А.Лахути в пер. Пеньковского, А.С. Исаакяна, А.Ф. Ериксева в пер. Звягинцевой и Земной, 1947), За родину (op. 64, сл. М. Л. Матусовского, М. А. Исаковского, Н. С. Тихонова, 1947), Верность (op. 71, сл. С. Л. Северцева, 1950, Гос. пр. СССР 1951); обр. песен разных народов, детские песни для голоса или хора с фп.; музыка к драм. спектаклям — «Ариана и Синяя борода» Метерлинка (1919, Гос. Показательный т-р, Москва), «Адриенна Лекуврер» Скриба и Легуве (1919, Камерный т-р, Москва), «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера (1925, Малый т-р, Москва), «Собор Парижской богоматери», инсценировка Н.А. Крашенинникова по В. Гюго (1926, там же, Москва), «Дон Карлос» Шиллера (1933, там же, Москва); музыка к фильмам — «Тринадцать» (1936), «Ленин в Октябре» (1937), «Северная повесть» (1960).

Лит.: Беляев В., Анатолий Николаевич Александров, М., 1927; Крейтнер Г., Творчество Анатолия Александрова, «СМ», 1938, № 7; Фейнберг С., К 70-летию Анатолия Александрова, «СМ», 1958, № 5; Молчанов К., О моём учителе, там же; Степанов Ю., Память сердца, «СМ», 1961, № 8; его же, Вдохновенное мастерство, там же, 1967, № 7; Мазель Л., Из встреч с замечательным художником, «СМ», 1963, № 5; Васина-Гроссман В., Мастера советского романса, М., 1968. *В. А. Васина-Гроссман.*

АЛЕКСА́НДРОВ Борис Александрович [р.22 VII (4 VIII) 1905, Бологое] — советский композитор и дирижёр. Нар. арт. СССР (1958). Полковник. Чл. КПСС с 1943. Сын композитора А. В. Александрова. В 1929 окончил Моск. консерваторию по классу композиции Р. М. Глиэра. В 1923—29 муз. руководитель разл. моск. клубов, в 1930—37 зав. муз. частью Т-ра Советской Армии, в 1933—41 преподаватель, затем доцент Моск. консерватории. В 1942—47 худож. руководитель Ансамбля сов. песни Всесоюзного радио. С 1937 (с перерывами) деятельность А. связана с Краснознамённым ансамблем песни и пляски Советской Армии (дирижёр и зам. худож. руководителя, с 1946 начальник, худож. руководитель и дирижёр).



А. внёс значительный вклад в создание сов. оперетты. В 1937 написал «Свадьбу в Малиновке»— популярнейшее произв. этого жанра, проникнутое интонациями нар., преим. укр., песен.

Гос. пр. СССР (1950) за конц.-исполнительскую деятельность. Золотая медаль им. А. В. Александрова (1971) за оратории «Солдат Октября защищает мир» и «Дело Ленина бессмертно».

Соч.: балеты — Левша (1955, Свердловский т-р оперы и балета), Дружба юных (соч. 1954); оперетты, в т. ч. Свадьба в Малиновке (1937, Моск. т-р оперетты; в 1968 экранизирована), Сотый тигр (1939, Ленингр. т-р муз. комедии), Девушка из Барселоны (1942, Моск. т-р оперетты), Моя Гюзель (1946, там же), Кому улыбаются звёзды (1972, Одесский т-р муз. комедии); оратория — Солдат Октября защищает мир (1967), оратория-поэма — Дело Ленина бессмертно (1970); для голоса и орк. — сюита На страже мира (1971); для орк.— 2 симфонии (1928, 1930); концерты для инструментов с орк.— для фп. (1929), трубы (1933), кларнета (1936); камерные инстр. ансамбли — 2 струн. квартета, квартет для деревянных дух. инструментов (1932); песни, в т. ч. Да здравствует наша держава; музыка к драм. спектаклям и др. произв. *С. С. Зив.*

АЛЕКСА́НДРОВ Николай Иванович [11 (23) XII 1818—24 XII 1884 (5 I 1885), Петербург] — рус. гитарист и композитор. По окончании Царскосельского лицея служил в гвардейском полку. Игре на гитаре учился у А. О. Сихры, высоко ценившего виртуозное дарование А. и посвятившего ему ряд произв. (рус. песня с вариациями «Среди долины ровныя» и др.). Теорией музыки занимался у композитора Н. А. Тивольского (впоследствии редактора сочинений А., изданных у М. Бернарда). Среди произв. А. для гитары выделяются педагогич. сочинения (упражнения, «пробы», «экзерсиции») и нек-рые конц. пьесы («Баркарола», «Rêverie» и др.).

Лит.: Русанов В., Этюд (e-moll) Н. И. Александрова, «Гитарист», 1905, № 2; его же, Что играть. Крит.-библиограф. этюды. Н. И. Александров, «Музыка гитариста», 1907, № 4; Машкевич В. П., Н. И. Александров, «Гитара и гитаристы», 1925, № 11—12 (муз. отд.). *И. М. Марков.*

АЛЕКСА́НДРОВ Юрий Михайлович [р.19 VIII (1 IX) 1914, Ташкент] — советский композитор. Чл. КПСС с 1953. В 1942 окончил Московскую консерваторию по классу композиции Г. И. Литинского (ранее учился у В. Я. Шебалина). С 1946 редактор, затем зав. редакцией симф. и камерной лит-ры, с 1969 гл. редактор издательства «Музыка». В 1953—59 преподавал в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных (инструментовка и чтение партитур).

Соч.: балет — Белеет парус одинокий (по В. П. Катаеву, 1970, Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, Москва); для орк.— 2 симфонии (1942, 1955), симфония-кантата — Кавказ (на сл. сов. поэтов, исп. фрагмент, 1947), Поэма памяти В. И. Ленина. У Мавзолея (1951), Поэма памяти К. Э. Циолковского (1962); струн. квартет; для фп.— соната (1947), сонатина (1949), Поэма-соната (1962), Детский альбом (1970); для скр. и фп. — Русская рапсодия (1952); для влч. и фп.— соната (1944); пьесы для фп., трубы, валторны, домры; хоры, в т. ч. 10 хор. поэм о Ленине (1969), 8 хоров на сл. М. Ю. Лермонтова (1966); романсы, песни, музыка для кино и др. *И. М. Ямпольский.*

АЛЕКСА́НДРОВА (урожд. Гейман) Нина Георгиевна [29 IX (11 X) 1885, Тбилиси —15 I 1964, Москва] — сов. муз. деятель и камерная певица (сопрано). В 1907 окончила Женевскую консерваторию по классу фп. В 1907—09 изучала муз.-педагогич. систему Э. Жак-Далькроза. В 1915—35 занималась конц.-исполнительской деятельностью. С 1909 преподаватель ритмики в муз. учебных заведениях Москвы. В 1913 организовала в Москве курсы пластич. движения. В 1919—1924 ректор и преподаватель Ин-та ритмич. воспитания, в 1924—32 пред. Моск. ассоциации ритмистов при ГАХНе. В 1912—17, 1924—60 преподавала ритмику и сценич. гимнастику в Моск. консерватории (с 1924 доцент, с 1941 профессор) и в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных (1946—56).

Лит. соч.: О ритмическом воспитании, [б. м.], 1920; Ритмическое воспитание, М., 1924; Сб. материалов для занятий по ритмике (система Жак-Далькроза), М., 1930. *В. И. Зарубин.*

АЛЕКСА́НДРОВА-КО́ЧЕТОВА (урожд. Соколова, в замужестве Кочетова, по сцене Александрова) Александра Доримедонтовна [1 (13) X 1833 (по уточнённым данным), Петербург — 4 (17) XI 1902, Москва] — рус. певица (лирико-драм. сопрано) и педагог. Детство и юность провела в Берлине, где училась пению у Г. В. Тешнера. С 1853 жила в Петербурге, занималась у Ф. Ронкони. В 1865—78 солистка моск. Большого т-ра (дебютировала в партии Антониды). Отличалась исключительной музыкальностью, обладала подвижным сопрано с выработанной колоратурой. Активно пропагандировала русскую музыку в России и за рубежом.



Партии: Антонида, Наташа, Людмила; Надежда («Аскольдова могила»), Агата, Маргарита, Норма и др. Выступала как камерная певица (часто в ансамбле с А. Г. Рубинштейном), была тонким интерпретатором романсов Р. Шумана, Ф. Шуберта и др. Дарование певицы высоко ценили А. С. Даргомыжский, П. И. Чайковский, бр. Рубинштейны. В 1867 в Праге участвовала в спектаклях «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» (партию Людмилы пела по-чешски).

В 1866—80 А.-К. — профессор Московской консерватории. Чайковский отмечал методику преподавания А.-К., воспитывавшей учеников, в отличие от других педагогов, на русском репертуаре. Среди её учеников — Е. П. Кадмина, В. В. Байкова, А. В. Святловская, З. Р. Кочетова (дочь А.-К.), О. А. Пускова, М. М. Корякин. У неё занимались также П. А. Хохлов, А. Е. Ростовцева, И. А. Гончаров и др. А.-К.— автор популярных в кон. 19— нач. 20 вв. романсов («Ты помнишь ли», «Она моя», «Ночь» и др.). Сын А.-К.— муз. критик, композитор и дирижёр Н. Р. Кочетов.

Лит.: Л., А. Д. Александрова-Кочетова, «РМГ», 1901, № 4, стлб. 98—101; «ЕИТ». Сезон 1903—1904, Прилож. к вып. XIV, 1904, с. 222—23; Чайковский П., Литературные произведения и переписка, т. II, М., 1953, с. 143—44, 146; Московская консерватория. 1866—1966, М., 1966, с. 69—71; Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966, с. 74—88. *Л. З. Корабельникова.*

АЛЕКСАНДРО́ВСКАЯ Лариса Помпеевна [р.2(15)II 1904, Минск] — советская певица (сопрано), режиссёр и обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1940). Чл. КПСС с 1942. Депутат Верх. Совета СССР 2—4-го созывов и Верх. Совета БССР 3—5-го созывов. Пред. правления Белорус. театр. об-ва (с 1946). С 1920 служила в Красной Армии и работала как певица в т-ре Главполитпросвета Зап. фронта. В 1924—28 училась в Белорус. муз. техникуме, в 1928 в специальном оперном классе, в 1930—33 занималась в Гос. студии оперы и балета (Минск). Ученица В. А. Цветкова и А. П. Боначича. В 1933—51 солистка Белорус. т-ра оперы и балета, в 1951—60 гл. режиссёр. А. — одна из первых белорусских профессиональных певиц.

Партии: Марыся («Михась Подгорный», 1939, первое исп.), Надейка («Цветок счастья» Туренкова, 1940, первое исп.), Алеся («Алеся» Тикоцкого, 1944, первое исп.), Мария Греготович («Кастусь Калиновский» Лукаса, 1947, первое исп.), Аксинья («Тихий Дон» Дзержинского), Графиня, Татьяна, Лиза, Ярославна, Кончаковна; Наташа («Русалка»), Любаша («Царская невеста»), Маргарита, Кармен.



Постановки: «Девушка из Полесья» Тикоцкого (1952), «Надежда Дурова» Богатырёва (1956), «Яс-

ный рассвет» Туренкова (1958) и другие оперы русских и западноевропейских композиторов.

Исполнительница белорус. нар. песен и камерных произв. Гос. пр. СССР (1941). Гастролировала (с 1928) за рубежом (Франция, Англия, Швеция, Болгария, Румыния, Югославия, Чехословакия, Польша, ГДР и др.).

Лит.: Модэль М., Ларыса Пампеўна Александроўская, Мінск, 1945; Рузов Г., Л. П. Александровская, М.— Л., 1955; Лукас Д. І., Журавлеў Д., Выдаты дасяг опернага мастацтва, в сб.: Майстры белорускай сцэны, Мінск, 1960.
И. Г. Нисневич.

АЛЕКСА́НДРУ (Alexandru) Тиберию (р. 14 V 1914, Илимбав, близ г. Брашов)— рум. музыковед-фольклорист. Учился в Бухарестской консерватории (1931—36) у И. Киреску, Д. Куклина, И. Н. Отеску, К. Брэилою, Дж. Брязула. В 1935—49 науч. сотрудник фольклорного Архива Об-ва рум. композиторов. В 1949—56 сотрудник, в 1957—60 и с 1968 руководитель сектора, в 1960—68 ведущий науч. сотрудник Ин-та этнографии и фольклора Академии СРР. В 1949—59 профессор Бухарестской консерватории. Премия имени Ч. Порумбеску Академии СРР (1957). А. принадлежат Антология-альбом пластинок по румынскому фольклору (1960—62) и Антология-альбом пластинок по арабскому фольклору (1967).

Соч.: Instrumentele muzicale ale poporului romîn, Buc., 1956; Béla Bartók despre folclorul romînesc, Buc., 1958; Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc, «Muzica», Buc., 1959, № 3, 10, 12, 1960, № 3, 9 (цикл статей); Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară, «Muzica», Buc., 1968, № 8; Constantin Brăiloiu (1893—1958), «Rev. folc.», Buc., 1968, № 6.
Р. Э. Лейтес.

АЛЕКСАНЬЯН (Alexanian) Диран (1881, Константинополь —17 VI 1954, Шамони) — франц. виолончелист и педагог. По национальности армянин. Учился у Ф. Грюцмахера в Дрездене. С 1902 жил в Париже, где выступал в концертах и вёл педагогич. работу. С 1920 профессор «Эколь нормаль де мюзик» в Париже, с 1936 преподавал в Нью-Йорке. В педагогич. практике был последователем П. Касальса. Среди учеников — известный итал. и югосл. виолончелист и дирижёр А. Янигро. А.— автор ряда музыкальных произведений (в их числе: «Маленькая армянская сюита» для оркестра, фп. квинтет, песни и др.), редактор сюит И. С. Баха для виолончели соло.

Соч.: Traité theorétique et pratique du violoncelle, P., 1914; L'enseignement du violoncelle, P., 1922.

АЛЕКСЕ́ЕВ Александр Дмитриевич [р. 20 V (2 VI) 1913, Москва] — советский музыковед. Доктор искусствоведения (1947). В 1938 окончил Моск. консерваторию по классу фп. А. Б. Гольденвейзера, в 1941— аспирантуру по истории и теории пианизма (рук. Г. М. Коган). В 1943—66 преподавал в Моск. консерватории (курс фп. методики; с 1946 доцент); одновременно (с 1944) — в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных (курсы истории фп. иск-ва, теории пианизма и фп. методики; с 1951 профессор). С 1949 старший научный сотрудник Института истории искусств в Москве (в 1953—60 руководитель сектора).

Осн. круг науч. интересов А.— история, теория и эстетика фп. иск-ва и лит-ры. Ему принадлежат также исследование, посвящённое казахской домбровой музыке, и разделы в коллективном труде «История русской советской музыки» (т. 1—4, М., 1956—63).

Соч.: Антон Рубинштейн, М.— Л., 1945; О казахской домбровой музыке, «СМ», 1947, № 3; Русские пианисты, М.— Л., 1948; Клавирное искусство, М. — Л., 1952; С. В. Рахманинов, М., 1954; О пианистических принципах С. Е. Фейнберга, в сб.: Мастера советской пианистической школы, М., 1954, с. 204—228; Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища, М., 1957; Вариационные циклы Глинки для фп., в сб.: Памяти М. И. Глинки, М., 1958; Методика обучения игре на фп., М., 1961, ² доп., М., 1971; История фортепианного искусства, ч. 1—2, М., 1962—67; Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества, М., 1963; Традиции исполнения Шопена в России и Советском Союзе, в сб.: The book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederik Chopin, Warsz., 1963, p. 421—24; Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века, М., 1963; Русская инструментальная музыка. Концертная жизнь на рубеже столетий, в сб.: «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века, т. 1, М., 1968; Жизнь музыканта, в сб.: Памяти А. Б. Гольденвейзера, М., 1969; Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века, М., 1969.
И. М. Ямпольский.

АЛЕКСЕ́ЕВ Александр Иванович [20 X(1 XI)1895, Скобелев, ныне Фергана —2 VI 1939, Москва] — советский певец (лирич. тенор). Засл. арт. РСФСР (1937). С 1915 учился в Моск. высшем технич. уч-ще, одновременно брал уроки пения у Н. П. Миллера. Сценич. деятельность начал в 1919 (солист оперной труппы Т-ра Московского совета рабочих депутатов, Оперного т-ра им. Станиславского, Моск. т-ра оперетты, Груз. т-ра оперы и балета в Тбилиси). В 1925—27 и 1929—39 солист Большого т-ра (Москва), на сцене к-рого дебютировал в партии Ленского — одной из лучших в его репертуаре. Др. партии: Владимир Игоревич, Синодал, Юродивый; Владимир («Дубровский»), Моцарт, Гвидон («Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане»), Альфред («Травиата»), Альмавива («Севильский цирюльник»), Лоэнгрин, Фауст; Рудольф («Богема»), Герцог («Риголетто»), Калаф («Турандот» Пуччини). Был первым исполнителем партий в операх советских композиторов, в т. ч. Ашуг («Алмаст», 1930). Выступал как концертный певец.

Лит.: Грошева Е. А., А. И. Алексеев, М.— Л., 1949.
В. И. Зарубин.

АЛЕКСЕ́ЕВ Иван Павлович [р.26 IX (9 X) 1913, Петербург] — советский певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1956). В 1941 окончил Ленингр. консерваторию по классу пения Л. В. Кичи. В том же году дебютировал в партии Онегина на сцене Свердловского т-ра оперы и балета. В годы Великой Отечеств. войны 1941—1945 солист ансамбля Политуправления Ленингр. фронта. С 1945 солист Т-ра оперы и балета им. Кирова (Ленинград). Партии: Демон, Мазепа; Елецкий («Пиковая дама»), Лионель («Орлеанская дева»), Валентин («Фауст»), Жермон, Ренато («Травиата», «Бал-маскарад»), Разгоньи («Ласло Хуньяди» Эркеля), Болстроуд («Питер Граймс» Бриттена), Рылеев («Декабристы» Шапорина), Степан («Семья Тараса» Кабалевского), Колесников («Фёдор Таланов» Дехтерёва), Мюллер («Судьба человека» Дзержинского), Фердинанд («Дуэнья» Прокофьева). Воссоздал образ В. И. Ленина в опере «Октябрь» Мурадели. Выступает как конц. певец. Гастролировал за рубежом с 1946 (ГДР, ЧССР, Финляндия).
В. И. Зарубин.

АЛЕКСЕ́ЕВ Константин Сильвестрович [9 (21) III 1889, Ярославль — 22 XII 1951, Москва] — советский хоровой дирижёр, домрист, педагог и композитор. С 1907 регент Чудовского и др. хоров в Москве. В 1910 занимался по муз.-теоретич. дисциплинам у Д. И. Аракишвили. С 1915 учился в Муз.-драматич. уч-ще Моск. филармоний. об-ва по классу композиции А. Н. Корещенко и А. Т. Гречанинова, в 1922—23— в Моск. консерватории по классу дирижирования Н. А. Малько. В 1918 зав. хор. студией Моск. Пролеткульта, в 1919—25 дирижёр оркестра нар. инструментов, организованного Г. П. Любимовым. С 1928 преподавал игру на домре в Муз. уч-ще им. Октябрьской революции, был зав. отделом рус. нар. инструментов и рук. оркестра учащихся. С 1935 худож. рук. и дирижёр оркестра нар. инструментов Центр. дома худож. самодеятельности в Москве. Был также дирижёром Гос. оркестра рус. нар. инструментов. В 1941—42 художеств. руководитель и дирижёр хоровой капеллы Всесоюзного радиокомитета. По инициативе А. в оркестр народных инструментов введены тембровые баяны, имитирующие тембры деревянных и медных духовых инструментов.

Автор хоров, инстр. пьес, романсов, оркестровых аранжировок.

Соч.: Руководство по инструментовке для оркестра русских народных инструментов (3-струнной домры и балалайки), М., 1929; Школа коллективной игры на русских народных инструментах, ч. 1—3, М., 1929, ²ч. 2, М., 1931, ч. 3, М., 1933, ³М., 1939; Практическое руководство по инструментовке для оркестра 4-струнных домр, М., 1932; Пособие по инструментовке для балалаечно-домрового оркестра, М., 1933, ²М., 1936; Как организовать ансамбль массовых инструментов, М., 1935, ²М., 1936; Музыкальная хрестоматия, М., 1931, ²М., 1936, и др.
И. М. Ямпольский.

АЛЕКСЕ́ЕВ Михаил Павлович [р. 24 V (5 VI) 1896, Киев] — советский литературовед. Академик АН СССР (1958). Почётный доктор Оксфордского, Парижского и др. зарубежных ун-тов. В 1908—14 учился в Муз.-драм. школе М. К. Лесневич-Носовой. В 1918 окончил Киевский ун-т. Выступал как муз. критик и лектор в Саратове (1916) и Киеве (1917—19). В 1916—28, помимо муз. рецензий, опубликовал работы, посв. гл. обр. рус. муз. культуре 18 в. и 1-й пол. 19 в., библиографич. указатели по произв. Л. Бетховена и Ф. Шуберта. В 1930—60 профессор Ленингр. университета. Автор исследований по рус., зап.-европ. и слав. литературам. Один из чл. редколлегии сб. «Музыкальное наследство».

Соч.: И. С. Тургенев и музыка, К., 1918; Бетховен. Материалы для библиогр. указателя русской литературы о нём, вып. 1—2, Одесса, 1927—28 (совм. с Я. З. Берманом); Максим Березовский, в сб.: «Посев», Одесса, 1921, с. 67—76 (также отд. оттиск); Из музыкальной жизни русской провинции первой половины XIX века, в сб.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1, М., 1924, с. 7—45; К вопросу об А. Д. Жилине, русском музыканте начала XIX века, там же, с. 106—13; Русские встречи и связи Бетховена, в сб.: Русская книга о Бетховене, М., 1927; Бетховен в русской литературе, там же; на нем. яз., в сб.: «Germanoslavica»..., H. 2—3, Brünn — Prag — Lpz.— W., 1932—33; Первые встречи с Шубертом. Из истории рус. муз. культуры, в сб.: Венок Шуберту, М., 1928; Франц Шуберт. Материалы для библиографического указателя, там же (совм. с Я. З. Берманом); Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке, «Ученые записки Ленинградского университета», вып. 3, Серия филологических наук, Л., 1939, переработанное и дополненное, в кн.: Алексеев М. П., Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования, М.— Л., 1960, и др.

Лит.: Берков П. Н., М. П. Алексеев — историк и теоретик литературы, в сб.: Русско-европейские литературные связи, М.—Л., 1966; Михаил Павлович Алексеев, М., 1972 (АН СССР. Материалы для библиографии ученых СССР. Серия литературы и языка, вып. 9).
И. М. Ямпольский.

АЛЕКСЕ́ЕВ Пётр Иванович [29 VI (11 VII) 1892, Петербург —29 IV 1960, Москва] — советский домрист и дирижёр. Засл. арт. РСФСР (1934). Учился на теоретич. отд. Муз.-драм. курсов В. Б. Поллака в Петербурге. С 1908 участник Великорус. оркестра В. В. Андреева. В 1919, будучи в Красной Армии, организовал Ансамбль рус. нар. инструментов (с 1924 оркестр Моск. радиокомитета, с 1936 Гос. рус. оркестр СССР), к-рым руководил до 1939. В 1942 гл. дирижёр Ансамбля песни и пляски Морд. АССР, в 1943— Респ. ансамбля песни и пляски в г. Горьком. С 1945 рук. оркестра нар. инструментов Всесоюзного радиокомитета. С 1950 преподавал игру на домре в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных в Москве. Автор пособия «Русский народный оркестр» (М., 1953).

АЛЕКСЕ́ЕВА Екатерина Николаевна [р.8(20)XI 1899, Киев] — сов. муз. деятель, певица (сопрано). Засл. работник культуры РСФСР (1966). Чл. КПСС с 1919. В 1926 окончила вок. ф-т Ин-та театр. иск-ва (Москва), в 1929 Моск. консерваторию, в 1935 Школу высшего художеств. мастерства при Моск. консерватории по классу пения М. В. Владимировой. В 1929—31 солистка Большого т-ра, в 1929—36 выступала в концертах по радио. В 1936—38 зам. директора Научно-исследоват. ин-та при Моск. консерватории. С 1938 директор Государственного центрального *музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки* — крупнейшего муз.-документального центра СССР. Автор ряда статей. Сост. сб. «Воспоминания о Московской консерватории» (совместно с Г. А. Прибегиной, М., 1966). Член редакционной коллегии и автор предисловия к сб. «Музыка на фронтах Великой Отечественной войны» (М., 1970).

АЛЕКСЕ́ЕВА Лариса Филологовна [р. 16 (29) X 1907, Луцк, ныне Волынской обл.] — советская певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. БССР (1944). В 1936 окончила Муз. техникум им. Гнесиных в Москве и дебютировала на сцене Белорус. т-ра оперы и балета в партии Марфы («Царская невеста»). В 1941—1944 солистка Свердловского и Ленинградского им. Кирова (работавшего в те годы в Перми) т-ров оперы и балета, в 1946—48— Большого т-ра. Партии: Джильда, Виолетта, Розина, Снегурочка; Кукла Олимпия («Трильби» Юрасовского), Русалка («Цветок счастья» Туренкова, 1940, первое исп.), Марфочка («Алеся» Тикоцкого) и др. В 1950—54 солистка Моск. филармонии. В 1955 оставила сцену.

Лит.: Модэль М., Л. Ф. Алексеева, в сб.: Народные артисты БССР, Минск, 1948, с. 22—29.
И. Г. Нисневич.

АЛЕ́Н (Alain) Жеан (3 II 1911, Сен-Жермен-ан-Ле — 20 VI 1940, Сомюр) — франц. композитор и органист. Род. в семье органиста. Учился в Парижской консерватории в классах М. Дюпре (орган), П. Дюка и Ж. Роже-Дюкаса (композиция). В 1935—39 органист церкви Сен-Никола в пригороде Парижа. Погиб на фронте в годы 2-й мировой войны. Был блестящим импровизатором. Обогатил и обновил технику орг. письма. А. принадлежат: пьесы для орк.; мессы, мотеты; более 30 произв. для органа (собраны в сб.: L'oeuvre d'orgue de Jehan Alain, v. 1—3, 1929—39), среди них — хоралы, литании, вариации на тему Жанекена, Висячий сад (Le Jardin suspendu), транскрипции произв. Фр. Кампьона для теорбы (изд. 1953); фп. пьесы, в т. ч. «Монодическая сюита»; песни и др.

Его сестра Мари Клер А. (р. 10 VIII 1926, Сен-Жермен-ан-Ле) — органистка. Училась в Парижской консерватории у М. Дюрюфле (гармония и контрапункт), М. Дюпре (орган). 1-е пр. на междунар. конкурсах органистов в Женеве (1950) и Париже (1951). Концертирует во мн. странах Европы. Ведёт курсы франц. органной музыки на летних междунар. семинарах органистов.

Лит.: Dufourcq N., La musique d'orgue française de J. Titelouze à J. Alain, P., 1941, ²P., 1949; Gavoty B., J. Alain, musicien français (1911—1940), P., 1945, ², 1950.

АЛЕ́НДЕР Израиль Зеликович [19 IV (2 V) 1903, с. Троянов, ныне Житомирской обл.—13 XII 1963, Москва] — советский инструментовед. В 1926 окончил Ленингр. лесотехнич. академию, в 1930 Муз. техникум им. А. Н. Скрябина в Москве по классу пения. С 1928 работал в промышленности муз. инструментов. В 1932—1934 и 1945—50 гл. инженер Гл. управления промышленности муз. инструментов; в 1934—36 технич. директор построенной в Москве по проекту А. первой в СССР фабрики смычковых инструментов. Автор статей о муз. инструментах во 2-м изд. БСЭ и 3-м изд. МСЭ, очерка «Музыкальная культура Кубы» (в сб.: Куба. Историко-этнографические очерки, М., 1961). Редактор книги «Китайские музыкальные инструменты» (доп. и пер. на рус. яз., М., 1958).

АЛЕ́НЕВ Евгений Фёдорович [5 (17) XII 1864, Выборг — 27 II (12 III) 1902, там же] — рус. композитор и пианист. Учился в Петерб. консерватории у Ф. Ф. Черни (фп.). Позже брал уроки у Ф. М. Блуменфельда (фп.), А. К. Лядова и Н. А. Соколова (композиция). Преподавал в Выборге. Автор фп., скр. и влч. пьес, романсов (ок. 60) на сл. А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, А. А. Фета, Г. Гейне.

АЛЕСКЕ́РОВ Сулейман Эйюб оглы (р. 22 II 1924, г. Шуша) — советский композитор. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1960). Чл. КПСС с 1948. В 1948 окончил Азерб. консерваторию (Баку) по классу композиции Б. И. Зейдмана. С 1954 преподаватель там же, с 1968 доцент. В 1956 дирижёр оркестра нар. инструментов Азерб. радиокомитета и телевидения, с 1960 гл. дирижёр Азерб. т-ра муз. комедии.

Соч.: опера — Багатур и Сона (по роману Н. Нариманова, 1961, Азерб. т-р оперы и балета); оперетты (пост. в Азерб. т-ре муз. комедии) — Цветок любви (1945), Улдуз («Звезда», 1948), Сами разберёмся (1962), Вдруг не так (1964), Нищий сын миллионера (1966, Гос. пр. Азерб. ССР, 1967), Где же ты, холостяцкая жизнь? (1968), Севиндик ищет невесту (1969), Гамита-Ханум (1971); кантаты — Привет Великому Октябрю (1947), Слава Родине (1950); для солиста, хора и оркестра — Поэма о Ленине (совм. с Д. Джангировым, 1951), Под знаменем единым (1972); для орк., в т. ч. симфонии — Родина (1948), Молодёжная (1954), симф. мугам — Ванти-Шираз (1952); произв. для орк. азерб. нар. инструментов; камерно-инстр. ансамбли; песни и романсы; обр. нар. песен; музыка к драматическим спектаклям и др.

АЛЕССАНДРЕ́СКУ (Alessandrescu) Алфред [2 VIII 1893, Бухарест — 18 II 1959, там же] — рум. дирижёр, композитор, пианист. Засл. деят. иск-в СРР (1954). В 1903—11 учился в Бухарестской консерватории у А. Кастальди (гармония, композиция), Д. Кириака и Д. Динику; в 1913—14 и в 1923—24 совершенствовался в Париже в «Схола канторум» у В. д'Энди. С 1915 выступал как симф. дирижёр. Работал в Бухаресте дирижёром Рум. оперного т-ра (1921—59), филармонии (1926—40) и симф. оркестра радио (1933—59).

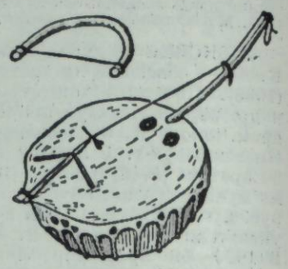
Крупнейший рум. симф. и оперный дирижёр, А. был первым исполнителем мн. сочинений рум. композиторов. Выступал с известными исполнителями, в т. ч. с Ф. И. Шаляпиным, Д. Липатти, Арт. Рубинштейном и др., а также как пианист в ансамбле с Дж. Энеску. А.—один из основателей Об-ва рум. композиторов (1920, ныне Союз рум. композиторов). Автор симф. поэм «Дидона» (1911, пр. им. Дж. Энеску) и «Актеон» (1915, пр. им. Дж. Энеску), вок. цикла «Шесть мелодий» для голоса с фп. (1914—17). А. принадлежат переводы на румынский язык либретто ряда опер, очерки о Дж. Энеску и др.

Лит.: Tomescu V., Alfred Alessandrescu, Buc., 1962.
Р. Э. Лейтес.

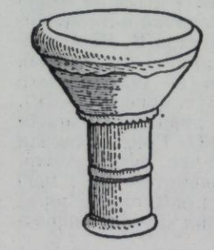
АЛЖИ́РСКАЯ МУ́ЗЫКА. А. м. неотделима от музыки др. стран Магриба, наиболее близка она к марокканской. Древнейший нар. слой её связан с музыкой берберов, в юж. Алжире она частично представлена музыкой сахарских негров. В ср. века А. м. испытала воздействие арабо-иран. традиций, в 13—15 вв.— мавританской, с 16 в.— турецкой музыки. Все эти наслоения отразились на мелодике, инструментарии, манере исполнения. В совр. А. м. проявляются связи с музыкальными культурами Ближнего Востока, Европы и Америки (джаз).

Нар. музыка Алжира характеризуется одноголосием, основанным на 7-ступенных ладах, ритмич. многообразием. Преобладают вок. жанры. Каждый район имеет собств. песни. Нар. бродячие певцы повествуют в касыдах (муз.-поэтич. произв.) об историч. событиях, восхваляют нар. героев, воспевают любовь, женскую красоту и т. п. Из муз. инструментов распространены гасба (флейта), гайта (волынка), бендир (испан. pandero, большой бубен без бубенчиков), тбел (лат. tabula, барабан; употреблялся также как знак власти вождей). В берберских р-нах встречается раита (волынка). У туарегов Сахары, к-рые в наибольшей мере сохранили самобытные черты нар. А. м., осн. муз. инструментами являются ганга (плоский барабанчик) и имзад (полусферич. корпус обтягивается кожей, единств. струна крепится без колка затягивающейся петлёй; на имзаде играют женщины). У нек-рых туарегских племён сохраняется древний тип берберской мелодии, созданной до прихода арабов в Африку.

Негр. население городов и оазисов имеет свой муз. фольклор, связанный с музыкой Африки южнее Сахары. Постоянные участники алж. нар. гуляний — негры-танцоры, аккомпанирующие себе на однострунной гитаре (гугей), сделанной из черепахового щита. Иногда составляются оркестры (т. н. сиди гнауа), в к-рые входят барабаны (тбел или банга) и кларнет. Распространены также большие железные кастаньеты (кракеб). Исполнители на кастаньетах и барабанах (разной тональности и формы) выстраиваются один против другого; обе шеренги движутся, то сближаясь, то расходясь, в общем ритме, а между ними выписывают восьмёрки танцоры, делая синкопированные остановки. Подлинная нар. музыка звучит гл. обр. во время праздников на ярмарках и гуляниях, где выступают меддахи (рассказчики, аккомпанирующие себе на бубне), гауали (своего рода нар. барды-певцы), поющие любовные поэмы 18 в.— алжирского поэта Сиди Бен Али и в особенности любимого тлемсенского — Ибн Месаиба. Популярны также романсы Абдалла Бен Керриу из Лагуата в Сахаре, творчество которого относится к кон. 19— 1-й четверти 20 вв.


Имзад.

Классич. А. м. (ала) считается музыка Гранады, преобразованная в алж. (скорее общемагрибской) манере. Одним из характерных видов классич. А. м. являются нубы (ряд отрывков, исполняемых в одной и той же муз. манере). Нубы различаются по своему ладовому строению. Многочисл. андалусские нубы певец аль-Хайк (Мухаммед ибн аль-Хасан аль-Хайк) свёл к 11 основным (в 1786 он выпустил сборник нуб). Широко исполняются нубы: сика, зидан, гриб-диль, хзина, майа, рамель-майа, мезмум, муаль, джарка. Нек-рые из них слились с турецко-иранскими мугамами (напр., иран. раст, соединившись с андалусским диль, получил в А. м. новое название — раст-диль), такие турецко-иран. мугамы, как ирак и ушак, также легли в основу алжирских нуб. Нуба состоит из увертюры таушийа (часто к андалусской увертюре таушийа добавляется турецкая увертюра башраф), своеобразной прелюдии (стихбар) и 5-частного построения — своего рода 5 ритмич. вариаций на один мотив (каждая часть выдержана в одном характерном ритме): неклаб (с двойным ритмом), дердж (вид адажио), мседдар (модерато), энсираф (ларго) и мохлес, или мухаррак (финальное аллегро). Увертюру исполняет оркестр, прелюдию — певец с оркестром, следующие 4 части поёт шейх (дирижёр), обычно играющий на лютне, последнюю часть — одноголосный хор. Орк. эпизоды идут в быстром темпе, вок.— в медленном. Орк. сопровождение не прерывается на протяжении всей нубы, но при вступлении голоса оно приглушается, становится мягким ритмич. фоном.


Дарбука.



В разных городах нубы исполняются в своей манере, наиболее традиционно — в Тлемсене (хотя в оркестре «ан-Наср», созданном Селламом Бенбуштой, ребабисты заменены скрипачами).

Состав классического оркестра: лютня (уд), канун (щипковый инструмент, имеющий 72 струны), ребаб (рбаб, 2-струнный, один из предков скрипки), маленькая тростниковая флейта, тар (бубен с круглым ободом и бубенчиками по краям), дефф (бубен с квадратным ободом), дарбука (глиняный сосуд с отверстием, затянутым мембраной, по к-рой ударяют рукой). В 20 в. к этим инструментам стали иногда добавлять фп. Мн. инструменты классич. оркестра почти исчезли.

Видимо, более не изготовляются 72-струнный канун и 2-струнный ребаб. Редкие инстр. мастера (напр., Шаффа в г. Алжир) утратили андалусскую традицию производства лютней. Они возрождают традиции итал. мастеров Кремоны и Неаполя, изготовляя преимущественно мандоли.

В нач. 20 в. в Алжире получил распространение жанр муз. драмы, созданный Мохиддином Баштарази — автором многочисл. популярных песен и муз. пьес: «Фако», «Дар Биби», «Айша Бузбийель», «Неккар аль-Хир», «Букернуна» (ставятся в т-рах гг. Алжир и Оран).

Большой популярностью пользуется в Алжире альджад — род лёгкой музыки, возникший в 20 в. Взаимовлияние классич. и нар. музыки привело к созданию этого специфически магрибского (точнее алжирского и марокканского) жанра. Аль-джад имеет неск. разновидностей: касыда (длинная касыда со мн. частями — касмами, включающими по неск. строф с припевом), хаузи (использует стихи с перекрёстными рифмами), бит уа снах (чередование муз. отрывков, исполняемых без слов), аруби (песня) и др. Оркестр аль-джада с небольшими изменениями повторяет состав классич. оркестра: уд, каманджа (турецко-перс. — кеманча), мандоль (неаполитан. мандолина), тар, дарбука. Иногда добавляются аккордеон, банджо, фп. Непревзойдённый мастер аль-джада — композитор, дирижёр и певец Хадж Мухаммед аль-Анка талантливо использует импровизацию, орнаментацию (ханаш), сопоставление разных ритмов (тамджиз). В Алжире работает Нац. ин-т музыки, имеющий 3 отделения: фольклорное, исследовательское, педагогическое. В ин-те преподают также сов. музыканты.

А. м. привлекала внимание европ. музыкантов. В 1853—65 в Алжире жил и работал франц. композитор и музыковед Ф. Сальвадор-Даниель, собравший ок. 400 алж. и др. араб. нар. песен, автор оперы на сюжет из алж. нар. жизни, исследования «Арабская музыка...» (отд. изд. 1863), сб. «Альбом двенадцати арабских, мавританских и кабильских песен». Одну из нуб (зидан) использовал К. Сен-Санс в «Алжирской сюите» (1879). Алж. мелодии собирал и гармонизовал рус. композитор и пианист А. Ф. Христианович (в 1861). Мелодии из его сб. использовали А. П. Бородин (романс «Арабская мелодия») и Н. А. Римский-Корсаков («Антар»).

Лит.: Башир Хадж Али, Музыка, в сб.: Культура современного Алжира, пер. с франц., М., 1961, с. 66—84; его же, Возродить национальные традиции, «СМ», 1965, № 1; Christianowitsch A., Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessins d'instruments et quarante mélodies notées et harmonisées, Cologne, 1863; Salvador-Daniel F., La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, P., 1863; его же, Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura, P., 1867; Zawadowski G., Le rôle des nègres parmi la population maghrébine, «En Terre d'Islam», Lyon, 1942; Safir al-Boudali, La musique arabe en Algérie, «Documents algériens», Arts 36 (VI—1949). Collections éthnographiques, publ. L. Balout, Album № 1, Touareg Ahaggar, P., 1959 (planches XXV, XXVI).
Ю. Н. Завадовский.

À LIVRE OUVERT (а ливр увёр, франц. — с листа) — исполнение по нотам какой-либо пьесы без предварительного её разучивания; то же, что a prima vista.

АЛИКВО́ТНЫЕ СТРУ́НЫ (от лат. aliquot — несколько, немного) — см. *Резонансовые струны.*

А́ЛКУИН (Alcuin), Флакк Альбин (Flaccus Albinus) (ок. 735, Йорк — 19 V 804, Тур) — англо-саксонский учёный, муз. теоретик в области церк. музыки, деятель эпохи Каролингского возрождения. Философ, теолог, лингвист; автор трактатов и учебников по философии, грамматике, риторике и др. наукам. Б. ч. жизни провёл во Франции. Из сохранившегося отрывка его теоретич. трактата «О музыке» («De Musica») следует, что А. первым из зап.-европ. учёных изложил теорию 8 диатонич. ладов, теоретически обосновал их разделение на автентические и плагальные [практически эта система применялась ещё со времён Амвросия Миланского (333—397)]. Был ближайшим советником франкского короля Карла Великого по вопросам просвещения, принимал участие в реформе муз. образования и обучения хор. иск-ву в Палатинской муз. школе (Schola Palatina) при Турском монастыре, аббатом к-рого был А. Содействовал распространению римской литургии и свойственного ей богослужебного пения. Как и мн. др. церк. деятели, А. резко отрицательно относился к светской музыке, особенно сурово осуждал нар. творчество мимов, гистрионов, жонглёров и пр.

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.— Л., 1941; Browne G., Alcuin of York, L.— N.Y., 1908; Wilmot-Buxton E.M., Alcuin, L., 1922; Pletzsch G., Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, Halle, 1932; Kleinclausz A., Alcuin, P., 1948.
К. К. Розеншильд.

ALLA BREVE (а́лла бре́ве, итал.). 1) Обозначение тактового размера $^2/_2$, реже $^4/_2$. Записывается знаком ¢ или цифрой 2. Во времена И. С. Баха знак ¢ нередко выставлялся в написанных в старинном стиле (stile antico, stylus gravis) частях сонат и сюит, проходящих в быстром движении. Название и знак восходят к мензуральной нотации. В 13—17 вв. ¢ или Ø, а также цифра 2 или 3 показывали перенос счёта в такте с более кратких длительностей на более долгие (с бревиса на лонгу, с семибревиса на бревис).

2) Устаревшее обозначение ускорения темпа вдвое, когда в такте на $^4/_4$ (C) счётной долей становится не четвертная, а половинная (размер $^2/_2$). Записывается словами A. b. или знаком ¢. Редкий случай применения A. b. $^3/_4$ встречается в «Страстях по Иоанну» И. С. Баха, где при перемене C на $^3/_4$ восьмая предыдущего такта равна четвертной ноте нового такта.
В. Н. Холопова.

ALLA POLACCA (а́лла пола́кка, итал. — в характере «польского», полонеза) — обозначение в нотах. Применяется обычно в начале муз. пьесы, может служить её назв. или частью назв. (напр., Allegro alla polacca).

ALLA TEDESCA (а́лла теде́ска, итал. — в немецком стиле) — обозначение в нотах. Применяется обычно в начале муз. пьесы, может служить её назв. или частью названия. Использовано П. И. Чайковским во II части 3-й симфонии (Allegro moderato e semplice, B-dur).

ALLA TURCA (а́лла ту́рка, итал. — в турецком стиле) — обозначение в нотах. Применяется обычно в начале муз. пьесы, может служить её названием или частью назв. (напр., Rondo alla turca в сонате A-dur для фп. В. А. Моцарта).

ALLEGRETTO (аллегре́тто, итал., уменьшит. от *allegro*). 1) Термин, указывающий на оживлённый и грациозный характер музыки, часто с элементами танцевальности. Встречается в самых разл. муз. произв., обнимает широкий диапазон темпов, от сравнительно медленного (напр., в 9-й фп. сонате Бетховена MM ♩= = прибл. 56) до быстрого (напр., во 2-й фп. сонате Бетховена MM ♩=прибл. 160). Условно темп A. считается более медленным, чем allegro, но более быстрым, чем moderato.

2) Назв. произв. или части цикла в характере A. В этом характере часто пишутся менуэты и финалы (обычно в форме рондо) сонатного цикла, реже его первые (фп. соната Бетховена № 28) или медленные (7-я симфония Бетховена) части.

Лит.: Herrmann-Bengen J., Tempobezeichnungen, «Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», I, Tutzing, 1959.
Л. М. Гинзбург.

АЛЛЕ́ГРИ (Allegri) Грегорио (ок. 1582, Рим — 17 II 1652, там же) — итал. композитор. Ученик Дж. М. Нанино. Мальчиком пел в церквах Рима. В 1607—21 руководил капеллой собора в Фермо. С 1629 жил в Риме, пел в Сикстинской капелле. По свидетельству современников (Р. Микели, А. Адами), был выдающимся певцом. Автор знаменитого *Miserere* (1638), духовных сочинений, в т. ч. 2 сб. 2—5-голосных концертов (1618, 1619), 2 сб. 2—5-голосных мотетов (1620, 1621), а также

сонаты для 2 скр., альта, к-баса (помещена в «Musurgia universalis» А. Кирхера) и др. Мн. произв. А. хранятся в архивах Санта-Мария в Валличелле и в б-ке Ватикана.

Братья А.: Доменико (1585—1629) и Бартоломео (р. 1592 — год смерти неизв.) — музыканты, капельмейстеры.

Лит.: Cametti A., La scuola dei pueri cantus di S. Luigi dei francesi in Roma, «RMI», Torino, 1915, XXII; Amann J., Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina, Ratisbon, 1935.

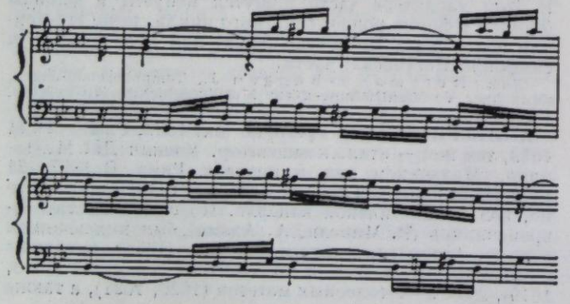
ALLEGRO (алле́гро, итал., букв. — весёлый, живой). 1) Термин, первоначально означавший (по П. П. Кванцу, 1752) «бодро», «живо». Как и др. подобные обозначения, ставился в начале произв., указывая на господствующее в нём настроение (см., напр., Symphonia allegra А. Габриели, 1596). Теория аффектов (см. *Аффектов теория*), пользовавшаяся широким распространением в 17 и особенно в 18 вв., способствовала закреплению подобного его понимания. Со временем термином «А.» стали обозначать равномерное активное движение, подвижный *темп*, условно более быстрый, чем allegretto и moderato, но более медленный, чем vivace и presto (подобное соотношение А. и presto начало устанавливаться в 17 в.). Встречается в самых разл. по характеру муз. произв. Часто используется с дополняющими словами: A. assai, A. molto, A. moderato (умеренное А.), A. con fuoco (пылкое А.), A. con brio (пламенное А.), A. maestoso (величественное А.), A. risoluto (решительное А.), A. appassionato (страстное А.) и др. 2) Назв. произв. или части (обычно первой) сонатного цикла, написанных в характере А.

Лит.: Quantz J. J., Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, B., 1752; посл. изд. Lpz., 1926; Harding R. E. M., Origins of musical time and expression, L., 1938; Herrmann-Bengen L., Tempobezeichnungen, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, I, Tutzing, 1959.

Л. М. Гинзбург.

АЛЛЕМА́НДА (франц. allemande, букв. — немецкая; итал. allemanda, англ. almand, almain) — старинный танец. Время возникновения точно не установлено. Как бытовой и придв. танец А. появилась в Англии, Франции и Нидерландах в сер. 16 в.; к этому времени относятся и самые ранние сохранившиеся записи и издания. Позднее распространилась и в др. европ. странах. Муз. размер чётный, темп умеренный, мелодика плавная, закруглённая, начало без затакта. Обычно состояла из 2, иногда из 3—4 частей. Нередко соединялась с более быстрым 3-дольным танцем (трипль, куранта и др.). В Германии до нач. 17 в. танец типа А. именовался Deutscher Tantz, Tantz, Ballett, после 1609 назв. «А.» стали применять и нем. композиторы. В 17 в. А. вошла в сольную (лютневую, клавирную и т. п.) и орк. сюиту в качестве 1-й части (иногда ей предшествовали «Sinfonia» или «Sonata»). Постепенно утратила песенно-танц. черты, стала богато разработанной торжеств. вступит. пьесой в медленном темпе, часто с затактом:

И. С. Бах. Аллеманда из 3-й «Английской сюиты» для клавира.



При этом для нем. А. характерными стали полифонизированный склад, «хрупкая, серьёзная и хорошо разработанная гармония» (Маттезон), для франц. А. — орнаментика, свобода мелодич. развёртывания, для итал. А. — гомофонный склад, напевность. В 30-е гг. 18 в. вышла из употребления.

Во 2-й пол. 18 в. под названием А. распространился новый нем. танец в размере $^3/_4$ и темпе быстрого вальса. Он появился вначале в Швабии, затем приобрёл популярность во Франции (Париж) и в Чехии.

Лит.: Друскин М., Клавирная музыка..., Л., 1960; Desrat G., Dictionnaire de la danse, P., 1895; Aubry P., Dacier E., Les caractères de la danse, P., 1905; Blume F., Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jh., Lpz., 1925; Mohr E., Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel, Tl 1—2, Z.—Lpz., 1932; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Anders A., Untersuchungen über die Allemande als Volksliedtypus des 16. Jh., Gelnhausen, 1940 (Diss.).

И. А. Барсова.

АЛЛЕМА́НОВ Дмитрий Васильевич [22 X (3 XI) 1867, Бузулук, ныне Оренбургской обл. — дата и место смерти неизв.] — рус. композитор, исследователь церк. пения и педагог. С 1885 был регентом в городе Илецкая Защита (ныне Соль-Илецк). С 1888 жил и работал в Москве, где под рук. Ю. К. Арнольда, С. В. Смоленского и В. С. Орлова изучал теорию музыки, муз. палеографию и хор. дирижирование. В 1890 выдержал экзамен (в Придв. певч. капелле) на звание регента. С 1904 учитель пения Моск. духовной семинарии, с 1910 преподаватель истории церк. пения в Моск. синодальном уч-ще. Автор духовных произв. и переложений. Гармонизовал (совм. с А. Зверевым) «Византийские церковные мелодии». Как историк рус. и греч. церк. пения был последователем И. И. *Вознесенского.*

Соч.: Церковные лады и гармонизация их по теории древних дидаскалов восточного осмогласия, М., 1900; Методика церковного пения низшего, среднего и высшего курсов, вып. 1, М., 1908; Русское хоровое церковное пение, М., 1910; Курс истории русского церковного пения, ч. 1, М.— Лейпциг [1911], ч. 2, М., 1914, и др.

И. М. Ямпольский.

АЛЛИЛУ́ЙЯ (греч. ἀλληλούϊα, от др.-евр. халлелуйя — хвалите бога) — напев восторженного, ликующего характера, со свободным мелизматич. распеванием гласных (особенно последнего слога), исполняемый на слово «А.». Напев А. возник в культовой практике семитских племён. В Библии имеется ряд псалмов А., по-видимому, предназначавшихся для пения хорами левитов в Иерусалимском храме; они исполнялись в синагогах. А. вошло и в раннехрист. богослужение. Первые напевы А. начинались несложными мотивами, исполнявшимися всеми верующими, и завершались мелизматически развитым заключением, к-рое исполнял искусный певец. Такой вид пения А. со времени Амвросия Миланского (ум. в 397) был общепринятым и на Западе оказал нек-рое влияние на т. н. *амвросианское пение.* Папа Григорий (ум. 604) дополнил амвросианское А. стихами из псалтири, поэтому мелизматически украшенная концовка А. оказалась в середине песнопения. Она получила назв. *юбиляции*, а новая форма А. стала называться аллилуарием и исполнялась перед чтением Евангелия. В таких А. нередко проступали черты трёхчастности и симметрии; они оказали влияние на формирование трёхчастных структур светской музыки («ария da capo»). А. применяли в качестве концовок при пении *антифонов* и *респонсориев*. А. вошло в *кантату*, *мотет*, *магнификат* и *мессу*. Великолепные образцы А. создали Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, В. А. Моцарт.

В вост. церкви А. получило более широкое применение, чем в западной. А. пели не только на праздничном богослужении, но и во время поста и при погребении, заканчивая им пение псалмов и отд. стихов из псалтири. А. использовали также в качестве рефрена в многострофных гимнах. В ряде гимнов слово «А.» составляло логич. и муз. финал. Такие гимны под назв. «херувимская» пели уже после аллилуария, во время церемонии принесения к алтарю хлеба и вина, поэтому А. оказалось более тесно связанным с кульминационным пунктом литургии, чем на Западе. Византт. композиторы придавали большое значение музыке А. Фёдор Студит (ум. в 826) сочинил 72 модели А., по 9 моделей на каждый глас осмогласия. Мелодика византт. А. была насыщена мелизмами. Музыка усложнялась и за счёт вставленных в текст фонем. Таково А. в раннем памятнике рус. певч. иск-ва — Благовещенском кондакаре (12 в.). Позднее, в связи с расцветом рус. нац. церк. пения, А. приобрело характер широкой и плавной кантилены (певч. рукописи 17 в.).

В рус. *партесном пении*, как и в зарубежной музыке, широкая распевная мелодия А. часто соединялась с многократным повторением слова «аллилуйя». П. И. Чайковский во «Всенощной» облёк многократное А. в конце песнопения «Хвалите имя господне» в форму фугетты, а в «Литургии» в конце причастного стиха — в форму фуги.

Лит.: Мансветов И. Д., Церковный устав (типик), его образование и судьба в Греческой и Русской церкви, М., 1885, с. 95, 164—65; Mahony T. J., «Alleluia», в кн.: The Catholic Encyclopedia, v. 1, L., 1907, p. 319—20; Wagner P., Alleluia. Chant, в кн.: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par F. Cabrol et H. Leclercq, t. 1, P., 1924, col. 1226—29; Cabrol F., Alleluia. Acclamation liturgique d'archéologie chrétienne, там же, t. 1, P., 1924, col. 1229—46; Jungmann J. A., Missarum Sollemnia, Bd 1, Freiburg, 1958, S. 539—65; [2] 1962; Wellesz E., A history of Byzantine music and hymnography, [2] Oxf., 1963; Thodberg C., Der Byzantinische Alleluiarianzyklus. Studien im kurzen Psaltikonstil, Kbh., 1966 (серия Monumenta Musicae Byzantinae..., v. VIII).

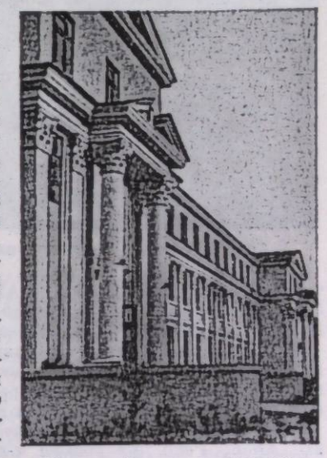
Н. Д. Успенский.

ALL'OTTAVA (алль' отта́ва, итал.— октавой выше) — обозначение, применяемое в нотном письме. Показывает, что исполнитель должен играть октавой выше написанного. Род *аббревиатуры*. По значению аналогично знаку 8⁻⁻⁻⁻|, поставленному над нотным станом.

ALL'OTTAVA BASSA (алль' отта́ва ба́сса, итал. — октавой ниже) — обозначение, применяемое в нотном письме. Показывает, что исполнитель должен играть октавой ниже написанного. Род *аббревиатуры*. По значению аналогично знаку 8_ _ _ _|, поставленному под нотным станом.

АЛМА́-АТА́ (до 1921 — Ве́рный) — столица Казах. ССР (с 1929), научный и культурный центр республики (753,2 тыс. жит. в 1971). Муз. жизнь города в дореволюц. период ограничивалась гл. обр. т. н. благотворительными концертами (в основном для привилегированной публики), устраивавшимися Обществом любителей драматических искусств (орг. в 1885) в Доме дворянского собрания (иногда с участием приезжих артистов). Со 2-й пол. 19 в. культурная жизнь оживляется в связи с приездами рус. учёных — исследователей Центр. Азии, проникновением прогрессивной рус. обществ. мысли. В нач. 20 в. зарождается муз. и театр. городская культура. В 1900 были созданы: тат.-казах. самодеятельная театр. группа, к-рая ставила сценки из нар. быта (артистами были приказчики, учителя, гимназисты и др.), любительский струн. оркестр, выступавший в городском саду, на гуляньях. Изредка гастролировали небольшие труппы рус. и укр. артистов.

В 1918 с установлением Сов. власти муз. жизнь города начинает интенсивно развиваться, особое внимание уделяется казах. иск-ву. В 1919 впервые был проведён областной слёт казах. акынов, на к-ром выступили впоследствии выдающиеся сов. акыны Джамбул Джабаев и Кенен Азербаев (ими были исполнены первые казах. муз. произв. на темы революции). Митинги и собрания в эти годы завершались обычно концертами, на к-рых выступали казах., рус. и уйгур. самодеятельные певцы и музыканты. В 1-е десятилетие Сов. власти в А.-А. были созданы: рус. самодеятельный революц. т-р, полупрофессиональный муз. т-р, самодеятельный хор красноармейской и народной песни, оркестры струн. и нар. инструментов. По инициативе театр.-муз. секции Обл. отдела нар. образования были пост. оперы «Запорожец за Дунаем» (1919, на укр. яз.) и «Евгений Онегин» (1920, на рус. яз.). Большое значение в развитии муз. культуры города имел Казах. нац. драм. т-р (переведён из Кзыл-Орды в 1928), мн. артисты к-рого были певцами (А. Кашаубаев, И. Байзаков, Ж. Елебеков, Е. Умурзаков, К. Джандарбеков и др.). Постановки этого т-ра были насыщены музыкой (руководил оркестром и писал музыку к спектаклям Д. Мацуцин). В 1933 от драм. т-ра отделилась муз. труппа и была создана Муз. студия, а в 1934 — Музыкальный т-р (первая пост.—муз. комедия «Айман-Шолпан», музыка народная в обр. И. Коцыка). В 1937 театр реорганизован в *Казахский театр оперы и балета* с двумя труппами (казах. и рус.). В 1931 начало работать муз. радиовещание: были организованы первый казах. проф. хор (1933), оркестр рус. нар. инструментов (1931), симф. оркестр (1935), разл. инстр. ансамбли. В 30 — 40-е гг. создаются спец. учебные заведения: муз.-театр. техникум (1932), муз.-хореографич. школа (1934). Значит. событием в муз. жизни города явилось открытие в 1944 консерватории (с 1963 — Ин-т искусств им. Курмангазы), положившей начало подготовке казах. проф. музыкантов. В 1933 студенты муз.-театр. техникума создали небольшой домбровый ансамбль, преобразованный в 1934 в Гос. оркестр казах. нар. инструментов (с 1944 — им. Курмангазы; первый худ. рук. и дирижёр А. К. Жубанов). В 1935 открывается Казах. филармония им. Джамбула, вскоре ставшая средоточием муз.-конц. жизни А.-А. В её составе: Казах. хор (1937, с 1939— Гос. хор. капелла; первый худ. рук. и гл. дирижёр Б. В. Лебедев), симф. оркестр (1939, организатор и первый дирижёр М. М. Иванов-Сокольский). В 1955 в А.-А. создан Гос. ансамбль песни и танца Казах. ССР (худ. рук. и режиссёр-хореограф Л. Д. Чернышёва). В 1939 организован Союз компози-



Здание Института искусств им. Курмангазы.

Государственный оркестр казахских народных инструментов им. Курмангазы.





Государственная хоровая капелла Казахской ССР.

торов Казах. ССР. С 1945 в АН Казах. ССР работал Сектор искусствоведения, к-рый с 1961 вошёл в состав Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова.

В А.-А. проводятся респ. олимпиады самодеятельного иск-ва, конкурсы нар. т-ров, гастроли обл. т-ров, недели и декады иск-ва др. республик, выступления сов. и зарубежных артистов и муз. коллективов.

В А.-А. работают (1972): Казах. т-р оперы и балета им. Абая, Респ. уйгурский т-р муз. комедии, Респ. корейский муз.-драм. т-р, Казах. филармония, Гос. оркестр казах. нар. инструментов им. Курмангазы, Ин-т иск-в им. Курмангазы, Муз. уч-ще им. П. И. Чайковского, средняя муз. спец. школа им. К. Байсеитовой, муз. школа-интернат для одарённых детей им. А. Жубанова, 8 районных муз. школ, хореографич. уч-ще, Респ. студия эстрадного иск-ва, хор. студия оперного т-ра, респ. дома нар. творчества и художеств. самодеятельности профсоюзов. В Казах. оперном т-ре и филармонии работают: нар. арт. СССР Р. М. Абдуллин, Р. Т. Багланова, Р. У. Джаманова, Е. Б. Серкебаев, Б. А. Тулегенова, нар. арт. Казах. ССР М. А. Абдуллин, Ш. Бейсекова, Б. Д. Досымжанов, Ж. Омарова, А. Умбетбаев, Э. Епонешникова и мн. др.

Лит.: Джусупбеков С. Д., Кузнецова О., Алма-Ата — столица Казахской Советской Социалистической Республики, А.-А., 1939; Алма-Ата, А.-А., 1958; Алма-Ата — столица Казахской ССР, А.-А., 1960; Маллр И., Фельд М., Алма-Ата, 100 улиц, 1000 фактов, А.-А., 1966. *В. Г. Ерзакович.*

АЛМЕЙДА (Almeida) Игнасиу Антониу ди (18 II 1760, Гимарайнш — 25 X 1825, Сан-Педру-ди-Пенедону) — португ. композитор, рук. капеллы в соборе г. Брага. Автор многочисл. церк. сочинений; среди них — Реквием, Stabat Mater, мессы, 8-голосные Miserere с оркестром (1— в сопр. скрипки). Написал также 10 струн. квартетов.

АЛМЕЙДА (Almeida) Ренату (р. 6 XII 1895, Сан-Антониу-ди-Жезус, Баия) — браз. музыковед. Член Бразильской академии наук. Выступает как муз. писатель, критик и журналист. Зав. службой информации браз. Мин-ва иностр. дел, преподаёт в Браз. консерватории (Рио-де-Жанейро). Автор мн. работ по истории браз. музыки, муз. фольклору.

Соч. (все изд. в R. de Jan.): Em relêvo, 1917; Fausto. Ensaio sôbre o problema do ser, 1922; História da música brasileira, 1922, 21942; Formação moderna do Brasil, 1923; Velocidade, 1932; C. Gomes, 1936; Figuras e planos, 1936; A Liga das nações, 1938; Compêndio de história da música brasileira, 1948; Euclides da Cunha no Itamaraty, 1955; Sobrevivências totêmicas nas danças dramaticas brasileiras, 1956; Inteligência do folclore, 1957.

АЛМЕЙДА (Almeida) Фернанду ди (1618, Лисабон —21 III 1660, Томар) — португ. композитор. Ученик Дуарти Лобу. В 1638 постригся в монахи и б. ч. жизни прожил в монастыре г. Томар. Писал гл. обр. церк. сочинения, среди них — месса для 12 голосов (для Лисабонской королев. капеллы), респонсории, ламенто, Miserere. Почти все произв. А., хранившиеся в Лисабонской б-ке им. Жуана IV, погибли во время землетрясения в 1755.

АЛНА́Р (Alnar) Хасан Фарид (р. 11 III 1906, Стамбул) — турецкий композитор и дирижёр, виртуоз на каноне. С 16 лет концертировал (с 1922 чл. Турецкого конц. об-ва Darüttalim-i-musiki). Брал уроки гармонии у С. Арела, полифонии у Э. Манаса. С 1927 жил в Вене, где в 1929 окончил Академию музыки и драм. иск-ва, в 1932 — Высшую школу музыки. Ученик П. Маркса (композиция) и О. Кабасты (дирижирование). В 1932—36 дирижёр Стамбульского гор. т-ра. С 1936 ассистент дирижёра филармонич. оркестра в Анкаре. В 1937—46 профессор (класс композиции) Гос. консерватории. В 1938—53 также дирижёр симф. оркестра Анкарского радио. С 1955 генеральный муз. директор Анкарской гос. оперы. В своих произв. (особенно для канона и др. струн. инструментов) А. широко использует нар. мотивы и ритмы.

Соч.: муз. комедии — Песнь Яловы (1932), Сары Зейбек (1933); для орк.— Турецкая сюита (1930), Романтическая увертюра (1932), Прелюдия и два танца (1935), Стамбульская сюита (1938); концерты (с орк.) — для влч. (1943), для канона (1945); камерные инстр. ансамбли — фп. трио-фантазия (1929), струн. квартет (1933); пьесы для фп., скр.; музыка к фильмам, в т. ч. Улицы Стамбула (1931), Намык Кемаль (1949); музыка к драм. спектаклям и др.

Х. А. Чорекчян.

АЛО́ИЗ Владислав Францевич (наст. фам. и имя Музыкант Алоиз) (1 VII 1860, Прага — 1918, Петроград) — виолончелист и композитор. По национальности чех. В 1879, окончив Пражскую консерваторию по классу виолончели Ф. Гегенбарта, переехал в Россию. Преподавал в Киеве (Муз. уч-ще РМО), с 1886 — в Варшаве (Муз. ин-т), с 1891 — в Одессе (Муз. уч-ще РМО). С 1897 солист придв. оркестра в Петербурге. С 1901 преподавал игру на виолончели в Придв. певч. капелле, с 1905 — в Петерб. консерватории (с 1909 профессор). Концертировал на родине и в разл. городах России. В 1893 в Одессе исполнил «Вариации на тему рококо» Чайковского с оркестром под упр. автора, к-рый высоко ценил А. как музыканта. А. играл также в квартетах (с О. Шевчиком — в Киеве, с Л. С. Ауэром — в Петербурге). Написал 2 концерта для влч.; сонаты для скр. с фп. и для влч. с фп.; фп. трио; орк., фп., скр. и влч. пьесы.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства..., М., 1965, с. 255—59. *Л. С. Гинзбург.*

АЛТУНЯ́Н Татул Тиграновнч [р. 2(15) X 1901, Адана, Турция] — сов. хоровой дирижёр и муз. деятель. Нар. арт. СССР (1965). Чл. КПСС с 1945. Деп. Верх. Совета Арм. ССР 5—7-го созывов. В 1928 окончил Ереванскую (класс Р. Меликяна), в 1934 — Ленингр. (класс А. А. Егорова) консерватории. С того же года преподаёт в Ереванской консерватории хор. дирижирование (с 1953 доцент, с 1971 профессор). Основатель и худ. рук. Гос. капеллы Армении (1937—39, 1947—49), Гос. ансамбля арм. нар. песни и пляски (1938—70) и Капеллы хор. об-ва Армении (1966—69). Собиратель и активный пропагандист арм. муз. фольклора. Автор многочисленных хоровых обработок («Армянские народные песни и пляски», т. 1, 1954—59; т. 2, 1958; т. 3, 1964). Государственная премия СССР за концертно-исполнительскую деятельность (1950).



Лит.: Брутян М., Татул Алтунян, Ер., 1962 (на арм. яз.); Ханджян А., Песня зовет, Ер., 1961 (на арм. яз.).

Р. А. Атаян.

АЛТУХО́ВА Евгения Васильевна (р. 4 IX 1924, Углич Ярославской обл.) — советская певица (меццо-

сопрано). Нар. арт. РСФСР (1962). Чл. КПСС с 1964. В 1955 окончила Моск. консерваторию по классу М. Г. Гуковой. В 1956—64 солистка Свердловского т-ра оперы и балета. Одна из лучших партий А. — Марфа («Хованщина»). Др. партии: Любаша («Царская невеста»), Иоанна, Графиня («Орлеанская дева», «Пиковая дама»), Кончаковна, Амнерис, Кармен. С 1964 солистка Москонцерта. С 1960 гастролирует за рубежом (Афганистан, Сирия, Ливан, Франция, Норвегия, Финляндия, ГДР, Куба и др.).

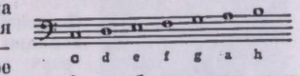
АЛУМЯ́Н Самвел Сумбатович (р. 3 V 1941, Ереван) — сов. пианист. В 1964 окончил Моск. консерваторию по классу фп. Я. В. Флиера, в 1966 — под его руководством аспирантуру. С 1968 преподаватель Моск. консерватории. Лауреат междунар. конкурсов им. Дж. Энеску (1-я пр., 1967, Бухарест), им. Б. Сметаны (3-я пр., 1963, Прага), Всесоюзного конкурса на лучшую конц. программу к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина (1-я пр., 1970, Киев). Гастролирует за рубежом с 1967.

АЛУМЯЭ Владимир Александрович (р. 6 IV 1917, Таллин) — эст. сов. скрипач и педагог. Нар. арт. Эст. ССР (1957). Окончил Таллинскую консерваторию по классу скрипки И. Паульсена (1937), совершенствовался в Лондоне у К. Флеша (1937—38). С 1937 ассистент, с 1939 преподаватель, с 1945 профессор Таллинской консерватории (в 1941, 1944—48 и в 1964—70 ректор). В 1942—44 солист Эст. гос. художеств. ансамблей в Ярославле. Первый исполнитель ряда произв. эст. композиторов (Х. Эллера, Э. Каппа, Э.Тубина и др.). Гастролирует за рубежом (Финляндия, Швеция, ГДР, ЧССР и др.). Автор книги «Interpretatsioonist», Tallinn, 1966.

АЛФАВИ́Т МУЗЫКА́ЛЬНЫЙ — буквенная система обозначения звуков разл. высоты. Возникла не позднее 3 в. до н. э. в Др. Греции, где существовали две системы А. м. В более раннюю инстр. систему входили буквы греч. и финикийского алфавитов. В более поздней вок. системе использовались только греч. буквы в алфавитном порядке, соответствовавшем нисходящему звукоряду.

Др.-греч. буквенная нотация употреблялась в Зап. Европе до 10 в. В период раннего средневековья возник и применялся наравне с ней способ обозначения звуков буквами лат. алфавита. Вначале диатонич. звукоряд, состоявший из двух певч. октав (A — a), обозначался буквами от A до P. Позднее стали применять лишь первые семь букв. При этом способе нотация была следующей: A, B, C, D, E, F, G; a, b, c, d, e, f, g, aa. Позднее этот звукоряд был дополнен снизу звуком соль большой октавы, обозначавшимся буквой γ (гамма) греческого алфавита. II ступень осн. звукоряда стала применяться в двух видах: высокая — звук си, называлась B durum (лат. — твёрдое) и обозначалась квадратным начертанием (см. *Бекар*); низкая — звук си-бемоль, называлась B mollis (лат. — мягкое) и обозначалась округлым начертанием (см. *Бемоль*). Со временем звук си стал обозначаться лат. буквой H. После 12 в. ср.-век. система буквенной нотации была вытеснена невменным письмом и хоральной нотацией, однако в 14—18 вв. она возродилась в различных вариантах в органных и лютневых табулатурах.

В настоящее время диатонический звукоряд в пределах октавы имеет следующее буквенное обозначение:



В странах англ. языка эта система применяется с одним отступлением — сохранилось старинное обозначение звука си буквой b; си-бемоль при этом обозначается b flat (си мягкое).

Для записи знаков альтерации к буквам добавляются слоги: is — диез, es — бемоль, isis — дубль-диез, eses — дубль-бемоль. Исключение составляют звук си-бемоль, за к-рым сохранилось обозначение буквой b, звуки ми-бемоль и ля-бемоль, обозначающиеся соответственно слогами es и as. До-диез — cis, фа-дубль-диез — fisis, ре-бемоль—des, соль-дубль-бемоль — geses.

В странах англ. языка диез обозначается словом sharp, бемоль — словом flat, дубль-диез — словами double sharp, дубль-бемоль — словами double flat, до-диез — c sharp, фа-дубль-диез — f double sharp, ре-бемоль — d flat, соль-дубль-бемоль — g double flat.

Звуки большой октавы обозначаются прописными буквами, а малой — строчными. Для звуков других октав к буквам добавляются цифры или чёрточки, соответствующие по числу названиям октав:

до первой октавы — c^1 или c′
ре второй октавы — d^2 или d″
ми третьей октавы — e^3 или e‴
фа четвёртой октавы — f^4 или f⁗
до пятой октавы — c^5 или c⁗′
си контроктавы — H_1 или ,H, или $\underline{H}$
ля субконтроктавы — A_2 или „A, или $\underline{\underline{A}}$

Для обозначения тональностей к буквам добавляются слова: dur (мажор), moll (минор), причём для мажорных тональностей используются прописные буквы, а для минорных — строчные, например C-dur (до мажор), fis-moll (фа-диез минор) и т. п. При сокращённом способе написания прописные буквы (без добавлений) обозначают мажорные тональности и аккорды, а строчные — минорные.

С введением в муз. практику линейной нотной системы А. м. утратил своё первоначальное значение и сохранился как вспомогат. средство обозначения отд. звуков, аккордов и тональностей (преим. в муз.-теоретич. работах).

Лит.: Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.—Л., 1941; Bellermann Fr., Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, B., 1847; Fortlage K., Das musikalische System der Griechen..., Lpz., 1847; Riemann H., Studien zur Geschichte der Notenschrift, Lpz., 1878; Monro D. B., Modes of Ancient Greekmusic, Oxf., 1894; Wolf J., Handbuch der Notationskunde, Bd 1—2, Lpz., 1913—19; Sachs C., Die griechische Instrumentalnotenschrift, «ZfMw», VI, 1924; его же, Die griechische Gesangsnotenschrift, «ZfMw», VII, 1925; Potiron H., Origines de la notation alphabétique, Revue grégorienne», 1952, XXXI; Corbin S., Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges..., Rouen, 1955; Smits van Waesberghe J., Les origines de la notation alphabétique au moyen âge, в сб.: Annuario musical XII, Barcelona, 1957; Barbour J. M., The principles of Greek notation, «JAMS», XIII, 1960. *В. А. Вахромеев.*

АЛФЕ́РАКИ Ахиллес Николаевич [21 VI (3 VII) 1846, Харьков — 27 XII 1919, Петроград] — рус. композитор. Окончил историко-филологич. ф-т Моск. ун-та. По фп. и теории музыки занимался у Воланжа, Прокша и др. В Петербурге сблизился с участниками *Беляевского кружка*. В произв. А. сказалось влияние укр. нар. песни. Лирическое дарование проявилось в его многочисл. романсах. Автор опер «Лесной царь» и «Купальская ночь» (рукопись), 23 тетрадей песен для голоса с фп., фп. пьес, хоров, романсов.

АЛЧЕ́ВСКИЙ (настоящая фамилия — Чередниченко) Василий Иванович [р. 26 IV (9 V) 1904, Ростов-на-Дону] — сов. артист оперетты. Нар. арт. РСФСР (1959). Чл. КПСС с 1940. Учился на юридич. ф-те Ростовского ун-та. В 1923 дебютировал на сцене Ростовского т-ра муз. комедии, затем работал в передвижных т-рах оперетты. В 1937—67 артист Моск. т-ра оперетты. А.— исполнитель комич. ролей и ролей простаков. Его игре присущи острота характеристики, точность и чёткость сценич. рисунка, тонкий юмор.

Роли: Гризма («11 неизвестных» Богословского), Филимон Шик, Кавалькадос («Трембита», «Поцелуй Чаниты» Милютина), Филипп, Наконечников («Вольный ветер», «Белая акация» Дунаевского), Клякушев («Самое заветное» Соловьёва-Седого), Птичкин («Весна поёт» Кабалевского), Франческу («Граф Люксембург» Легара), Никош («Весёлая вдова» Легара) и др. Одна

из лучших ролей А. — Альфред Дулитл («Моя прекрасная леди» Лоу).

Лит.: Фалькович Е., Человеческий талант, «ТЖ», М., 1963, № 16, с. 20—21. *В. И. Зарубин.*

АЛЧЕ́ВСКИЙ Григорий Алексеевич (1886, Харьков — 1920) — рус. педагог-вокалист, певец, композитор. Брат И. А. *Алчевского.* Окончил Моск. консерваторию. Изучал контрапункт у С. И. Танеева. В 1907 муз. рецензент в Харькове. Впоследствии специализировался в области вок. педагогики. Автор пособий: «Вокальная техника в ежедневных упражнениях» (М., 1907), «Таблицы дыхания для певцов и их применение к развитию основных качеств голоса» (М., 1908). А. принадлежат обр. рус. и укр. песен, муз. картина «Алёша Попович» (1907).



АЛЧЕ́ВСКИЙ Иван Алексеевич [15 (27) XII 1876, Харьков — 27 IV (10 V) 1917, Баку] — рус. певец (лирико-драматич. тенор). Мать А. — известная прогрессивная деятельница нар. образования. С ранних лет А. отличался большой муз. одарённостью; занимался игрой на скрипке под руководством одного из преподавателей Харьковского муз. уч-ща. Позднее окончил естественный ф-т Харьковского ун-та. Выступал как певец в благотворительных концертах. В 1901 дебютировал в Мариинском театре (в партии Индийского гостя). Во время работы в этом театре занимался вок. и сценич. иск-вом под рук. О. О. Палечека, брал уроки пения у Ф. В. Литвин и Я. М. Решке. В 1907—08 выступал на сцене Оперного т-ра С. И. Зимина, в 1908—10 — в «Гранд-Опера» (Париж). С 1910 пел одновременно в Мариинском и Большом т-рах. Гастролировал в т-рах Одессы, Екатеринослава, Харькова, Баку, а также в крупнейших городах Зап. Европы и Америки. Получил известность как один из крупнейших артистов рус. и мировой оперной сцены. В совершенстве владел голосом, его исполнение характеризовалось свободой динамич. оттенков, тонким филированием звука. Дарование А. отличалось исключит. многообразием. Одним из лучших муз.-сценич. образов, созданных А., был Герман — партия, исполнявшаяся им с большой экспрессией (критика считала А. выдающимся исполнителем этой партии на оперной сцене). Своеобразием трактовки были отмечены и др. партии: Радамес, Иоанн Лейденский; Дон Жуан («Каменный гость» Даргомыжского), Хозе, Вертер; Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Садко, Собинин; Рауль («Гугеноты» Мейербера). Артист тонкого интеллекта и высокой художеств. культуры, А. обладал большой эрудицией в области муз. литературы — вокальной, фп. и симфонической. Вёл концертную деятельность. Пропагандировал в России и за рубежом рус. и укр. песни, произведения рус. и укр. композиторов (особенно Н. В. Лысенко, Я. С. Степового).

Лит.: Яголим Б., Вдохновенный мастер (Жизнь и творчество И. А. Алчевского), «СМ», 1949, № 10, с. 94—96; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и её мастера, 1890—1910, Л.— М., 1940; Глебов Игорь, Мысли и впечатления, в сб.: Мелос. Книги о музыке, кн. 1, СПБ, 1917, с. 79—84.

АЛЬБА́Н, Альбани (Alban, Albani, Albanus) Маттиас [28 III 1621, Кальдаро (Кальтерн) —7 II 1712, Больцано (Боцен)] — тирольский скрипич. мастер. В своих работах подражал Я. Штайнеру, лишь в 1702 создал собств. модель, объединившую форму Штайнера и Амати. Скрипки А., сделанные по этой модели, по тембру звучания приближаются к итальянским. Они отличаются выпуклыми сводами и широкими эфами. Для головок и нижних дек альтов и виолончелей А. применял грушевое дерево. В последний период деятельности изготовлял инструменты из клёна (часто породы «птичий глаз»); лучшие покрыты красно-оранжевым мягким лаком, наложенным очень толстым слоем. Подлинные инструменты работы А. встречаются редко, широко распространены подделки, выполненные его последователями, в т. ч. сыновьями — Иоганном Михаэлем А. (1677—1730) в Граце и Йозефом А. (1680—1722) в Боцене, а также Л. Видхальмом.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, [М., 1964; Lütgendorf W. L., Die Geigen- und Lautenmacher von Mittelalterbis zur Gegenwart, Frankf./M., 1922; Ialovec K., Enzyklopädie des Geigenbaues, Praha, 1965. *Б. В. Доброхотов.*

АЛЬБАНЕ́ЗИ (Albanesi) Личия (р. 22 VII 1914, Бари) — амер. певица (сопрано). По национальности итальянка. Училась пению у Дж. Бальдассаре-Тедески. Впервые выступила на оперной сцене в 1935 в «Театро лирико» в Милане. Большую популярность завоевала исполнением партии Мими (1939, т-р «Ла Скала», Милан). С 1940 солистка «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). Исполняла гл. обр. лирич. партии в операх франц. и итал. композиторов: Чио-Чио-сан, Маргарита, Норма, Джильда, Виолетта, Розина; Манон («Манон» Массне) и др. Гастролировала в т-рах Лондона, Парижа, Мадрида, Чикаго, Сан-Франциско и др. городов.

АЛЬБА́НИ (Albani) Эмма (наст. имя и фам.—Мари Луиз Сесиль Лажёнес, Lajeunesse) (1 XI 1847, Шамбли, близ Монреаля — 3 IV 1930, Лондон) — канад. певица (драматич. сопрано). По национальности француженка. Дочь арфиста. В юности пела в католич. церкви в г. Олбани (Albany, шт. Нью-Йорк, 1864). А. — одна из крупнейших вокалисток 2-й пол. 19 в. Училась пению у Ж. Дюпре в Париже и Ф. Ламперти в Милане. Дебютировала в партии Амины («Сомнамбула» Беллини, 1870, Мессина), избрав псевдоним в честь города Олбани, где начинала петь. В 1872—96 выступала в т-ре «Ковент-Гарден» (Лондон). Гастролировала в Петербурге (сезоны 1873/74, 1877—79). С 1874 неоднократно выступала в США («Метрополитен-опера», Нью-Йорк, и др.). Особенной выразительностью отличались созданные А. образы в операх Р. Вагнера. Совершенное владение голосом, глубина трактовки, яркий темперамент отличали исп. А. В её репертуаре выделялись сольные партии в ораториях. Славилась искусством пения mezza voce. Оставила сцену в 1896; как конц. певица выступала до 1911. Последние годы преподавала вокальное искусство. Была также пианисткой. Написала воспоминания.



Партии: Маргарита, Миньон («Миньон» Тома), Дездемона, Эльза («Лоэнгрин»), Елизавета («Тангейзер»), Изольда («Тристан и Изольда»), Ева («Мейстерзингеры»), Лючия.

Соч.: Forty years of song, L., 1911.

Лит.: Edwards H. S., The primadonna, L., 1888. *Я. М. Платек.*

АЛЬБЕ́НИС (Albéniz) Исаак Мануэль Франсиско (29 V 1860, Кампродон, Каталония — 16 VI 1909, Камбо-ле-Бен, Франция) — испан. композитор и пианист. Крупнейший представитель новой испан. музыки. Как пианист начал выступать с 4-летнего возраста. С 6 лет учился игре на фп. у А. Ф. Мармонтеля (Париж) и Э. Компты (Барселона), позднее — у Л. Брассена (Брюссель) и К. Рейнеке (Лейпциг). Завершил пианистич. образование у Ф. Листа (Будапешт, 1880), к-рый оказал влияние на всю последующую творч. деятельность А. Композиции учился у Ф. Геварта, С. Ядассона и Ф. Педреля. В 1880-х — нач. 1890-х гг. с успехом концертировал во мн. странах (Мексика, Куба, Германия, Англия, Франция). Игра А. отличалась виртуозным размахом, красочностью. С 1894 жил в Париже, совершенствовался в композиции у П. Дюка и В. д'Энди, сблизился с К. Дебюсси, воздействие к-рого сказалось на позднем периоде творчества А. В последние годы жизни возглавил новое направление испан. музыки — т. н. Реначименто (его последователи—Э. Гранадос, М. де Фалья, Х. Турина).

Наибольшую ценность представляют фп. сочинения А. В своих ранних пьесах (вальсы, мазурки, каприччо) композитор отдал дань салонной музыке. Решающее влияние на его творч. развитие оказало обращение к истокам испан. муз. фольклора, по выражению А., «золотым россыпям народного искусства». В фп. сочинениях А. широко использует элементы нар. музыки в сочетании с совр. приёмами письма. Его произв. — образцы нац. проф. музыки нового направления; в них нар. муз. основа сочетается с достижениями совр. муз. иск-ва. Но, используя местные песенно-танц. жанры — хоту (Арагон), сегидилью (Кастилия), сортсико (Баскония) и др. ритмы разл. обл. Испании (особенно часто — Андалусии: танго, малагенью, поло и др.), А. редко ограничивался прямым цитированием нар. тем. А. широко использовал в творчестве политимию, связанную с характерной для нар. музицирования взаимосвязью песни, танца и инстр. сопровождения. Воссоздавая звучания нар. инструментов (деревянных духовых и особенно гитары), А. обогатил красочную палитру и расширил выразит. возможности фп.

Соч.: муз.-сценич. произв.— комич. опера Магический опал (The magic opal, Лондон, 1893), Энрико Клиффорд (Enrico Clifford, Барселона, 1895), сарсуэла Св. Антоний Флоридский (San Antonio de la Florida, Мадрид, 1894), лирич. опера Пепита Хименес (Pepita Jiménez, Барселона, 1896), Король Артур (Rol Arthur, трилогия, 1897—1906) и др.; для орк.— рапсодия Каталония (1899); для фп.— Испанская сюита (Suite espagnole, op. 47, 1886, позднее оркестрована), Старинные сюиты (Suites anciennes), Испанская рапсодия (оркестрована), Воспоминания о путешествиях (Recuerdos de viaje, 7 пьес), 2 испан. танца (Арагонская хота, танго, op. 164, 1893), Испанская серенада (Sérenade espagnole), Испания (op. 165, 1890), Испанские напевы (Chants d'Espagne, 5 пьес, op. 232, 1897), Вега (Vega; из неоконч. сюиты Альгамбра — La Alhambra), Иберия (Iberia, цикл из 12 пьес, 4 тетради, 1905—09), этюды, конц. вальсы и др.; вок. соч.— романсы, песни, баллады, мелодии (Album de Becquer) и др.

Лит.: Вайсборд М., Выдающийся испанский композитор, «СМ», 1959, № 9; его же, К вопросу об исполнении фортепианных сочинений Альбениса, в сб.: Вопросы муз.-исполнит. искусства, М., 1967; Друскин М., История зарубежной музыки, вып. 4, [М., 1967, с. 511—514; Collet H., Albéniz et Granados, P., 1926, [P., 1948; Laplane G., Albéniz, [Gèn.], 1956. *М. А. Вайсборд.*

АЛЬБЕРТ (Albert) Генрих (8 VII 1604, Лобенштейн, Рёйс — 6 X 1651, Кёнигсберг) — нем. композитор и поэт. Двоюродный брат Г. *Шюца*, у к-рого учился в Дрездене. С 1623 изучал юридич. науки в Лейпцигском ун-те. С 1626 жил в Кёнигсберге, где служил соборным органистом (с 1631). А. написал 2 зингшпиля — «Клеомед» (1635) и «Сорбуйса» («Sorbuisa», 1645), имевших важное значение для становления нем. оперы. Автор одноголос. и многоголос. песен, арий и гимнов на собств. тексты (8 сб. арий, изд. в Кёнигсберге, 1638—50), кантаты (1645). А. был участником кёнигсбергского поэтического кружка, сыгравшего существенную роль в истории песни нем. барокко. Не будучи проф. поэтом, своим песенным творчеством оказал влияние на таких нем. поэтов-композиторов, как А. Кригер, К. К. Дедекинд и А. Хаммершмидт.

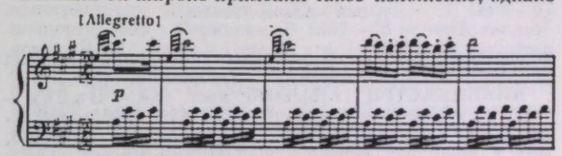
Издания: H. Albert, Arien I, II, hrsg. von E. Bernoulli, в кн.: DDT, XII, XIII, Lpz., 1903, 1904; H. Albert, Musikalische Kürbishütte, hrsg. von J. M. Müller-Blattau, Kassel, 1932.

Лит.: Kretschmar H., Geschichte des neuen deutschen Liedes, Bd 1, Lpz., 1911; Moser H. J., Geschichte der deutschen Musik, Bd II, Tl. 1, Stuttg.—B., 1922; Müller-Blattau J., H. Albert und das deutsche Barocklied, в сб.: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXV, [s. l.], 1951. *О. Т. Леонтьева.*

АЛЬБЕ́РТИ (Alberti) Доменико [1717 (по др. данным, 1710), Венеция — ок. 1740, Рим] — итал. композитор, певец, клавесинист. Учился у А. Биффи и А. Лотти. Совершенствовался в пении и игре на клавесине в Риме (1737). Музыка А. выдержана в *галантном стиле*. Автор оперы «Олимпиада» (1739), духовной музыки (мотеты); 40 сонат для клавесина (в т. ч. 8 Sonate per cembalo, op. 1), в к-рых использовал новый тип сопровождения мелодии (партия лев. руки), получивший название *альбертиевы басы*.

Лит.: Torrenfranca F., Le origini italiane del romanticismo musicale, Torino, 1930, p. 504—26; Wörmann W., Die Klaviersonaten D. Alberti, «Acta Musicologica», Kassel — Basel, 1955.

АЛЬБЕ́РТИЕВЫ БАСЫ́ — изложение партии лев. руки в фп. пьесе в виде ритмически равномерно фигурированных (разложенных) аккордов. Назв. связано с именем итал. композитора Д. *Альберти*, к-рому приписывают изобретение указанного приёма. В своих фп. сочинениях он широко применял такое изложение, однако



В. А. Моцарт. Соната для фп. A-dur, часть III.

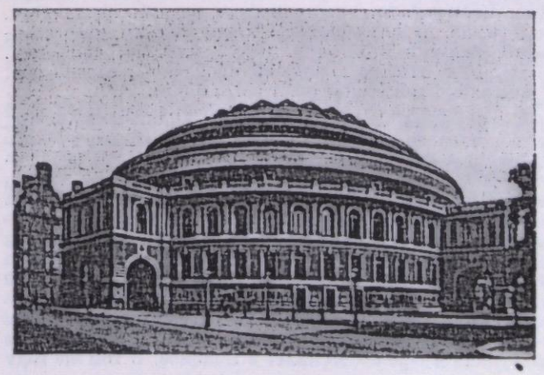
изредка оно использовалось и до него (напр., в вариациях Пахельбеля «Hexachordum Appolinis», 1699). А. б. часто встречаются в произв. П. Гайдна, В. А. Моцарта, в ранних сочинениях Л. Бетховена.

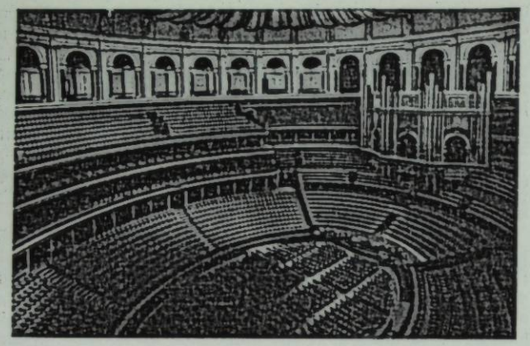
«АЛЬБЕРТ-ХОЛЛ» (Royal Albert Hall) — концертный зал в Лондоне, один из крупнейших в мире. Построен в 1871. Назван в память принца-консорта Альберта (супруга английской королевы Виктории). Зал «А.-х.» овальной формы, длина 264 фута, ширина 231 фут, высота (до купола) 132 фута; рассчитан на 10 тыс. зрителей (арх. Х. Скотт и Ф. Фаук). В «А.-х.» находится один из самых больших в мире органов (9000 труб).

Первый концерт в «А.-х.» состоялся в июле 1871 под упр. Ш. Гуно. С 1874 здесь проходят популярные симф. и хор. концерты (в 1877 — большой вагнеровский фестиваль под упр. Х. Рихтера). На сцене «А.-х.» выступали известные исполнители из разных стран, в т. ч. советские музыканты: Д. Ф. Ойстрах, С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, М. Л. Ростропович и др. «А.-х.» служит также для массовых мероприятий: кинофестивалей, выставок музыкальных инструментов, балов, даже матчей бокса.

После разрушения гитлеровской авиацией королевского зала «Куинс-холл» (1941) «А.-х.» стал местом

Здание «Альберт-холла».





Зал «Альберт-холла».

проведения ежегодных общедоступных симфонических концертов, так называемых *«Променад-концертов»*.

АЛЬБИКА́СТРО (Albicastro; наст. фам.— Вайсенбург, Weissenburg) Энрико (ок. 1670, Швейцария — ок. 1738, Голландия) — швейц. композитор. Известно, что в 1686 был связан с Лейденским ун-том. Автор 8 сб. произв. для скрипки, струн. ансамбля, изд. в 1700—06 в Гамбурге, Дрездене и Амстердаме. Сочинения А. близки по муз. стилю к скрипич. сонатам и кончерто-гроссо А. Корелли, но технически более развиты и по характеру скрипич. фактуры родственны произв. Г. Бибера, И. Вальтера, П. Вестхофа (использование игры двойными нотами, аккордами, применение летучих штрихов, стаккато и т. п.). Сб. его скрипич. сонат ор. 2 завершает Чакона.

Лит.: Moser A., Die Geschichte des Violinspiels, B., 1923, S. 124—25; Newman W. S., The Sonate in the Baroque Era, Chapell Hill, 1959, p. 343—44.

АЛЬБИНО́НИ (Albinoni) Томазо (8 VI 1671, Венеция — 17 I 1750, там же) — итал. композитор и скрипач. Наряду с Б. Марчелло и А. Вивальди крупнейший представитель венецианской школы позднего барокко. С юношеских лет обучался игре на скрипке, пению, контрапункту. Возможно, был учеником Дж. Легренци. Выходец из буржуазной среды, А. первоначально получил известность как просвещённый любитель музыки (свои сочинения подписывал как «венецианский дилетант» — «dillettanta venete»). Позднее его деятельность приобрела проф. характер, с 1711 на титульных листах произв. А. указывается — «музыкант-скрипач» («musico di violino»). Автор св. 50 опер, шедших на сценах венецианских т-ров, в т. ч. «Гризельда» (1703), «Покинутая Дидона» (1725), «Артамена» (1740), и кантат (ныне полностью забыты). Осн. значение имеет инстр. творчество А. Его симфонии, скрипичные концерты, сонаты и трио-сонаты отличаются полифонич. мастерством, пластичностью разработки тематич. материала. В симфониях и концертах им предвосхищены нек-рые стилистич. черты классич. симфонии. И. С. Бах, высоко ценивший произв. А., сделал обр. 2 фуг из сб. трио-сонат ор. 1 (№№ 3 и 8).

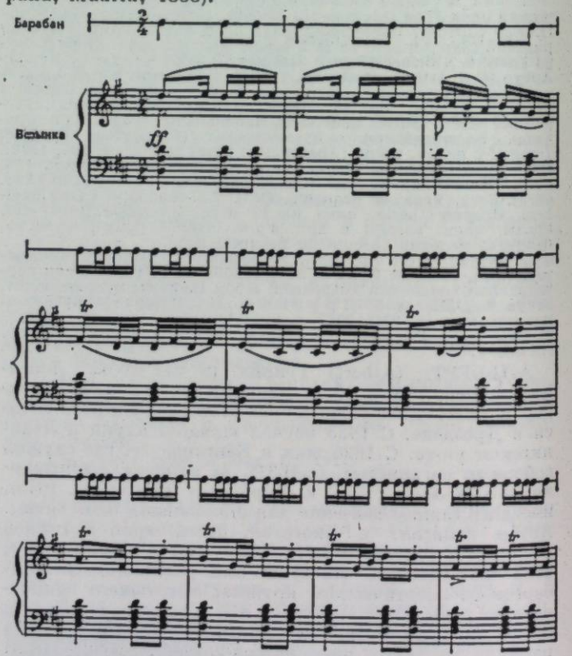
Соч.: Sonate a tre, op. 1 (1694); Sinfonie e concerti a 5, op. 2 (1700); Balletti a 3, op. 3 (1701); Sonate a due, op. 4 (1704); Concerti a 5, op. 5 (1707), op. 7 (1713), op. 9 (1721); Sonate per violino solo e basso continuo (ок. 1718); Sonate e Balletti, op. 8 (ок. 1722) и др.

Лит.: Giazotto R., Tommaso Albinoni, «Musico di violino dilletante veneto», Mil., 1945. *И. М. Ямпольский.*

АЛЬБО́НИ (Alboni) Марietta (наст. имя Мария Анна Марция) (6 III 1826, Читта-ди-Кастелло — 22 или 23 VI 1894, Париж) — итал. певица (контральто). Музыке (игре на фп.) начала учиться с 5 лет. В 1839 А. услышал Дж. Россини, к-рый оценил большие способности девочки, определил её в Муз. лицей Болоньи и давал ей уроки в течение трёх лет. В 1843 А. впервые выступила в т-ре «Комунале» в Болонье. В том же году пела в т-ре «Ла Скала» и Венском оперном т-ре. В 1844—1845 и 1852 выступала в Петербурге; гастролировала в Праге, Берлине, Гамбурге, Варшаве, Будапеште и др. городах. В последующие годы пела в Англии, Франции, Бельгии, Испании, США. А. обладала голосом большого диапазона (от контральто до сопрано). Партии: Керубино, Розина, Норма; Линда («Линда ди Шамуни» Доницетти), Церлина («Дон Жуан» Моцарта), Паж («Гугеноты» Мейербера) и др. Дж. Мейербер написал для А. партию Фидес в опере «Пророк». В 1863 оставила сцену; позднее выступала лишь эпизодически.

Лит.: Aclocque E., Marietta Alboni, célèbre contralto, P., 1847; Pougin A., Marietta Alboni, ²P., 1912.

АЛЬБОРА́ДА (испан. alborada, от alba — утренняя заря, рассвет; франц. aubade) — вокальные и инстр. произведения в Испании, в к-рых обычно воссоздаётся картина рассвета, наступления утра, восхода солнца. Известно 3 осн. вида А. 1) Утренняя песня пастуха. 2) Испан. разновидность утренней серенады, родственная провансальской альбе. Наиболее популярна на юге Испании, в Валенсии. Мелодия поётся в сопровождении дульсайны и тамбурина. 3) Нар. инстр. пьеса. Особое распространение получила в Галисии, Астурии и др. сев.-западных провинциях Испании. Импровизационная по характеру мелодия А. исполняется на волынках в сопровождении тамбурина. А. свойственны ритмич. свобода, чередование групп из разл. числа тактов. Яркий пример А. астурийского происхождения — в сб-ке Хосе Инсенги (Cantos y bailes populares de España, Madrid, 1888):



Эта астурийская А. послужила одной из тем «Испанского каприччио» Римского-Корсакова. А. в Испании называют также произведение, исполняющееся в утреннее время на открытом воздухе, и подобное *серенаде* произв., исполняющееся в такой же обстановке вечером. Композиторы часто воссоздавали в своём творчестве А. разл. типа, порой используя и нар. мелодии, или давали это название свободным пьесам, воплощающим типичные для А. образы: «Aubade» для фп. Бизе, «Alborada gallega» П. Вейга, «Aubade et allegretto» для струн. и дух. инструментов Лало (1872), «Alborada del Gracioso» для фп. Равеля (1905), «А.» для фп. Альбениса, «Aubade» для фп. и 18 инструментов Пуленка (1929) и др.

Лит.: Chase G., The music of Spain, N. Y., 1941. *М. А. Вайсборд.*

АЛЬБРЕХТ — семья музыкантов. Жили и работали в России. По национальности немцы. Карл Францевич А. [27 VIII 1807, Познань — 24 II (8 III) 1863, Гатчина, близ Петербурга] — дирижёр и композитор. Обучался игре на струнных и духовых инструментах; гармонию и контрапункт изучал у И. Шнабеля (в Бреславле). С 1825 первый скрипач театр. оркестра в Бреславле, с 1835 репетитор хора в оперном т-ре в Дюссельдорфе, дирижёр странствующей оперной труппы. В 1838 переселился в Петербург. Был дирижёром нем. оперной труппы, оркестра Александринского т-ра; скрипачом, в 1840—50 дирижёром рус. оперы. С 1850 преподавал музыку и пение в Николаевском сиротском ин-те в Гатчине. Превосходно владея техникой дирижирования, имея большой практич. опыт, А. значительно поднял художеств. уровень спектаклей рус. оперы. В 1842 под его управлением состоялась премьера оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Выступал и как симф. дирижёр в концертах Придв. певч. капеллы и Филармоническ. об-ва. Автор комич. балетов: «Горный дух» (1825), «Две тётки» («Прошедший и нынешний век», пост. 1845); театр. и камерно-инстр. музыки.

Лит.: Римский-Корсаков А., К истории первой постановки «Руслана и Людмилы» (из дневника К. Ф. Альбрехта), в сб.: Музыкальная летопись, сб. 2, П., 1923; Глинка М. И., Записки, в кн.: Литературное наследие, т. 1, М.— Л., 1952.

Сыновья Карла Францевича А.: Евгений Карлович А. [4(16) VII (по др. данным, VI 1842, Петербург—28 I (9 II) 1894, там же] — скрипач и муз.-обществ. деятель. В 1857—60 учился в Лейпцигской консерватории у Ф. Давида (скрипка), М. Гауптмана и Э. Рихтера (композиция), К. Бренделя (история музыки). С 1860 скрипач Итал. оперы в Петербурге, в 1862—87 участник квартета Петерб. отделения РМО. Организатор Петерб. об-ва квартетной музыки (1872, с 1879 — Об-во камерной музыки). В 1881—86 пред. Петерб. филармонич. об-ва. В 1877—94 инспектор музыки, с 1892 зав. нотной б-кой Петерб. имп. т-ров. Автор элементарных школ игры на скрипке (1871), виолончели (1872). Большую научную ценность представляют 3 песенных сб-ка, составленные А. совм. с собирателем рус. нар. песен Н. Х. *Весселем* (в «Сборнике солдатских, казацких и матросских песен» впервые были опубл. напевы мн. бытовых и походных солдатских песен; богатый материал для изучения рус. революц. песни содержится в сб. «Школьные песни»).

Соч.: Общий обзор деятельности высочайше утвержденного СПБ. Филармонического общества с приложением и с проектом изменения его устава, СПБ, 1884; Прошлое и настоящее оркестра (Очерк социального положения музыкантов), СПБ, 1886; Музыкальное образование в Европе и преподавание музыки в школах [б. м. и б. г.]; С.-Петербургская консерватория, СПБ, 1891; песенные сб. (совм. с Н. Х. Весселем) — Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Вып. I. 100 песен, СПБ, 1875, последнее изд. 1898; Школьные песни. 115 народных литературных, исторических и военных песен, положенных для школ на 1, 2 и 3 голоса (без сопр.), ² СПБ, 1879; Гусельки, 128 колыбельных, детских и народных песен и прибауток с голосами и аккомпанементом фортепиано (СПБ, 1876, последнее изд. СПБ, 1919) и др. *И. М. Ямпольский.*

Константин (Карл) Карлович А. [4 X 1836, Эльберфельд, Германия — 14 (26) VI 1893, Москва] — музыкальный деятель, виолончелист, хор. дирижёр, композитор и педагог. Первонач. занимался у отца. Игре на виолончели обучался у А. Шмидта в Москве. В 1854—66 работал в оркестре моск. Большого т-ра. Один из ближайших сотрудников и помощников Н. Г. Рубинштейна при организации Моск. отделения РМО и Моск. консерватории. В 1864—65 преподавал хор. пение в Муз. классах РМО. В 1866—89 инспектор и преподаватель (классы элементарной теории, сольфеджио, хор. пения), в 1883—85 и. о. директора Моск. консерватории. Учредитель и дирижёр (1878—88) *Русского хорового общества*. Пропагандист метода Э. Шеве. П. И. Чайковский, ценивший муз. дарование А., посв. ему «Серенаду для струнного оркестра».

Соч.: Романсы и песни [на сл. Л. А. Мея, А. Н. Плещеева, Ф. И. Тютчева], М., 1871; хоры a cappella, в т. ч. на тексты басен И. А. Крылова; 6 солдатских песен. Перелож. для мужского хора, М., 1881; Сборник оперных хоров с аккомпанементом фортепьяно, М., 1892, и др.

Лит. соч.: Курс сольфеджий, М., 1880, нов. изд. 1926; Руководство к хоровому пению по цифирной методе Шеве. С предисл. Г. А. Ларош, М., 1868; Тематический перечень романсов, песен и опер М. И. Глинки в хронологическом порядке, М., [1891]; и др.

Лит.: Киселёв В. (Вступит. ст.), П. И. Чайковский и К. К. Альбрехт, в сб.: Чайковский на московской сцене, М., 1940; Московская консерватория (1866—1966), М., 1966, с. 88—89. *Л. З. Корабельникова.*

Людвиг Карлович А. [27 V (8 VI) 1844, Петербург — после 1898] — виолончелист, композитор и муз. деятель. Игре на виолончели обучался под рук. отца, затем К. Б. Шуберта. В 1865 окончил Петерб. консерваторию по классу К. Ю. Давыдова. В 1866—67 концертировал в Германии. В 1867—75 первый виолончелист Итал. оперы в Петербурге. В 1875—78 директор и преподаватель Муз. уч-ща РМО в Киеве, где выступал и как дирижёр. В 1878—89 вёл теоретич. предметы в Моск. консерватории; в 1881—93 солист оркестра Большого т-ра. Позднее преподавал в Саратове. Один из учредителей Петерб. об-ва квартетной музыки, участник его камерных собраний. Автор школы игры на виолончели (М., 1875, ²1899), виолончельных пьес.

Пётр Карлович А. (1842—1895) — дирижёр. Руководил оркестром Петерб. об-ва любителей музыки. *И. М. Ямпольский.*

АЛЬБРЕХТСБЕ́РГЕР (Albrechtsberger) Иоганн Георг (3 II 1736, Клостернёйбург —7 III 1809, Вена) — австр. композитор, муз. теоретик и педагог. Служил в ряде небольших австр. городов, с 1772 — в Вене регентом хора Кармелитского монастыря и придв. органистом; с 1792 капельмейстер собора св. Стефана, преподавал игру на орг., фп., композицию (у А. в 1794 брал уроки Л. Бетховен; среди др. учеников — К. Черни, Ф. Рис, И. Гуммель). Известен гл. обр. теоретич. трудами и педагогич. пособиями, которые долгое время оставались авторитетными науч. источниками. Из 224 муз. сочинений А. изданы 27 — антракты из музыки к «Генриху IV», орг. прелюдии и фуги, фуги для фп.; 18 струн. квартетов, 6 фуг для квартета и др. ансамбли. Б. ч. оставшихся в рукописях произв. А. хранится в б-ке Об-ва друзей музыки в Вене, в т. ч. 26 месс, 6 ораторий, 4 симфонии, 42 струн. квартета, 38 квинтетов, 28 струн. трио, произв. церк. музыки, в т. ч. Te Deum, 43 градуала, 34 оффертория.

Соч.: Gründliche Anweisung zur Composition, W., 1790, ² 1818; Kurzgefaßte Methode den Generalbaß zu erlernen, W., 1792; Klavierschule für Anfänger, W., 1808.

Лит.: Weissenback A., J. G. Albrechtsberger als Kirchenkomponist, в сб.: Studien zur Musikwissenschaft, XIV, W., 1927; Oppel R., Albrechtsberger als Bindeglied zwischen Bach und Beethoven, «NZfM», 1911, LXXVIII. *О. Т. Леонтьева.*

АЛЬВЕ́Н (Alfvén) Хуго (1 V 1872, Стокгольм — 8 V 1960, там же) — швед. композитор, скрипач и дирижёр. Чл. Муз. академии в Стокгольме (1908). Почётный доктор философии Упсальского ун-та (1917). Учился в Стокгольмской консерватории у Ю. Линдегрена (композиция), у Л. Зеттерквиста (скрипка). Позднее занимался в Брюсселе у С. Томсона (скрипка). В 1890—97 работал скрипачом в Королевском симф. оркестре в Стокгольме, выступал как скрипач-солист. В 1910—39 рук. муз. отделения Упсальского ун-та, одновременно (до 1947) дирижировал муж. хором этого ун-та «Орфей»; в 1919—38 дирижёр студенч. хор. об-ва в Упсале, с к-рым гастролировал в странах Европы. В 1921—43 гл. дирижёр Шведского хор. союза. А. — крупнейший представитель совр. скандинавского муз. иск-ва. Широко используя в своих произведениях

нац. музыкальный фольклор, он открыл новый период в развитии шведского симфонизма. Большинство произв. А. воспроизводит картины сев. природы. Написал автобиографию (4 тт., 1946—52).



Соч.: балеты — балет-пантомима — Горный король (1923, Стокгольм), Блудный сын (пост. 1957); кантаты, в т. ч. Стен Стуре (1912), Упсальская кантата (1927), Кантата в честь 450-летия шведского риксдага (1935); для орк. — 5 симфоний (1897, 1899, 1905, 1919, 1942), 2 симф. поэмы, симф. рапсодии, в т. ч. Шведские рапсодии (1904, 1907, 1937), Увертюра на шведские темы, Праздничная увертюра (1944); произв. для скр. и фп.; песни для голоса с орк.; песни для голоса с фп.; музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

Лит.: Шведские артисты в Москве, «СМ», 1953, № 8; Svensson S. E., H. Alfven son människa och konstnär, Uppsala, 1946. *Н. В. Городинская.*

«ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG» («Альгемайне музикалише цайтунг») — нем. муз. журнал. Осн. в Лейпциге в 1798 И. Ф. Рохлицем, состоявшим его ред. до 1819 (сотрудничал до 1835). Издавался под этим назв. до 1848, в дальнейшем — под назв. «Deutsche Musikzeitung» (1863—65), «Leipziger allgemeine Musikzeitung» (1866—82) и «Allgemeine deutsche Musikzeitung» (1883—1943; ред. О. Лесман). Выходил еженедельно. Издававшийся до 1865 крупнейшей фирмой «Брейткопф и Хертель», «A. m. Z.» явился первым муз. журналом, который приобрёл международ. значение. В нём сотрудничали мн. видные муз. деятели (И. Форкель, И. Хиллер, Ф. Рейхардт, Р. Шуман и др.), публиковались статьи, посв. разбору и анализу муз. произв., библиографич. и нотографич. заметки. Несмотря на своё в целом консервативное направление, «A. m. Z.» является важным источником сведений по вопросам творчества композиторов 1-й пол. 19 в. Наибольшим авторитетом журнал пользовался в период работы в нём И. Ф. Рохлица. В 1966 была изд. перепечатка комплектов журнала за период 1798—1848 (51 тт.).

И. М. Марков.

АЛЬДРОВА́НДИ (Aldrovandi; по мужу — Гатти, Gatti) Клелия (р. 30 V 1901, Мантуя) — итал. арфистка. Училась у К. Б. Навоне в Муз. лицее в Турине, где в 1919—21 была первой арфисткой оркестра Королевского т-ра. Участвовала в ансамблях «Двойной квинтет Турина» («Doppio Quintetto di Torino») и «Итальянская инструментальная группа» («Gruppo Strumentale Italiano»). Как солистка выступала во мн. крупных городах Европы. Для А. написаны и ей посвящены мн. произв. А. Казеллы, М. Кастельнуово-Тедеско, П. Хиндемита, Н. Роты, Л. Томазини, Л. Перракьо и др. А. принадлежат транскрипции для арфы произв. Д. Скарлатти, Г. Ф. Телемана, И. С. Баха, И. Маттезона, лютневой музыки.

Лит.: Scimeca M., L'Arpa nella storia, Bari, 1938.

Б. В. Доброхотов.

АЛЬЕ́НДЕ (Allende) Педро Умберто (29 VI 1885, Сантьяго — 16 VIII 1959, там же) — чилийский композитор, фольклорист и муз.-обществ. деятель. В 1899—1908 учился игре на скрипке и композиции в Нац. консерватории Сантьяго. Один из основоположников нац. композиторской школы; А. в своём творчестве использовал элементы чилийского фольклора в сочетании с выразит. средствами европ. музыки нач. 20 в., особенно франц. импрессионизма. А. составил неск. фольклорных сборников и обработок нар. песен. В 1928—43 профессор композиции Нац. консерватории. Чилийская правительств. пр. (1945).

Соч.: для орк.— симфония (1910); симф. поэмы Голос улиц (1913, 2-я ред. 1930), Чилийские сельские сцены (1920); концерты с орк.— для влч. (1915), для скр. (1941); струн. квартет (1947); для фп. — три сонаты (1909—15), 12 пьес в чилийском народном стиле (1918—22, также для орк.); песни, танц. музыка.

Лит.: Slonimsky N., Humberto Allende. First modernist of Chile, «Musical America», 1942, August.

М. М. Яковлев.

АЛЬМКВИСТ (Almquist) Карл Юнас Лове (28 XI 1793, Стокгольм — 26 IX 1866, Бремен) — швед. писатель и композитор. Автор стихов и музыки песен-фантазий, романсов и многогол. хоров. Автор инстр. произв. Эстетич. взгляды А. были близки взглядам выдающегося представителя нем. романтизма Э. Т. А. Гофмана.

Лит.: Nyman A., C. J. L. Almquist, в кн.: Musikaliskt Intelligens, Lund, 1928; Pergament M., C. J. L. Almquist, в сб.: Svenska tonsättare, Stockh., 1943. *Н. В. Городинская.*

АЛЬНЕС (Alnaes) Эйвинд (29 IV 1872, Фредрикстад — 25 XII 1932, Осло) — норв. композитор и органист. Учился композиции у И. Холтера в Осло (1889—92), совершенствовался у К. Рейнеке в Лейпцигской консерватории (1892—95). Служил церк. органистом в Драммене (1895—1907) и Осло (1907—32), а также дирижировал разл. хорами и оркестрами. Музыка А. близка романтич. традициям. Издал сб. норв. нар. мелодий — «Северные мелодии» («Nordes Melodier», 4 тт., 1922). Автор 2 симфоний (1898, 1923), симф. вариаций (1898), фп. концерта (1913), сюиты для влч. и фп., сочинений для фп., ок. 100 романсов, произв. для мужского хора.

АЛЬТ (нем. Alt, итал. alto, от лат. altus — высокий). 1) Второй по высоте голос в музыке четырёхголосного склада. В этом значении термин «А.» стал применяться с 15 в. Ранее в трёхголосном изложении голос, звучавший выше, а иногда и ниже тенора, назывался контратенором. С переходом к 4-голосию стали различать контратенор-альт и контратенор-бас, позднее именовавшиеся просто альтом и басом. В ранних четырёхголосных сочинениях a cappella (конец 15 в.) партия альта исполнялась мужчинами. В трёхголосных хор. партитурах и в более поздние эпохи (16—17 вв.) партию альта иногда поручали I тенорам.

2) Партия в хоре или вок. ансамбле, исполняемая низкими детскими или низкими женскими голосами (меццо-сопрано, контральто). С конца 18 в. в оперных хор. партитурах в Италии, а позднее и во Франции («Гранд-Опера», «Опера лирик») партия низкого жен. голоса получает наименование *меццо-сопрано*, или среднее сопрано. С этого времени партии в однородных жен. хорах стали носить назв. жен. голосов: сопрано, меццо-сопрано, контральто. В вок.-симф. сочинениях (за исключением Реквиема Берлиоза, Stabat mater Россини и др.) и в хорах a cappella сохранилось старое наименование — альт.

3) В странах нем. языка название *контральто*.

4) Низкие детские голоса. Вначале так называли голоса мальчиков, певших партию А. в хоре, позднее — всякий низкий детский певческий голос (как мальчиков, так и девочек), диапазон его — (g)a — es²(e²).

5) Смычковый инструмент (итал. viola, франц. alto, нем. Bratsche) скрипичного семейства, занимающий промежуточное положение между скрипкой и виолончелью. По размерам неск. больше скрипки (длина корпуса ок. 410 *мм*; старинные мастера изготовляли альты длиной до 460—470 *мм*; в 19 в. получили распространение А. меньшего размера — длиной 380—390 *мм*; в противовес увлечению ими Г. Риттер и позднее Л. Тертис разработали более крупные модели, всё же не достигающие размеров классич. А.). Строй А. на квинту ниже скрипичного (c, g, d¹, a¹); партия А. нотируется в альтовом и скрипичном ключах. Предполагают, что А.— самый ранний из инструментов скрипичной группы (появился в конце 15— нач. 16 вв.). Звук А. отличается от скрипичного густотой, контральтовым оттенком в нижнем регистре и несколько носовым «гобойным» тембром в верхнем. Исполнять на А. быстрые технич. пассажи труднее, чем на скрипке. А. применяется в кам. инстр. ансамблях (неизменно входит в состав смычкового квартета), симф. оркестрах, реже как сольный конц. инструмент. Конц. пьесы для А. стали появляться уже в 18 в. (конц. симфония для скрипки

и альта с орк. В. А. Моцарта, концерты Я. Стамица братьев К. и А. Стамиц, Г. Ф. Телемана, И. С. Баха, И. К. Ф. Баха, М. Гайдна, А. Роллы, вариации для скрипки и альта И. Е. Хандошкина и др.). Сонату для А. написал М. И. Глинка. В 20 в. концерты и сонаты для А. создали Б. Барток, П. Хиндемит, У. Уолтон, С. Форсайт, А. Бакс, А. Блисс, Д. Мийо, А. Онеггер, В. Н. Крюков, Б. И. Зейдман, Р. С. Бунин и др.; имеются конц. пьесы для А. и в др. жанрах. Выдающиеся альтисты: К. Уран (Франция), О. Недбал (Чехия), П. Хиндемит (Германия), Л. Тертис (Англия), У. Примроз (США), В. Р. Бакалейников (Россия), В. В. Борисовский (СССР). В качестве альтистов иногда выступали и нек-рые виднейшие скрипачи — Н. Паганини, из сов. скрипачей — Д. Ф. Ойстрах.

6) Альтовые разновидности нек-рых орк. духовых инструментов — *флюгельгорнов* (А., или альтгорн) и *саксгорнов*, кларнета (*бассетгорн*), гобоя (*альтовый гобой*, или англ. рожок), *тромбона* (альтовый тромбон).

7) Альтовая разновидность *домры*.

Лит.: Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Гринберг М. М., Русская альтовая литература, М., 1967; Straeten E. van der, The viola, «The Strad», XXIII, 1912; Clarke R., The history of the viola in Quartet writing, «ML», IV, 1923, № 1; Altmann W., Borissowsky W., Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore, Wolfenbüttel, 1937; Thours B. and Shore B., The viola, L., 1946; Zeyringer Fr., Literatur für Viola, Kassel, 1963, Ergänzungsband, 1965, Kassel, 1966.

И. Г. Лицеенко, Л. Н. Раабен.

АЛЬТА́НИ Ипполит Карлович [15 (27) V 1846, юг Украины — 17 II 1919, Москва] — рус. дирижёр и хормейстер. Род. в семье воен. капельмейстера. В 1866 окончил Петерб. консерваторию по классам Г. Венявского (скрипка), Н. И. Зарембы и А. Г. Рубинштейна (композиция). В 1867—82 дирижёр и хормейстер частной рус. оперы в Киеве (Ф. Бергера, с 1872 — И. Я. Сетова), а также преподаватель Муз. уч-ща Киев. отделения РМО (класс гармонии). Впервые на провинц. сцене пост. оперу «Опричник» Чайковского (1874, Киев; композитор высоко оценил работу дирижёра). В 1882—1906 А. был гл. дирижёром Большого т-ра, где под его рук. прошли премьеры опер «Мазепа» и «Алеко» (1884, 1893), а также впервые в Москве поставлены «Борис Годунов» (1888), «Пиковая дама» (1891), «Иоланта» (1893), «Снегурочка» (1893) и др. Мн. из этих спектаклей по совершенству муз.-сценич. ансамбля, реалистичности воплощения явились важным этапом в развитии муз.-исполнит. культуры Большого театра. А. выступал и как симфонический дирижёр. Под его управлением впервые в Москве исполнен «Реквием» Верди (1890).



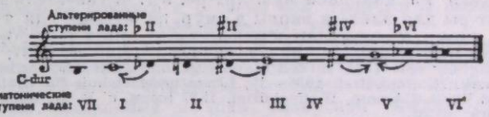
Лит.: И. К. Альтани..., «РМГ», 1902, № 41, с. 962—66; Ипполит Карлович Альтани. (По поводу 25-летия его дирижёрской деятельности), «ЕИТ», вып. 6—7, [СПБ], 1909, с. 143—145; Соколов Н., Капельмейстер русской оперы, «СМ», 1971, № 11, с. 158—60. *И. М. Яампольский.*

АЛЬТГО́РН — см. *Бюгельгорны*.

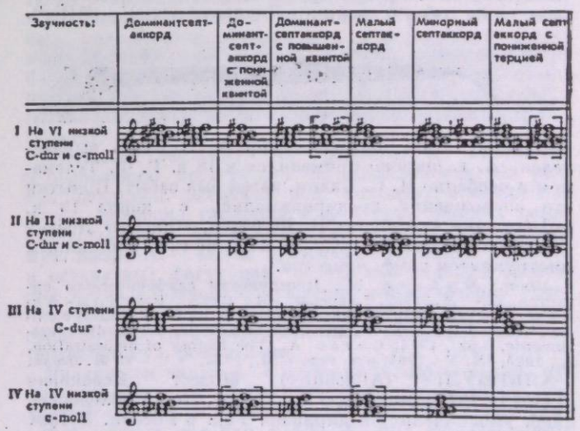
АЛЬТЕРА́ЦИЯ (от позднелат. alteratio — изменение) — 1) Повышение или понижение ступени осн. звукоряда без изменения её назв. Знаки А.: ♯ (диез, повышение на полутон), ♭ (бемоль, понижение на полутон), 𝄪 (дубль-диез, повышение на тон), ♭♭ (дубль-бемоль, понижение на тон). Знаки тройного повышения и понижения не применяются (исключение — в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, цифра 220). Знаки А., стоящие в начале нотной строки при ключе (ключевые), действуют во всех октавах до тех пор, пока они не меняются. Знаки А. перед нотой (случайные) действительны лишь в одной октаве в пределах данного такта. Отказ от А. обозначается знаком ♮ (бекар); знаки ♮♮, ♯♯ и ♭♭ устарели, и в случаях, когда за звуком, повышенным на тон, следует тот же звук, повышенный на полтона, или за звуком, пониженным на тон,— тот же звук, пониженный на полтона, после 𝄪 пишут не ♯♯, а ♯, и соответственно после ♭♭ не ♮♭, а ♭.

Первоначально понятие А. возникло в связи с двояким начертанием звука B, встречавшимся уже в 10 в. Круглым знаком ♭ обозначалась нота более низкая (или «мягкая», франц. ♭-mol, отсюда термин бемоль); прямоугольным ♮ — более высокая («квадратная», франц. ♭ carré, отсюда бекар); знак ♯ долгое время (до конца 17 в.) был равнозначным вариантом бекара. На рубеже 17—18 вв. случайные ♯ и ♭ стали действовать до конца такта (прежде они сохраняли силу лишь при повторении той же ноты), были введены двойные знаки А. В совр. музыке в связи с тенденцией к хроматизации тональной системы выставление ключевых знаков А. часто теряет смысл (их тотчас же приходится отменять). В додекафонной музыке знаки А. обычно ставятся перед каждой альтерируемой нотой (за исключением повторяющихся в пределах такта); двойные знаки не применяются.

2) В учении о гармонии А. обычно понимается как хроматич. видоизменение осн. неустойчивых ступеней звукоряда, обостряющее их тяготение к устойчивым (к звукам тоник. трезвучия). Напр., в C-dur:



Аккорды, содержащие хроматически видоизменённые звуки, называются альтерированными. Важнейшие из них образуют 3 группы. Основой каждой из них является увеличенная секста, к-рая располагается полутоном выше одного из звуков тоник. трезвучия. Таблица альтерированных аккордов (по П. В. Способину):



В др. трактовке под А. понимается вообще всякое хроматич. видоизменение диатонич. аккорда независимо от того, направлен ли хроматич. ход к звукам тоники или нет (Х. Риман, Г. Шенкер, А. Шёнберг, Г. Эрпф). Напр., в C-dur, c-e-ges — альтерация трезвучия I ступени, a-cis-e — трезвучия VI ступени.

3) В *мензуральной нотации* А.— удвоение второй из двух равных нотных длительностей (напр., второй из двух семибревис) при превращении двухдольного метра в трёхдольный; |𝅜𝅜| в двухдольном метре (в совр. ритмич. записи) превращаются в |𝅜𝅜.| в трёхдольном.

Лит.: Тюлин Ю., Учение о гармонии, ч. I, Л., 1937, [3] М., 1966; Аэрова Ф., Ладова альтерация, К., 1962; Берков В., Гармония, ч. 2, М., 1964, [2] (все 3 чч. в одном томе) М., 1970; Способин И., Лекции по курсу гармонии, М., 1968; Schenker H., Neue musikalische Theorien und Phantasien..., Bd 1, B.— Stuttg., 1906; Schönberg A., Harmonielehre, Lpz.— W., 1911, [2]W., 1949; Riemann H., Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, Lpz., 1913; Kurth E., Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan», Bern, 1920; Erpf H., Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der neueren Musik, Lpz., 1927. *Ю. Н. Холопов.*

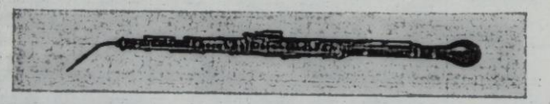
ALTERNATIVO (альтернативо, итал.; франц. alternativement, букв.— попеременно, от лат. alter — один из двух) — в старинных двухчастных танц. пьесах обозначение, указывающее, что обе части, чередуясь, должны многократно повторяться, как в *рондо* (встречается, напр., в клавирных сюитах и партитах И. С. Баха). Иногда А. называли трио в пьесах сложной трёхчастной формы, иногда и саму пьесу, содержащую трио под этим названием.

АЛЬТМАН (Altmann) Вильгельм (4 IV 1862, Адельнау, ныне Одолянув, Польша — 25 III 1951, Хильдесхейм) — нем. музыковед и скрипач. Игре на скрипке учился у О. Люстнера в Бреславле. В 1900—15 сотрудник Королев. б-ки в Берлине, в 1915—27 зав. её муз. отделом. Известен гл. обр. как издатель муз.-историч. документов и нотографич. справочников. Опубликовал письма и статьи И. Брамса, О. Николаи, К. М. Вебера, Р. Вагнера. Составил нотографич. указатели по камерной муз. лит-ре, в т. ч. указатель муз. лит-ры для альта и виолы д'амур, по музыке для т-ра.

Соч.: Kammermusik-Katalog, Lpz., 1910, [4] 1945; Orchester-Literatur-Katalog, Bd 1—2, Lpz., 1919—26, [2]1937; Katalog der seit 1861 in den Handel gekommenen theatralischen Musik, Wolfenbüttel, 1935—39; Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'Amore, Wolfenbüttel, 1937 (совм. с В. В. Борисовским) и др.

Лит.: Krabbe W., W. Altmann zum Gedächtnis, «Die Musikforschung», 1951, Jhrg. IV, H. 4, s. 147—49. *О. Т. Леонтьева.*

АЛЬТОВЫЙ ГОБОЙ, гобой д'амур, — разновидность гобоя, отличается от обычного гобоя грушевидным раструбом и неск. бо́льшими размерами (дл. 620—650 *мм*). Для надевания трости иногда применяется изогнутая латунная трубочка. Звучит на мал. терцию ниже гобоя (строй ля). Диапазон g (gis) — d^3 (fis^3).



Глубокий, неск. носовой тембр А. г. очень выразителен. А. г. широко применялся в 18 в. Г. Ф. Телеманом и особенно И. С. Бахом, затем был забыт. Попытки его возрождения предпринимались с конца 19 в. («Домашняя симфония» Р. Штрауса, «Образы» Дебюсси, «Болеро» Равеля), однако А. г. не стал постоянным инструментом симф. оркестра.

Лит.: Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л.— М., 1950, [2] перераб., М., 1962; Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, [т.]1, М., 1953; Bechler L. und Rahm B., Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente, Lpz., 1914; Carse A., The history of orchestration, L., 1925, [2]N. Y., 1964; рус. пер.— М., 1932. *С. Я. Левин.*

АЛЬТШУЛЕР (Altschuler) Модест Исаакович [3 (15) II 1873, Могилёв — 12 IX 1963, Лос-Анджелес] — амер. виолончелист и дирижёр. Род. в России. В 1894 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели А. Э. Глена. Один из организаторов и участников «Московского трио». В кон. 90-х гг. переселился в США. Основал в Нью-Порке Русское симфоническое общество (1904), способствовавшее популяризации рус. музыки; руководил его оркестром. Под упр. А. впервые в США были исполнены все симф. произв. А. Н. Скрябина. Написал мемуары (1956), воспоминания о Скрябине (приведены в ст. Л. Стенли «Скрябин в Америке» в журн. «Musical America», 1954, 15 February).

Лит.: Скрябин А., Письма. Сост. и ред. А. В. Кашперова, М., 1965.

АЛЬФА́НО (Alfano) Франко (8 III 1876, Позиллипо, близ Неаполя — 27 X 1954, Сан-Ремо) — итал. композитор, пианист, педагог. Игре на фп. обучался у А. Лонго. Занимался по композиции в Неаполитанской (у П. Серрао) и Лейпцигской (у Х. Зитта и С. Ядассона) консерваториях. С 1896 концертировал как пианист во мн. городах Европы. В 1916—19 профессор, в 1919—23 директор Муз. лицея в Болонье, в 1923—39 директор Муз. лицея в Турине. В 1940—42 рук. театра «Массимо» в Палермо, в 1947—50 директор консерватории в Пезаро. Известен гл. обр. как оперный композитор. Популярность завоевала его опера «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого («Risurrezione», 1904, т-р «Витторио Эмануэле», Турин), к-рая ставилась во мн. театрах мира. Среди лучших произв. А.— опера «Легенда о Шакунтале» по инд. поэме Калидасы (1921, т-р «Комунале», Болонья; 2-я ред.— «Шакунтала», 1952, Рим). Творчество А. сложилось под влиянием композиторов веристской школы, франц. импрессионистов, а также Р. Вагнера. В 1925 завершил не оконченную Дж. Пуччини оперу «Турандот».

Соч.: оперы — Миранда (1896, Неаполь), Мадонна Империя (по новелле О. Бальзака, 1927, «Театр Турино», Турин), Последний лорд (L'ultimo Lord, 1930, Неаполь), Сирано де Бержерак (1936, т-р «Опера», Рим), Доктор Антонио (1949, т-р «Опера», Рим) и другие; балеты — Неаполь, Лоренца (оба 1901, Париж), Элиана (на музыку «Романтической сюиты», 1923, Рим), Везувий (1933, Сан-Ремо); симфонии (E-dur, 1910; C-dur, 1933); 2 интермеццо для струн. орк. (1931); 3 струн. квартета (1918, 1926, 1945), фп. квинтет (1936), сонаты для скр., влч.; фп. пьесы, романсы, песни и др.

Лит.: Gatti G. M., F. Alfano, в кн.: Musicisti moderni d'Italia e di fuori, Bologna, 1920; Della Corte A., Ritratto di F. Alfano, Torino, 1935.

АЛЬ-ФАРАБИ — см. *Фараби* А. Н. М.

АЛЬШВА́НГ Арнольд Александрович [19 IX (1 X) 1898, Киев — 28 VII 1960, Москва] — советский музыковед. Доктор искусствоведения (1944). С 1911 учился в Киевской консерватории. В 1914 был сослан в Олонецкую губ. «за неблагонадежность», по возвращении из ссылки вёл работу на курсах для рабочих. В 1920 окончил Киевскую консерваторию по классу фп. (учился у Г. К. Ходоровского и Г. Г. Нейгауза), в 1922 по композиции (учился у Р. М. Глиэра и Б. Л. Яворского). В 1919 преподавал историч. дисциплины на муз. курсах, был начальником первой сов. военно-муз. школы при Наркомвоенделе УССР, с 1920 лектор Высшей военно-политич. школы Правобережной Украины. С 1923 профессор и декан муз.-научного ф-та Киевской консерватории. С 1924 жил в Москве. В 1928—32 действительный чл. Гос. академии художеств. наук (ГАХН). В 1930—34 в Моск. консерватории вёл ряд исторических дисциплин (главным образом курс современной зап.-европ. музыки). В 1923—31 концертировал как пианист в Киеве, Ленинграде, Москве, Харькове и др. городах.

Науч. интересы А. охватывают разносторонний круг художеств. явлений: творчество зап.-европ. и рус. композиторов-классиков, сов. музыка, проблемы муз. стилей (импрессионизм, экспрессионизм), вопросы муз. исполнительства и др. Деятельность А.— учёного, педагога и лектора — сыграла значит. роль в становлении советского музыковедения. Автор симфонии (1922), симфонической поэмы на украинскую народную тему (1926), фп. пьес, хоров, романсов, театральной музыки.

Соч.: О творчестве А. Веприка, «СМ», 1933, № 4; Идейный путь Стравинского, там же, 1933, № 5; Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение и творчество, М.— Л., 1935; Рождение и гибель Зигфрида, «СМ», 1938, № 7; Об анализе музыкальных произведений (По поводу книги Л. Мазеля), там же, 1938, № 7; Оперные жанры «Кармен», там же, 1938, № 12; Советские школы пианизма (I. К. Н. Игумнов. II. Г. Г. Нейгауз. III. А. Б. Гольденвейзер. IV. Л. В. Николаев), там же, 1938, № 10, 11, 12, 1939, № 3, 7; О советском исполнительском стиле, там же, 1939, № 11; О философской системе Скрябина, в сб.: Александр Николаевич Скрябин..., М.— Л., 1940; А. Н. Скрябин. 1915—1940. К 25-летию со дня смерти, М.— Л., 1940; А. Н. Скрябин. [Жизнь и творчество], М.— Л., 1945; Бетховен,

М., 1940, [2]перераб., М.—Л., 1952, [3]доп., М., 1963; Советский симфонизм. Популярный очерк, М.— Л., 1946; Иосиф Гайдн, М.— Л., 1947; Опыт анализа творчества П. И. Чайковского (1864—1878), М.— Л., 1951; П. И. Чайковский, М., 1959; Избр. статьи, М., 1959; Экспрессионизм в музыке, «СМ», 1959, № 1; Место Скрябина в русской музыке, там же, 1961, № 1; Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, М., 1963; Избранные сочинения, т. 1—2, М., 1964—65 (там же статьи об А.) и др.

АЛЯБЬЕВ Александр Александрович [4 (15) VIII 1787, Тобольск — 22 II (6 III) 1851, Москва] — рус. композитор. Детские годы провёл в Тобольске, где отец А. занимал пост губернатора. В 1796 семья А. переехала в Петербург, в 1804 — в Москву. Музыке обучался под рук. И. Я. (И. Г.) Миллера. С юных лет проявил творческую одарённость (первые сочинения изданы в 1810). В 1812 вступил добровольцем в гусарский полк, участвовал во многих сражениях и действиях партизанских отрядов, был ранен и награждён орденами за боевые заслуги. По окончании Отечеств. войны 1812 поселился в Петербурге, сблизился с кружком лит. и театральных деятелей (А. С. Грибоедов, Н. И. Хмельницкий, А.А. Шаховской, И. И. Сосницкий, писатели-декабристы А. А. Бестужев и П. А. Муханов, комп. А. Н. Верстовский). С 1823 жил в Москве, принимал деятельное участие в театр. жизни. Вместе с А. Н. Верстовским и Ф. Е. Шольцем написал музыку пролога «Торжество муз» к открытию Большого т-ра (6 I 1825), создал музыку к ряду водевилей, выступал в любит. концертах.



А. А. Алябьев. Литография Ф. Бартольди по рисунку Г. П. Гельмерсена. 1834.

В нач. 1825 А. был арестован по подозрению в убийстве помещика Т. М. Времева и, несмотря на недоказанность обвинения, приговорён к ссылке в Сибирь с лишением всех прав и дворянского звания. Осн. причиной сурового приговора послужила, по-видимому, близость А. к декабристским кругам. Николай I неоднократно отклонял ходатайства о смягчении участи А. В 1828, после 3-летнего заключения в крепости, А. был направлен в Тобольск. Здесь он организовал симф. оркестр «казачьей музыки», руководил симф. и хор. концертами, выступал как дирижёр и пианист. К этому времени относятся широко известные романсы А., опубликованные в сб. «Северный певец» (1828, 1831), и ряд орк. произв. В 1832—33 А. жил на Кавказе, в 1833—34 — в Оренбурге, затем в Моск. губ. Живо интересуясь музыкой народов России, композитор записал кавк., башк., кирг., туркм., тат. нар. песни, составил и опубликовал (совм. с укр. историком-фольклористом М. А. Максимовичем) сб. «Голоса украинских песен» (1832, изд. 1834). Лишь в 1843 А. получил разрешение проживать в Москве под надзором полиции. Здесь он снова входит в театр. среду, пишет музыку к драм. спектаклям. В 1847 завязывается его дружба с А. С. Даргомыжским. Тяжело больной, А. до конца жизни не оставлял творч. работы. К числу его поздних произв. относятся песни на сл. поэта-декабриста Н. П. Огарёва.

Деятельность А. развёртывалась в период становления рус. муз. классики. В своих произв. он отобразил новый строй чувств, присущий иск-ву декабристской эпохи. Особенно примечательно в этом смысле вок. творчество А.: с ним вошли в рус. романс темы высокого гражданского звучания, идеи патриотизма, свободолюбия, протеста против социального гнёта. Важным для формирования композитора было общение с А. С. Грибоедовым, поэтами-декабристами, поэтом-партизаном Д. В. Давыдовым. Работая в разнообразных жанрах, А. внёс большой вклад в рус. музыку. Однако дореволюц. музыкознание оценивало А. только как мастера романса, автора знаменитой песни «Соловей»; большая часть его наследия долгое время оставалась достоянием архивов. Сов. музыковеды и композиторы (Б. В. Доброхотов, И. В. Иордан, Г. В. Киркор, Б. С. Штейнпресс) опубл. значит. часть неизданных сочинений А.

Вок. творчество А. тесно связано с традициями рус. гор. фольклора нач. 19 в. В своих «русских песнях» он талантливо претворил лучшие черты бытовой песенной лирики пушкинской эпохи. Среди них общенар. популярность приобрела песня «Соловей» (1826) на текст А. А. Дельвига. Чуткий и вдумчивый художник, А. проявлял большое внимание к новым явлениям рус. поэзии. Он был одним из первых интерпретаторов лирики А. С. Пушкина (романсы «Если жизнь тебя обманет», «Я вас любил», «Увы, зачем она блистает», «Пробуждение», «Зимняя дорога» и др.), В. А. Жуковского, А. А. Дельвига, Н. М. Языкова, И. И. Козлова и др. Опираясь на достижения рус. лит-ры, он расширил содержание романса и в своём вок. творчестве вышел за рамки традиц. любовно-лирич. тем.

Особое место в творчестве А. занимают романсы-монологи, связанные с темой одиночества, изгнания, тяжёлых скитаний: «Иртыш», «Вечерний звон», «Зимняя дорога». Созданные в годы сибирской ссылки, они явились своеобразной лирич. исповедью композитора. Их отличают лаконизм, сила и глубина муз. выражения. Яркое воплощение получила патриотич. тема, отображённая в песнях 30-х гг. («Песни Баяна» на сл. Языкова и др.). В пронзв. 40-х гг. А. обращается к сюжетам социального значения. В песнях на сл. Н. П. Огарёва («Кабак», «Изба», «Деревенский сторож») и П. Беранже («Нищая») он создаёт образы обездоленных, аналогичные образам рус. литературы того времени (петерб. повести Н. В. Гоголя, ранние повести Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева). Эти песни подготовили новаторские пронзв. А. С. Даргомыжского («Лихорадушка») и М. П. Мусоргского («Калистрат», «Гопак», «Трепак»).

Обогащая тематику рус. романса, А. стремился к обновлению средств муз. выразительности. Он развил декламац. элементы вок. мелодии, повысил выразит. значение гармонии и фактуры, придал самостоят. значение фп. партии. Характерные особенности муз. языка А.— частое применение органных пунктов и остинатных фигураций, обострение ладовых тяготений путём альтерации, красочное сопоставление одноим. тональностей (мажора и минора). Эти приёмы свидетельствуют о творч. освоении композитором новых тенденций муз. романтизма.

Значителен вклад А. в отечеств. камерно-инстр. музыку. Среди многочисл. камерных ансамблей А. выделяются 2 струн. квартета (№ 1 и № 3), фп. трио a-moll, соната для скр. с фп. В этих произведениях принципы классич. сонатного цикла органически сочетаются с элементами рус. песенности. Таковы медленная часть 3-го квартета (на тему песни «Соловей»), 1-я часть и финал фп. трио, пронизанные интонациями рус. нар. песни и бытового романса. По своему худож. облику эти произв. близки камерным ансамблям М. И. Глинки, созданным также в 20—30-е гг. К лучшим образцам раннего рус. симфонизма принадлежат одночастная симфония e-moll, увертюра f-moll, оперные увертюры, балетная музыка. Большое внимание уделял А. и дух. музыке (марши, увертюры для дух. оркестра).

Мало изучено театральное наследие А. Тяжёлое положение ссыльного препятствовало постановке его опер, написанных в зрелые годы. Эти произв., большей частью незавершённые, остались в рукописях (исполнялись только сочинения нач. 20-х гг. — водевили, балет, опера «Лунная ночь»). Между тем в театр. музыке кон. 20 — нач. 40-х гг. композитор разрабатывал большие темы мировой литературы, обращался к творчеству А. С. Пушкина (музыка к театр. инсценировке поэмы «Кавказский пленник», к драме «Русалка») и У. Шекспира (оперы «Буря», «Волшебная ночь» — по комедии «Сон в летнюю ночь», музыка к комедии «Виндзорские проказницы»). В последней своей опере «Аммалат-Бек» (на сюжет повести А. А. Бестужева-Марлинского) А. использовал записанные им на Кавказе нар. напевы. Творчество А.— одно из ярких явлений рус. культуры пушкинской эпохи. Современник Глинки и Даргомыжского, А. в лучших своих произв. приближается к творч. методу этих композиторов-классиков, сочетая романтич. тенденции с глубокой жизненной правдой образов.

Соч.: оперы — Лунная ночь, или Домовые (1822, пост. 1823, Большой т-р, Петербург), Буря (1830-е гг.), Эдвин и Оскар (1830-е гг., не окончена), Волшебная ночь (1838—39, не окончена), Рыбак и русалка, или Злое зелье (1841—43), Аммалат-Бек (1842—47); оперы-водевили, в т. ч. Новая шашлык, или Театральное сражение (совм. с А. Н. Верстовским и Л. В. Маурером, 1822, Большой т-р, Петербург), Деревенский философ (1823, т-р на Моховой, Москва), Хлопотун, или Дело мастера боится (совм. с Верстовским, 1824, Малый т-р, Москва), Проситель (совм. с Верстовским, Мих. Ю. Виельгорским и Ф. Е. Шольцем, 1824, т-р на Моховой, Москва), Встреча диликансов (совм. с Верстовским, 1825, Большой т-р, Москва), Забавы калифа, или Шутки на одни сутки (совм. с Верстовским и Шольцем, 1825, там же), Три десятки, или Новое двухдневное приключение (совм. с Верстовским, 1825, там же), Утро и вечер, или Ветер переменился (1826) и др.; балет — Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты (1827); пролог Торжество муз, на открытие Большого т-ра (совм. с Верстовским и Шольцем, 1824, исп. 1825); мелодрама Кавказский пленник (на текст одноим. поэмы А. С. Пушкина, 1828?); кантаты; для орк., в т. ч. симфония e-moll (1850), увертюра, танцы; для дух. орк., в т. ч. увертюры; инстр. ансамбли — 3 струн. квартета (№ 1, Es-dur, 1815; № 3, g-moll, 1825), 2 фп. трио (Es-dur, 1815?; a-moll, 1834), фп. квинтет (1815?), соната для скр. и фп. (1834), квартет для 4 флейт, квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны, и др.; пьесы и циклы вариаций для разных инструментов; фп. пьесы, в т. ч. соната, танцы; хоры и хор. обработки собств. соч.; романсы для голоса с фп. (св. 150); вок. ансамбли; обр. нар. песен, в т. ч. Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем. Аранжировка Александра Алябьева (1832, изд. 1834, ² М., 1961), Азиатские песни (1833—35?) и др.; музыка к драм. спектаклям — Буря (А. А. Шаховского, по У. Шекспиру, 1827), Отступник, или Осада Коринфа (В. А. Алябьева, 1837), Русалка (Пушкина, 1838), Виндзорские проказницы (Шекспира, 1838), Безумная (по повести П. И. Козлова, 1841) и др.

Лит.: Тимофеев Г. Н., А. А. Алябьев. Очерки жизни и творчества, М., 1912; Асафьев Б. В. (Игорь Глебов), Русская музыка от начала XIX столетия, М.— Л., 1930; его же, Композиторы 1-й половины XIX века. Русская классическая музыка, вып. 1, М., 1945; Попов С. С., Алябьев. Биографический очерк, «СМ», 1937, № 5; Штейнпресс Б. С., А. А. Алябьев в тобольской ссылке. Новые страницы биографии, «СМ», 1940, № 10; его же, А. А. Алябьев в войнах 1812—1814 гг. Новые страницы из биографии, в кн.: Уральский современник, альманах 6, Свердловск, 1942; его же, Композитор пушкинской поры, «СМ», 1952, № 11; его же, Александр Алябьев и Денис Давыдов, «СМ», 1955, №5; его же, Страницы из жизни Алябьева, М., 1956; его же, У истоков русского ориентализма, «СМ», 1959, № 8; его же, Алябьев в изгнании, М., 1959; его же, Первый музыкальный сборник украинских народных песен, в кн.: Голоса украинских песен, изд. Мих. Максимовичем, М., 1961; Доброхотов Б. В., А. А. Алябьев (Историч. концерты. Гос. центр. музей муз. культуры. Моск. гос. филармония), М., 1947; его же, А. А. Алябьев. Камерно-инструментальное творчество, М.— Л., 1948; его же, Народные песни в записях и обработках Алябьева, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 2, М., 1956; его же, Александр Алябьев. Творческий путь, М., 1966; Гозенпуд А. А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959; Музалевский В. И., Русское фортепьянное искусство, Л., 1961; Раабен Л. Н., Инструментальный ансамбль в русской музыке, М., 1961; Алексеев А. Д., Русская фортепианная музыка, М., 1963. *О. Е. Левашева.*

АМАНН Николай Николаевич [23 III (4 IV) 1872, Петербург—4 (17) X 1904, Ялта] — рус. композитор и пианист. Окончил Петерб. консерваторию по классу фп. А. Н. Есиповой (1897) и теории композиции Н. А. Римского-Корсакова (1900). Среди сочинений А.— кантата «Рай и Пери» (1900), струн. трио d-moll op. 1 (1900), фп. произв., в т. ч. Тема с вариациями «As-dur» op. 3, сюита op. 4, сб. пьес op. 5,7 и 8 (изд.1901); хоры a cappella, в т. ч. «Клонит к лени полдень жаркий» op. 14; романсы op. 6 и 9 на сл. А. Н. Апухтина, И. С. Никитина, А. К. Толстого, А. А. Фета и др.

Лит.: Альшванг А., Переписка С. И. Танеева и Н. Н. Аманн, «СМ», 1940, № 7; также в сб.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952 (с прим. Вл. Протопопова); Gentile S., Breve ricordo della vita e opere di Nicolas Amani (musicista russo), Palermo, 1911.

АМАТИ (Amati) — семья итал. мастеров смычковых инструментов. Андреа А. (ок. 1535 — ок. 1611) — родоначальник школы скрипичных мастеров в Кремоне. Принадлежал к одной из старинных фамилий города. Начал работать в детстве (сохранились инструменты с этикеткой 1546). В нек-рых ранних инструментах форма эфов и очертания модели несколько напоминают работы Г. да Сало, что дало основание исследователям считать А. его учеником. А. впервые установил тип скрипки как инструмента, приближающегося по своей выразительности к тембру человеческого голоса (сопрано). Делал скрипки преим. небольшие, с низкими боками и довольно высоким сводом дек. Головка крупная, мастерски вырезанная. Впервые определил подбор дерева, характерный для кремонской школы: клён (нижние деки, бока, головка), ель или пихта (верхние деки). На виолончелях и контрабасах нижние деки иногда из груши и платана. Добился ясного, серебристого, нежного (но недостаточно сильного) звучания. А. высоко поднял значение профессии скрипич. мастера. Созданный им классич. тип скрипки (очертания модели, обработка сводов дек) остался в основном неизменным. Все последующие улучшения, сделанные др. мастерами, гл. обр. касались силы звука. В настоящее время инструменты А. встречаются редко.

Сыновья А. Амати—Андреа Антонио А. (1555—1640) и Джироламо А. (1561—2 XI 1630). Работали вместе (примерно 1577—1630). Их инструменты отличаются от инструментов отца более изящными, неск. орнаментальными очертаниями модели, элегантными длинными средними вырезами, длинными углами. Своды более выпуклые, с заметным углублением вдоль краёв дек. Эфы изогнутого рисунка. Звучание инструментов ясное, чистое и нежное.

Николо А. (3 XII 1596 — 12 IV 1684) — сын и ученик Дж. Амати. Наиболее известный из семьи А. Он довёл тип скрипки, выработанный представителями семейства А., до совершенства. В нек-рых скрипках увеличенного формата (364—365 *мм*), т. н. Grand Amati, мастер усилил звучание, сохранив мягкость и нежность тембра. При изяществе формы его инструменты производят более монументальное впечатление, чем работы его предшественников. Лак, как и у др. мастеров А., золотисто-жёлтый с лёгким коричневым оттенком, иногда встречается красный. Отличны и виолончели Николо А. Инструментов его работы немного, и они ценятся очень высоко. Ученики Николо А.: его сын Джироламо А. 2-й (1649—1740), А. Гварнери, Ф. Руджери и А. Страдивари.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, под ред. Б. Доброхотова, М.— Л., 1952, ² М., 1964; Jalovec K., Italienische Geigenbauer, Prag., 1957; его же, Enzyklopädie der Geigenbauer, [Praha], 1965. *Б. В. Доброхотов.*

АМБРОС (Ambros) Август Вильгельм (17 XI 1816, Мито, близ Тахова, Чехия — 28 VI 1876, Вена) — австр. музыковед и композитор. Племянник Р. Г. *Кизеветтера*, оказавшего на А. большое влияние. Изучал в Праге право. Музыкой занимался под рук. органиста и композитора Ф. Д. Вебера. В 1850—60 выступал в Праге в качестве муз. критика, сотрудничал в издававшемся Р. Шуманом журн. «Neue Zeitschrift für Musik», преподавал в Пражской консерватории. С 1869 профессор музыки Пражского ун-та, с 1872 — Венской консерватории. Известность А. принесла работа «Границы поэзии и музыки», в к-рой он выступил против формалистич. концепции Э. Ганслика, изложенной последним в трактате «О музыкально-прекрасном» («Vom Musikalisch-Schönen», 1854). Главный труд А.— капитальная «История музыки» — остался незавершённым. Изданы 4 тома, охватывающие развитие зап.-европ. музыки от истоков до начала формирования классич. музыки. Особенно ценны 2 и 3-й тома, представляющие собой историч. обзор и анализ музыки средневековья и нидерландской полифонич. школы. Муз.-критич. статьи А. объединены в сб.: «Культурно-исторические картины современной музыкальной жизни» и «Пёстрые страницы» (наброски и очерки). А.— автор муз. произв.— оперы «Бретислав и Житка» («Bretislaw a Jitka»), мессы, орк. увертюры, фп. произв., романсов и др.



Соч.: Die Grenzen der Poesie und Musik, Lpz., 1856, ² 1872; рус. пер.— СПБ, 1889; Das Conservatorium zu Prag, Prag, 1858; Zur Lehre vom Quintenverbote, Lpz., 1859; Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Lpz., 1860, ² 1865; Geschichte der Musik, Bd 1—4 (4-й том завершён М. Нотебомом), Breslau, 1862—78; Bd I (Antike Musik), ² Lpz., 1880, ³ 1887 (перераб. B. v. Sokolovsky); Bd II (Musik des Mittelalters bis Dufay und Busnois, Breslau, 1864, ³ Lpz., 1880 (Hrsg. O. Kade), ⁴ 1891 (Hrsg. H. Riemann); Bd III (Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina), Breslau, 1868, ² Lpz., 1893 (Hrsg. O. Kade); Bd IV (Geschichte der italienischen Musik 1550—1650), ² 1881, ³ 1909 (перераб. H. Leichtentritt); в 1882 О. Каде издал т. V (по материалам А.) как нот. прим. к т. III (² 1887, ³ 1911).

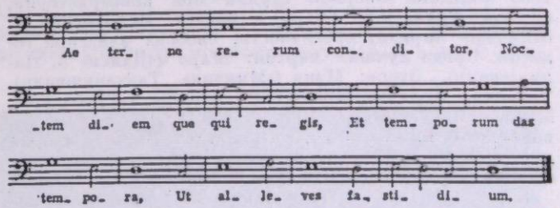
Лит.: Ларош Г., Амброс, в кн.: Музыкально-критические статьи, СПБ, 1894; Adler G., A. W. Ambros, в кн.: Neue Österreichische Biographie, Abt. 1, Bd 7, W., 1931; Naegeli Ph. O., August Ambros, Ann Arbor, 1957. *И. М. Ямпольский.*

АМБУШЮР (франц. embouchure, от bouche — рот) — способ складывания губ и языка (положение и степень напряжённости) при игре на дух. инструментах. А. различается в зависимости от типа инструмента. Флейтист при помощи губ направляет струю воздуха на срез инструмента, а движения языка определяют характер атаки звука. При игре на язычковых инструментах губы, охватывая трость, регулируют её вибрацию. Исполнители на медных дух. инструментах плотно прижимают натянутые губы к мундштуку; образуется узкая щель, через к-рую вдувается воздух. Ток воздуха вызывает вибрацию губ, к-рые многократно прерывают воздушную струю, создавая звуковую волну. На одном и том же инструменте А. меняется при извлечении звуков разл. высоты и силы. *Г. И. Благодатов.*

АМВРОСИА́НСКИЙ ГИМН — утвердившееся назв. распространённого в правосл. и римско-католич. церкви гимна Te Deum (в слав. переводе — «Тебе бога хвалим»). До 19 в. гимн приписывали епископу миланскому *Амвросию*, однако сравнительное изучение его подлинных гимнов и гимна Te Deum привело к выводу об ошибочности этой точки зрения. Нек-рые исследователи без достаточных оснований считают автором А. г. епископа Никиту Рамесианского. Особенности А. г., используемые в нём художественные образы сближают его с гимнами, созданными во 2—3 вв. в Сирии и Палестине на основе евр. киддушей — молитв, прославляющих святость бога. В условиях постоянных и тесных контактов между христианами восточной и западной частей Рим. империи Амвросий мог заимствовать этот гимн и ввести в богослужение миланской церкви. Торжественно-приподнятый характер гимна, впечатляющая образность его языка привлекали к нему внимание мн. композиторов (Г. Ф. Гендель, Г. Берлиоз, Дж. Верди). Неоднократно он получал музыкальное воплощение и в России. Сохранилась четырёхголосная композиция на текст этого гимна, изложенная в крюковой нотации в рукописи кон. 17 в. (Ленинградская публ. б-ка, Кирилловское собрание, № 677/934, листы 123—125). Дж. Сарти создал на текст гимна кантату на взятие Очакова (1788), после чего установилась традиция исполнения гимна во время праздников по случаю побед рус. оружия. Музыку на текст гимна написали А. Л. Ведель и С. И. Давыдов (ученики Сарти), Д. С. Бортнянский (4 номера для одного хора и 10 двухорных), позднее — Н. И. Бахметев и Н. А. Римский-Корсаков (двухорные произв.), А. А. Архангельский.

Лит.: Цветков П., О происхождении гимна Te Deum Laudamus («Тебе бога хвалим»). Прибавления к изданию творений святых отцов в русском переводе за 1891 год. Часть сорок осьмая, М., 1891; Comparative Liturgy by Anton Baumstark revised by Bernard Botte, English ed. by F. L. Cross, L., 1958; Altaner B., Patrologie-Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter, Freiburg, 1958. *Н. Д. Успенский.*

АМВРОСИА́НСКОЕ ПЕ́НИЕ — древнейший вид пения в римско-католич. церкви. Его возникновение связано с именем Амвросия. До него церк. пение в зап. церкви сводилось к однообразному речитативному исполнению псалмов одним певцом, на к-рое молящиеся отвечали таким же монотонным речитативом. Амвросий, человек высокой культуры, предпринял меры по улучшению церк. пения, используя античное иск-во и опыт современных ему церквей Малой и Передней Азии. Для миланской церкви Амвросий написал ряд гимнов, в к-рых христ. доктрины излагались в стихотв. формах античной римской поэзии. В их стихосложении Амвросий подражает Горацию, а в лит. изложении использует приёмы ораторского иск-ва Цицерона. Язык гимнов красочен, образы отличаются яркостью. В отд. выражениях чувствуется влияние Вергилия. В качестве музыки для исполнения гимнов Амвросий использовал нар. напевы миланцев. По-видимому, они применялись и в респонсориях — ответах молящихся на сольное исполнение псалмов певцом. Кроме того, Амвросий заимствовал из вост. стран неизвестный на Западе способ антифонного пения. Введённые в церк. практику нар. напевы Амвросий систематизировал по образцу вост. церкви, положив начало зап. *осмогласию*. Освобождённые от позднейших наслоений, напевы гимнов Амвросия не отличаются особой выразительностью; лит. компонент преобладал в его гимнах над музыкальным. Напр., в утреннем гимне богатый по содержанию и поэтичный текст исполнялся на следующий напев:



В 5—6 вв. А. п. стало общепринятым в зап. церкви. Со временем широкое распространение А. п. в церквах с различным этнич. составом привело к появлению в нём новых наслоений. Это побудило папу Григория I (590—604) осуществить редакцию А. п., результатом чего явилось *григорианское пение*, к-рое сначала было принято в Риме, а затем, по мере усиления папства, вошло в практику всей зап. церкви; А. п. сохранилось только в церквах миланского церк. округа.

Известно 90 амвросианских гимнов: 14 из них принадлежат Амвросию, 4 приписываются ему со значит. степенью вероятности, остальные гимны были написаны в 5—6 вв. подражателями.

Самый ранний из дошедших до нас манускриптов А. п. — антифонар 12 в., хранится в Британском музее (он издан фототипическим способом).

Издания гимнов: Migne J., Patrologiae cursus completus. Series prima, t. XVI, Parisiis, 1845 (12 гимнов); Daniel H. A., Thesaurus Hymnologicus, sive hymnorum, canticorum, sequentiarum, circa annum MD usitatarum, collectio amplissima, v. 1, Halle, 1841 (90 гимнов — Амвросия и амвросианских); Gevaert Fr., La Melopée antique dans le chant de l'église latine, Gand, 1895 (Амвросианские напевы с обзором их метрики и лado-интонационной структуры); Paléographie musicale. Les principals manuscripts de Chant Gregorien, Ambrosien, Mosarabe, Gallican publiés en facsimiles phototypiques par les Benedictins de Solesmes, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1896.

Лит.: Цветков П., Гимны св. Амвросия Медиоланского. Прибавления к изданию творений святых отцов в русском переводе за 1891 г. Часть сорок осьмая, М., 1891; Otten J., Ambrosian Chant. The Catholic Encyclopedia, an international work of reference on the constitution, doctrine, discipline and history of the catholic church, v. 1, L., 1907. *И. Д. Успенский.*

АМВРО́СИЙ Медиола́нский (Ambrosius Mediolanensis) (333 или 340, Трир — 4 IV 397, Милан) — церк. деятель. С 374 епископ миланский. В историю музыки вошёл как создатель канонов ритуального пения в зап.-европ. христ. церкви (см. *Амвросианский гимн*, *Амвросианское пение*).

Лит.: Jammers E., Zum 1600 jährigen Geburtstage des Ambrosius, «Allgemeine Musikzeitung», Kassel, 1940; Parodi A. S., Sant'Ambrogio e la sua età, Mil., 1941, ²1960.

АМЕНГУА́ЛЬ (Amengual; Астабуруага, Astaburuaga) Рене (2 IX 1911, Сантьяго — 2 VIII 1954, там же) — чилийский композитор, пианист, педагог. Муз. образование получил в Нац. консерватории Сантьяго у П. У. Альенде (композиция) и Р. Ренар (фп.). С 1935 преподавал в «Экспериментальном лицее Мануэль де Салас», с 1942 — в Нац. консерватории Сантьяго (с 1947 — директор). Основал об-во «Школа современной музыки» (1940). С 1941 секретарь Ин-та распространения музыки, затем Союза чилийских композиторов. Директор Общества друзей иск-ва. Как композитор работал гл. обр. в области камерной музыки. Его сочинения отмечены влиянием франц. импрессионистов.

Соч.: концерт для фп. с орк. (1942); 2 струн. квартета; интродукция и аллегро для двух фп. (1939);Ваза (для голоса и кам. орк., 1944); фп. пьесы, хоры, романсы. *М. М. Яковлев.*

АМЕРИКА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА — см. *Соединённых Штатов Америки музыка.*

АМИРАНАШВИ́ЛИ Медея Петровна (р. 10 X 1930, Шорапани Зестафонского р-на) — советская певица (лирич. сопрано). Нар. арт. Груз. ССР (1965). Деп. Верх. Совета Груз. ССР 7-го созыва. Дочь П. В. Амиранашвили и певицы Н. А. Цомая. В 1953 окончила Тбилисскую консерваторию, где училась у О. А. Бахуташвили-Шульгиной и А. И. Инашвили. В 1951—1954 солистка оперной студии при консерватории, с 1954—Груз. т-ра оперы и балета. Исполнение А. отличают лиризм, поэтичность, свобода владения голосом. Среди лучших партий: Маро («Даиси» З. Палиашвили), Этери; Мзия («Миндия» Тактакишвили), Татьяна, Иоланта, Виолетта; Леонора («Трубадур»), Мими, Чио-Чио-сан и др. Лауреат Всес. конкурса вокалистов им. Глинки (Москва, 1960, 2-я пр.) и Международного конкурса на лучшее исполнение партии «Мадам Баттерфляй» (Осака, Япония, 1970, 3-я пр.). Гастролирует за рубежом (Польша, Чехословакия, Румыния, ГДР, Венгрия, Болгария, Австралия, Новая Зеландия, Франция, Канада). *В. И. Зарубин.*



АМИРАНАШВИ́ЛИ Пётр (Петре) Варламович [р. 3(16) XI 1907, с. Нигоити, ныне Ланчхутского р-на] — советский певец (баритон). Нар. арт. СССР (1950). Чл. КПСС с 1943. В 1930 окончил Тбилисскую консерваторию (класс О. А. Бахуташвили-Шульгиной). С этого же года солист Грузинского т-ра оперы и балета. Певец яркого драм. темперамента, А. обладает мягким баритоном светлого тембра. Первый исполнитель партии Автандила («Сказание о Тариэле» Мшвелидзе, Гос. пр. СССР, 1947). Среди лучших партий — Киазо и Мурман («Даиси» и «Абесалом и Этери» З. Палиашвили), Гоча («Дареджан Коварная» М. Баланчивадзе), Томский, Князь Игорь, Риголетто; Ди Луна («Трубадур»), Амонасро («Аида»), Скарпиа («Тоска»), Эскамильо, Тонио, Яго. Выступает как камерный певец. С 1955 гастролирует за рубежом (КНР, Иран, Турция, Чехословакия, Польша).

Лит.: Гвахария В. и Месхи Н., Петре Амиранашвили, Тб., 1962 (на груз. яз.). *В. И. Зарубин.*

АМИ́РОВ Фикрет Мешади Джамиль оглы (р. 22 XI 1922, Гянджа, ныне Кировабад) — советский композитор. Нар. арт. СССР (1965). Чл. КПСС с 1947. Деп. Верх. Совета Азерб. ССР 4—7-го созывов. Сын нар. тариста и певца Мешади Джамиля Амирова. В 1948 окончил Азербайджанскую консерваторию по классу композиции Б. И. Зейдмана.



В 1941—45 рук. Кировабадской филармонии, директор Кировабадского муз. училища, в 1947 худож. руководитель Азерб. филармонии им. М. Магомаева, в 1956—59 директор Азерб. театра оперы и балета.

Творчество А. отмечено жанровым разнообразием, органичной связью с азерб. нар. музыкой. Его опера «Севиль» (1953) по мотивам одноименной драмы Дж. Джабарлы о раскрепощении женщины-азербайджанки — первая национальная лирико-психологическая опера.

Большое место в творчестве А. занимает симф. музыка. Его симф. мугамы «Шур» и «Кюрд-овшары» имели большое значение не только для азерб. музыки, но и для муз. иск-ва народов сов. и зарубежного Востока, как опыт симфонизации традиционных инстр. форм.

Соч.: оперы — Улдуз (соч. 1948), Севиль (1953, Азерб. т-р оперы и балета; 3-я ред. 1959, там же; на рус. яз. в конц. исп., 1964, Москва); муз. комедии — Похитители сердец (пост. 1943), Гезюн айдын (Радостная весть, пост. 1946); для орк.— симфония Низами (для струн. орк., 1947; 2-я ред. 1964), поэмы Памяти Низами (1941), Памяти героев Великой Отечественной войны (1943), симф. мугамы Шур, Кюрд-овшары (1948, Гос. пр. 1949), сюита Азербайджан (1950), Азербайджанское каприччио (1961), Симфонические танцы (1963); концерты — двойной для скр. и фп. с орк. (1946), для фп. с орк. (на арабские темы, 1957, совм. с Э. Назировой), для фп. с орк. нар. инструментов (1947, совм. с А. Бабаевым); поэма Посвящение Узеиру Гаджибекову (для унисона скр. и влч. с фп., 1949; перелож. для скр., влч. и фп., 1953; для камерного орк., 1964), Элегия (для влч. или альта с фп., 1948); произв. для фп.— 12 миниатюр, Сюита на албанские темы (совм. с Э. Назировой), Детские картинки и др.; романсы, хоры, песни, обработки азерб. нар. песен; музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Данилов Д., Фикрет Амиров, М., 1959; его же, Опера «Севиль» Ф. Амирова, Баку, 1959; Мамедбеков Д., Симфонические мугамы Ф. Амирова, Баку, 1961; его же, Фортепианный концерт на арабские темы Ф. Амирова и Э. Назировой, Баку, 1964.

AMOROSO (аморбсо, итал.— любовно, нежно, ласково) — термин, применяющийся для обозначения характера исполнения. Используется гл. обр. в пьесах умеренного темпа.

АМПЛИТУ́ДА (от лат. amplitudo — величина) — величина наибольшего отклонения колеблющегося тела от положения покоя, одна из характеристик колебательного движения (наряду с периодом, частотой, формой и др.). Сумма двух А. наз. размахом. А. в течение колебательного процесса может оставаться неизменной, затухать или возрастать, что зависит от типа источника звука и характера его возбуждения. А. струны — это расстояние между её наиболее отклоняющейся при колебаниях точкой в момент максимального отклонения и той же точкой в момент, когда струна находится в положении равновесия, покоя,

т. е. неподвижна. В дух. инструментах А. может быть косвенно выражена воздушным давлением, в электромузыкальных — напряжением или силой тока и т. п. В прямой зависимости от А. находится воспринимаемая сила звука — *громкость*. См. также *Колебания*, *Акустика музыкальная*. *Е. В. Назайкинский.*

АМРИ́ТА — струн. щипковый инструмент, распространённый в сев.-вост. и вост. тропич. Африке. На деревянный долблёный корпус натянута кожаная мембрана. Шейка круглая, без ладов. 3—4 кишечные струны внизу прикрепляются к небольшому деревянному колышку, вверху привязываются к шейке. Колки отсутствуют. А. используется для исполнения соло, а также для аккомпанемента пению и танцам. *Р. Б. Галайская.*

АМСТЕРДА́М (Amsterdam) — столица Нидерландов (1046 тыс. жит. на 1 янв. 1970). Крупнейший центр нидерл. муз. культуры. Истоки муз. жизни А. восходят к ср. векам. В 15 в. в А. существовали церк. коллегии, работали гор. музыканты (т. н. стадпейперы), принимавшие участие в официальных и религ. торжествах. Достигшая высокого уровня хор. культура (в А. работал Я. Обрехт) пришла в упадок в эпоху Реформации (16 в.). С конца 16 в. получила распространение игра на орга́не, развитию к-рой способствовала деятельность Я. П. Свелинка. Орга́ны принадлежали магистрату (старейший орга́н установлен в 1480), вменявшему в обязанность органистам, помимо церк. службы, периодически устраивать бесплатные концерты для горожан (проводились до 1727). Кроме Я. П. Свелинка и его сына Дирка, в А. работали и др. видные органисты: К. Боскоп (16 в.), А., С. и Я. ван Нордты (17 в.), Я. Ноземан, К. Ф. Хюрлебюс и Я. Потхолт (18 в.), Д. Брахтхёйсер (19 в.), Я. Зварт (20 в.). В 17 в. в А. получает популярность игра на *карийоне* (впервые упоминается в 1561). Наибольшую известность получили талантливые исполнители на карийоне — С. Фербек (17 в.), Я. Потхолт и Х. Фокинг (18 в.), Я. Винсент (20 в.).



Орга́н в Старой церкви.

В 17 в. распространяется бытовое музицирование, потопечатное дело, возникает нац. школа мастеров муз. инструментов. В 1650—1750 в А. работали получившие европ. известность скрипич. мастера — Х. Якобс, П. Ромбаутс, Ж. Лефевр, Я. Бауместер, В. Сейде, мастер дух. инструментов Р. Хака. В 18 в. А. становится одним из европ. центров нотоиздательского дела (фирмы Э. Роже, П. Ю. Хюммел и др.).

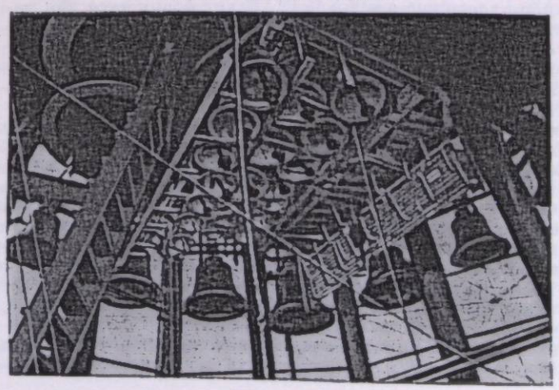
Постановки первых оперных спектаклей, осуществлявшихся гл. обр. силами иностр. трупп, относится к посл. четверти 17 в.

Наряду с церк. и домашним музицированием в 18 в. утверждается новая форма муз.-обществ. жизни — платные публич. концерты (первые были даны А. Вивальди в 1738). В 1777 организуется конц., науч. и культурное об-во любителей «Богатое заслугами» («Felix meritis», до 1889); при его муз. отделении был создан симф. оркестр; об-во имело конц. зал (на 600 мест), где давались регулярные платные концерты (до 90 в сезон), дирижировали известные голл. композиторы — Б. Рулофс, П. Ферхюлст и др. На более широкую аудиторию были рассчитаны воскресные симф. концерты об-ва «Музыкальное просвещение» («Eruditio Musica», с 1796). С 1788 по 1855 в А. работал муз. т-р при Франц. муз. и лирич. коллегии (осн. 1781), в конце 18 — нач. 19 вв.— муз. Немецкий т-р. В 18—19 вв. в А. выступали виднейшие зарубежные исполнители, в т. ч. 9-летний В. А. Моцарт с сестрой, позже — сестра его жены, певица А. Ланге-Вебер, дирижёр и пианист Х. Бюлов; с 1732 жил и работал знаменитый итал. скрипач и композитор П. А. Локателли.

В 1-й пол. 19 в. в связи с общим культурным застоем в муз. жизни страны наступил упадок. Оживление началось во 2-й пол. 19 в., чему, в частности, способствовали деятельность об-ва по охране быта музыкантов «Цецилия» (с 1841) и Об-во поощрения музыки (с 1829), к-рое открыло в 1853 муз. школу (первая муз. школа А.— Королевская, работала в 1826—46); деятели этого об-ва содействовали созданию в А. консерватории (1884), а также развитию муз. образования и хор. иск-ва в др. нидерл. городах. В 1875 организуется Корол. объединение нидерландских музыкантов, появляются новые исполнительские коллективы, среди них т. н. Парковый оркестр. В 1883 учреждено завоевавшее мировую известность об-во «*Консертгебау*» и т. н. Вагнеровское объединение (его концертами до 1919 руководил Х. Виотта). В 1880-е гг. возникли первые нидерл. оперные труппы: Голландская опера (1886—1894; рук. П. Г. де Грот) и Нидерландская опера (1894—1901; рук. К. ван Линден), Национальная опера (1916—23; рук. Г. Х. Копман). Их деятельность подготовила почву для создания первого в Нидерландах постоянного оперного т-ра — Амстердамская опера (1941; с 1946 — Нидерландская опера, работает в здании т-ра «Схаубург»).

В 20 в. в А. работают и преподают ведущие нидерл. композиторы: В. Пейпер, С. Дресден, К. Доппер, Х. Бадингс, В. Андриссен, Г. Ландре, М. Флотхёйс и др. Создаются новые муз. коллективы — рабочий хор «Голос народа» (нач. 20 в.), мужской хор «Аполлон» (1897—1954); муз. лицей, нар. муз. школа, публичная муз. б-ка (1912); были организованы: об-ва «Даруем» («Donemus», 1947; для пропаганды и публикации совр. нидерл. музыки) и «Молодёжь и музыка» (1948), ряд муз. выставок и муз. учреждений, имевших важное значение для повышения массовой муз. культуры. Об-во поощрения музыки, Вагнеровское объединение и др. организовали муз. фестивали: Нидерл. муз. фестиваль (1902, 1912), Малеровский фестиваль (1920), Фестиваль франц. музыки (1922), Фестиваль Р. Штрауса (1924), юбилейный фестиваль оркестра «Консертгебау» (1938) и др. С 1948

Карийон в Старой церкви.

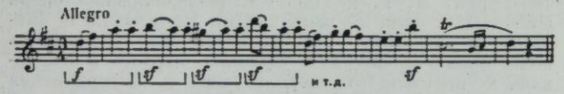


А.— один из центров проведения ежегодного летнего муз. Голландского фестиваля. В 1951 по инициативе пианиста Я. Хюкриде был осн. Амстердамский филармонич. оркестр (его бессменный рук.— дирижёр А. Керсьес). В 1972 гастролировал в СССР.

Лит.: Ally A. E. d'[ed.], Zeven eeuwen Amsterdam, delen 1—6, Amst., 1942—50; Gedenkboek der Wagnervereeniging, Amst., 1934; Dresden S., Het Amsterdams conservatorie, 1884—1934, [s. l., s. a.]; Bijtelaar B., De zingende torens van Amsterdam, Amst., 1946; Bottenheim S. A. M., Geschiedenis van het Concertgebouw, delen 1—3, Amst., 1948—50; его же, De Opera in Nederland, Amst., 1946. *В.В. Ошис.*

АМУ (Amu) Эфраим (р. 13 IX 1899, Пеки, область Вольта) — ганский композитор. Окончил учительский колледж в г. Кваву, работал учителем музыки в школах. В 1937—40 учился в Королев. муз. колледже в Лондоне. Преподавал в колледжах гг. Ачимота и Кумаси. С нач. 60-х гг. преподаватель ун-та Ганы (курс нар. музыки). Автор песен, среди них — «Три песни соло с аккомпанементом фп.» («Three solo songs with pianoforte accompaniment», 1965), хоров, произв. для нар. инструментов и др. Популярны его обр. нар. песен, в т. ч. «Двадцать пять африканских песен» («Twenty five African songs», 1932). *Б. С. Воробьёв.*

АМФИБРА́ХИЙ (от греч. ἀμφίβραχυς, букв.— короткий с обоих концов). 1) Муз. стопа, аналогичная А. силлабо-тонического стиха. Определяется по принципу метрич. тяжести — как последование лёгкой, тяжёлой и снова лёгкой доли. Количество звуков на каждой доле может меняться, на слабых долях возможны местные акценты:



Й. Гайдн. Симфония № 104, менуэт.

А. может завершаться и на второй, тяжёлой доле (см. конец примера); характерный затакт позволяет рассматривать А. как муз. стопу ямбич. типа. А. широко распространён в музыке. Он отличается уравновешенностью частей и связан с несколькими муз. жанрами, основанными на метрич. трёхдольности (менуэт, скерцо, баркарола, гондольера). Назв. А. применяется также к группам из трёх тактов с тяжёлым вторым тактом. 2) По аналогии с антич. метрикой А. называют фигуру из короткого, долгого и короткого звуков, типа ♪𝅗𝅥♪. *В.И. Холопова.*

АНАКРУ́ЗА (от греч. ἀνάκρουσις, букв.— отталкивание) — см. *Затакт.*

АНА́ЛИЗ МУЗЫКА́ЛЬНЫЙ (от греч. ἀνάλυσις — разложение, расчленение) — научное исследование муз. произв.: их стиля, формы, муз. языка, а также роли каждого из компонентов и их взаимодействия в воплощении содержания. Анализ понимается как метод исследования, осн. на расчленении целого на части, составные элементы. Анализу противостоит синтез — метод исследования, заключающийся в соединении отд. элементов в единое целое. Анализ и синтез находятся в тесном единстве. Ф. Энгельс отмечал, что «мышление состоит столько же в разложении предметов сознания на их элементы, сколько в объединении связанных друг с другом элементов в некоторое единство. Без анализа нет синтеза» (Анти-Дюринг, К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 20, М., 1961, стр. 41). Лишь соединение анализа с синтезом ведёт к глубокому пониманию явления. Это относится и к А. м., к-рый, в конечном итоге, всегда должен приводить к обобщению, синтезу. Такой двусторонний процесс ведёт к углублению понимания объектов, подлежащих изучению. Термин «А. м.» понимают и употребляют в широком и узком смысле. Так, под А. м. понимают аналитич. рассмотрение любой муз. закономерности как таковой (напр., можно подвергнуть анализу структуру мажора и минора, принципы действия гармонич. функции, нормы метра в пределах определённого стиля, законы композиции целого муз. произведения и т. д.). В этом понимании термин «А. м.» смыкается с термином «теоретическое музыкознание». А. м. трактуют и как аналитич. рассмотрение любого элемента муз. языка в пределах конкретного муз. произведения. Это более узкое понимание термина «А. м.» является ведущим. Музыка — искусство временно́е, она отражает явления действительности в процессе их развития, поэтому самое существенное значение при анализе муз. произв. и отдельных его элементов имеет установление закономерностей развития.

Одной из осн. форм воплощения художеств. образа в музыке является муз. *тема*. Изучение тем и их сопоставлений, всего тематич. развития служит важнейшим моментом анализа произведения. Тематич. анализ предполагает также выяснение жанровых истоков тем. Поскольку жанр связан с определённым типом содержания и кругом выразительных средств, выяснение жанровой природы темы помогает раскрытию её содержания.

Возможен анализ отд. элементов муз. произв., использованных в них выразит. средств: *метра*, *ритма* (как в их самостоятельном значении, так и в их совместном действии), *лада*, *тембра*, *динамики* и т. д. Чрезвычайно важен анализ гармонический (см. *Гармония*) и полифонический (см. *Полифония*), при к-рых рассмотрению подвергается и *фактура* как определённый способ изложения, а также анализ *мелодии* как простейшей целостной категории, заключающей в себе первичное единство выразит. средств. Следующая разновидность А. м.— анализ композиц. формы произв. (т. е. самого плана тематич. сопоставлений и развития, см. *Форма музыкальная*) — заключается в определении типа и вида форм, в выяснении принципов тематич. развития.

Во всех этих разновидностях А. м. связан с большей или меньшей степенью вре́менного, искусственного, но необходимого абстрагирования, отделения данного элемента от других. Напр., при гармоническом анализе иногда необходимо рассмотреть соотношение отдельных аккордов независимо от роли метра, ритма, мелодии.

Особый тип анализа — «комплексный» или «целостный» — анализ муз. сочинения, производимый на основе разбора композиц. формы, однако сочетаемый с изучением всех компонентов целого в их взаимодействии и развитии.

Выяснение историко-стилистич. и жанровых предпосылок необходимо в А. м. всех видов, но особенно важно при комплексном (целостном) анализе, высшая цель к-рого — исследование муз. произв. как общественно-идеологич. явления во всей полноте его историч. связей. Этот вид анализа находится на грани собственно-теоретич. и историч. музыкознания. Сов. музыковеды обобщают данные А. м. на основе методологии марксистско-ленинской эстетики.

А. м. могут служить разл. целям. Анализ отдельных компонентов муз. произведения (элементов муз. языка) применяется в учебно-педагогич. курсах, учебниках, учебных пособиях и в теоретич. исследованиях. В науч. исследованиях в соответствии с их видом и конкретной направленностью всестороннему анализу подвергаются отд. выразит. элементы, закономерности композиц. формы муз. произведений. Во мн. случаях при изложении общей теоретич. проблемы в качестве доказательства выдвинутого положения анализируются соответств. образцы — отрывки из муз. произведений или целые произв. Это — дедуктивный метод. В др. случаях такого рода аналитические образцы даются, чтобы подвести читателя к выводам обобщающего характера. Это — индуктивный метод. Оба метода одинаково правомерны и могут сочетаться.

Комплексный (целостный) анализ отд. произведений — неотъемлемая часть историко-стилистич. исследования, раскрытия постоянно развивающихся стилистич. закономерностей, особенностей той или иной нац. культуры, а также один из методов установления существенно-важных общих закономерностей муз. иск-ва. В более сжатой форме он становится частью монографич. исследования, посвящённого одному композитору. Существует особая разновидность комплексного (целостного) анализа, к-рая даёт общую эстетич. оценку произв. без углубления в анализ выразит. средств, особенностей формы и т. п. Такой анализ можно назвать критико-эстетич. разбором произведения. При подобном рассмотрении муз. произв. собственно анализ и критика тесно соприкасаются и порой взаимопроникают.

Видную роль в разработке науч. методов А. м. в 1-й пол. 19 в. сыграл нем. музыковед А. Б. Маркс (1795—1866). Его книга «Людвиг Бетховен. Жизнь и творчество» («Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen», 1859—1875) представляет собой один из первых образцов монографий, включающих детальный анализ муз. произв.

Х. Риман (1849—1919), исходя из своего учения о гармонии, метре, форме, углубил теоретич. методы анализа муз. произв. Уделяя основное внимание формальной стороне, он, однако, не отрывал технологию от эстетич. оценки и историч. факторов. Риману принадлежат такие аналитич. труды, как «Руководство композиции фуги» («Handbuch der Fugen-Kompositionen», Bd I—III, 1890—94, тт. I и II посвящены «Хорошо темперированному клавиру», т. III — «Искусству фуги» И. С. Баха), «Смычковые квартеты Бетховена» («Beethovens Streichquartette», 1903), «Все сольные фортепианные сонаты Л. ван Бетховена, эстетич. и формально-технич. анализ с историческими замечаниями» («L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten, ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen», 1918—1919), тематич. разборы 6-й симфонии и симфонии «Манфред» Чайковского.

Среди работ, развивавших теоретико-эстетич. метод анализа музыкальных произв. в зап.-европ. музыковедении, можно назвать труд Г. Кречмара (1848—1924) «Путеводитель по концертам» («Führer durch Konzertsaal», 1887—90); монографию А. Швейцера (1875—1965) «И. С. Бах» («J. S. Bach», 1908), где произв. композитора рассматриваются в единстве трёх аспектов анализа — теоретич., эстетич. и исполнительского; трёхтомную монографию П. Беккера (1882—1937) «Бетховен» («Beethoven», 1911), в к-рой автор разбирает симфонии и фп. сонаты великого композитора исходя из их «поэтической идеи»; книгу Х. Лейхтентритта (1874—1951) «Учение о музыкальной форме» («Musikalische Formenlehre», 1911) и его же труд «Анализ фортепианных произведений Шопена» («Analyse der Chopin'schen Klavierwerke», 1921—22), в к-рой высокий науч.-теоретич. уровень анализа сочетается с интересными образными характеристиками и эстетич. оценками; содержащие много тонких анализов труды Э. Курта (1886—1946) «Романтическая гармония и её кризис в „Тристане" Вагнера» («Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"», 1920) и «Брукнер» (Bd 1—2, 1925). В исследовании А. Лоренца (1868—1939) «Тайна формы у Вагнера» («Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner», 1924—33) на основе подробного анализа вагнеровских опер устанавливаются новые категории форм и их разделов (синтезирующий сценич. и муз. закономерности «поэтико-муз. период», «замещающая часть»).

Особое место в развитии А. м. занимают работы Р. Роллана (1866—1944). В их числе труд «Бетховен. Великие творческие эпохи» («Beethoven. Les grandes époques créatrices», 1928—45). Анализируя в нём симфонии, сонаты и оперу Бетховена, Р. Роллан создаёт своеобразный аналитич. метод, связанный с поэтич., литературными ассоциациями, метафорами и выходом за строгие муз.-теоретические рамки в сторону свободной поэтической трактовки идей и образного строя произв. Этот метод сыграл большую роль в дальнейшем развитии А. м. как на Западе, так и особенно в СССР.

В рус. классическом музыковедении 19 в. передовые тенденции обществ. мысли ярко сказались и в области А. м. Усилия рус. музыковедов и критиков были направлены на утверждение тезиса: каждое муз. произв. создаётся ради выражения определённой идеи, передачи определённых мыслей и чувств. Ранее всего в области А. м. в России выступил А. Д. Улыбышев (1794—1858), первый рус. муз. писатель, автор трудов «Новая биография Моцарта» («Nouvelle biographie de Mozart...», чч. 1—3, 1843) и «Бетховен, его критики и толкователи» («Beethoven, ses critiques et ses glossateurs», 1857), оставивших заметный след в истории критич. мысли. Обе книги содержат много анализов, критич. и эстетич. оценок муз. произведений. Это, возможно, первые в Европе образцы монографий, сочетающих биографич. материал с аналитическим. Один из первых рус. исследователей, обратившийся к отечеств. муз. иск-ву, В. Ф. Одоевский (1804—69), не будучи теоретиком, дал в своих критико-публицистических работах эстетич. разборы мн. произв., гл. обр. опер Глинки. Труды В. Ф. Ленца (1809—83) «Бетховен и его три стиля» («Beethoven et ses trois styles», 1852) и «Бетховен. Анализ его сочинений» («Beethoven. Eine Kunst-Studie», 1855—60) не потеряли своего значения до наших дней.

А. Н. Серов (1820—71) — основоположник метода тематич. анализа в русском музыковедении. В очерке «Роль одного мотива в целой опере „Жизнь за царя"» (1859), привлекая нотные примеры, Серов исследует становление темы финального хора «Славься». Формирование этой темы-гимна автор связывает с созреванием осн. патриотич. идеи оперы. В статье «Тематизм увертюры „Леонора"» (этюд о Бетховене, 1861) исследуется связь тематизма увертюры Бетховена с его оперой. В статье «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл» (1868) проводится идея о постепенном становлении финальной темы радости. Последовательный анализ произведений Глинки и Даргомыжского дан в статьях «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» (1860), «„Руслан" и русланисты» (1867), «„Русалка" Даргомыжского» (1856). Единство развития художеств. идеи и средств её воплощения — существ. принцип методологии Серова, ставший краеугольным камнем сов. теоретич. музыковедения.

В критич. статьях П. И. Чайковского видное место уделяется разбору муз. произв., исполнявшихся в различных концертных залах Москвы в конце 70-х гг. 19 в. Среди лит. наследия Н. А. Римского-Корсакова выделяется его тематич. анализ собств. оперы «Снегурочка» (изд. 1911, полностью опубл. в изд.: Н. А. Римский-Корсаков, Собрание сочинений, Литературные произведения и переписка, т. IV, М., 1960). Разборы собств. сочинений и оценки произв. др. композиторов содержатся также в написанной Римским-Корсаковым «Летописи моей музыкальной жизни» (изд. 1909). Большое количество интересных замечаний теоретич. и аналитич. характера имеется в переписке С. И. Танеева с П. И. Чайковским. Высокое научно-теоретич. значение имеют принадлежащие Танееву детальные анализы тонального и тематич. развития в нек-рых сонатах Бетховена (в письмах к композитору Н. Н. Аманн и в спец. работе «Анализ модуляций в сонатах Бетховена»).

Дарование многих русских прогрессивных музыковедов и критиков, начавших свою деятельность ещё в дореволюционное время, развернулось после Великой Окт. социалистич. революции. Б. Л. Яворский (1877—1942), создатель теории *ладового ритма*, внёс много нового и в комплексный (целостный) анализ. Ему принадлежат анализы произведений А. Н. Скрябина и И. С. Баха и др. работы. На семинаре по «Хорошо темперированному клавиру» Баха учёный рассматривал связь прелюдий и фуг этого сборника с кантатами и на основе анализа текста последних приходил к оригинальным выводам о содержании прелюдий и фуг.

Развитию научных методов А. м. способствовала в 20-е гг. педагогич. и науч. деятельность Г. Л. Катуара (1861—1926) и Г. Э. Конюса (1862—1933). Несмотря на односторонность мн. науч. положений (напр., теория *метротектонизма* Конюса, преувеличение формообразующей роли метра в лекциях Катуара), их теоретич. работы содержали ценные наблюдения и содействовали развитию аналитического мышления.

А. м. играет важнейшую роль в трудах Б. В. Асафьева (1884—1949). В числе его наиболее выдающихся аналитич. исследований — «Симфонические этюды» (1922), содержащие разборы ряда рус. опер и балетов (в т. ч. оперы «Пиковая дама»), книга «„Евгений Онегин" Чайковского» (1944), исследование «Глинка» (1947), в к-ром особенно примечательны разделы, посв. анализу оперы «Руслан и Людмила» и «Камаринской». Существенно новой была идея Асафьева об интонац. природе музыки. В его работах трудно разграничить моменты теоретич. и исторические. Синтез историч. и теоретич. начала является крупнейшей научной заслугой Асафьева. Лучшие труды Асафьева оказали большое влияние на развитие методов А. м. Особую роль сыграла его книга «Музыкальная форма как процесс» (чч. 1—2, 1930 и 1947), заключавшая плодотворные мысли о двух аспектах муз. формы — как процесса и как откристаллизовавшегося его результата; о типе форм соответственно основным принципам — контрасту и тождеству; о трёх функциях развития — импульсе, движении и завершении, о постоянном их переключении.

Развитие А. м. в СССР находило отражение как в спец. исследованиях, так и в трудах типа учебников и учебных пособий. В книге Л. А. Мазеля «Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа» (1937) на основе детального разбора этого муз. произведения устанавливается ряд общих стилистич. закономерностей творчества Шопена, выдвигаются важные проблемы методологии А. м. В труде того же автора «О мелодии» (1952) разработана спец. методология мелодич. анализа.

В. А. Цуккерман в работе «„Камаринская" Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957) выдвигает новые фундаментальные положения, касающиеся композиц. особенностей рус. нар. песни и принципов вариационного развития. Существенные теоретич. обобщения содержит книга Вл. В. Протопопова «„Иван Сусанин" Глинки» (1961). В ней впервые сформулировано понятие «контрастно-составная форма» (см. *Форма музыкальная*). Опубликованные в сб. «Фредерик Шопен» (1960) статьи «Заметки о музыкальном языке Шопена» В. А. Цуккермана, «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» Л. А. Мазеля и «Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена» Вл. В. Протопопова свидетельствуют о высоком уровне А.м., достигнутом советскими музыковедами.

А. м. постоянно применяется в уч.-педагогич. практике. Изучение каждого из предметов муз.-теоретич. цикла (элементарной теории музыки, сольфеджио, гармонии, полифонии, инструментовки) складывается из трёх разделов: теории предмета, практич. заданий и анализа муз. произв. или их отрывков. В курсе элементарной теории музыки аналитич. раздел представляет собой разбор простейших элементов муз. произведения — тональности, размера, группировки внутри тактов, динамич. и агогич. оттенков и т. д.; в курсе сольфеджио — слуховой анализ интервалов, размера, аккордов, отклонений и модуляций в пределах небольших отрывков муз. произв.; в курсах гармонии, полифонии, инструментовки — соответствующий определённым разделам учебного плана разбор художеств. образцов (анализ инструментовки — см. *Инструментовка*). Во многих учебниках и учебных пособиях по этим предметам имеются разделы аналитического профиля; существуют отдельные пособия по гармонич. и полифонич. анализу.

В дореволюц. время и в первые годы после революции существовал учебный предмет «Анализ муз. форм», к-рый сводился к определению композиц. формы муз. произведения с помощью подведения её под одну из строго ограниченного числа содержащихся в учебнике схем. Выразительным средствам, процессам тематического развития уделялось при этом мало внимания. В России первыми учебниками, нашедшими применение при изучении музыкальных форм, были труды «Теория музыки» Г. Гесса де Кальве (1818), «Учебник по композиции» И. Фукса (1830) и «Полное руководство к сочинению музыки» И. К. Гунке (1859—63). В 1883—84 появились русские переводы «Учебника форм инструментальной музыки» («Musikalische Formenlehre», 1878) немецкого музыковеда Л. Буслера, в 1901 — учебники английского исследователя Э.Праута, вышедшие в двух томах под названиями «Музыкальная форма» («Musical form», 1891, рус. пер. 1900) и «Прикладные формы» («Applied forms», 1895, рус. пер. б. г.).

Из трудов рус. муз. деятелей выделяются: учебник А. С. Аренского «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» (1893—94), содержавший в сжатом и упрощённом виде описания главнейших музыкальных форм; исследование Г. Л. Катуара «Музыкальная форма» (чч. 1—2, 1934—36), которое в 30-е гг. использовалось и как учебник для музыковедов.

Успехи в развитии отечественного музыковедения после Великой Октябрьской революции способствовали быстрому расцвету учения о муз. форме. Это привело к радикальному пересмотру традиционного курса А. м. Новый курс создавался в 30-е гг. профессорами Московской консерватории В. А. Цуккерманом, Л. А. Мазелем, Н. Я. Рыжкиным; в Ленинградской консерватории аналогичную работу проводили В. В. Щербачёв, Ю. Н. Тюлин и Б. А. Арапов. В основе этого курса лежал опыт, накопленный теоретич. музыковедением во всех областях и, в первую очередь, в учении о музыкальной форме.

В итоге рамки прежнего учебного курса были значительно расширены, а сам он был поднят на более высокую науч. ступень — его конечной целью стал комплексный (целостный) анализ.

Новые задачи, поставленные в курсе А. м., требовали новых учебников и учебных пособий, дальнейшей науч. разработки методологии анализа. Уже в первом сов. учебнике, предназначавшемся для общих курсов А. м.,— книге Н. В. Способина «Музыкальная форма» (1947), в систематич. порядке рассматриваются выразит. средства и с большой полнотой освещаются все осн. формы. В учебнике С. С. Скребкова «Анализ музыкальных произведений» (1958) содержатся теоретич. положения, придающие этому труду черты исследования (напр., анализ внутритематич. развития и новый аспект в понимании «сонатности» как драматургич. принципа). В уч. пособии Л. А. Мазеля «Строение музыкальных произведений» (1960) разработана новая теория периода, обобщающая опыт функционального понимания этой формы (первые шаги в этом направлении были сделаны в трудах Э. Праута и Г. Л. Катуара), детально разработана теория смешанных форм, сформулированная Э. Праутом. В 1965 под общей ред. Ю. Н. Тюлина вышел учебник ленингр. авторов «Музыкальная форма». По терминологии и нек-рым науч. принципам он существенно отличается от учебников моск. авторов (об этих отличиях см. в статье *Форма музыкальная*).

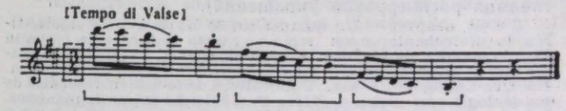
Учебник Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» для музыковедческих ф-тов консерваторий (вып. 1, 1967) обобщил богатейший опыт практич. и науч. работы, накопленный его авторами.

Работы музыковедов способствуют совершенствованию как самого метода музыкального анализа, так и курса анализа музыкальных произведений.

Лит.: Серов А., Тематизм увертюры к опере «Леонора», «Neue Zeitschrift für Musik», 1861; рус. пер.— Критические статьи, т. 3, СПБ, 1895; Чайковский П., Музыкальные фельетоны и заметки (1868—1876), М., 1898; перепзд., М., 1953; Асафьев Б. В., Увертюра Руслан и Людмила Глинки, «Муз. летопись», сб. II, П., 1923; его же, Вальс-фантазия Глинки, «Муз. летопись», сб. III, Л., 1926; его же, Мазурки Шопена, «СМ», 1947, № 7; Беляев В., «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева, в сб.: Русская книга о Бетховене, М., 1927; Мазель Л., Фантазия f-moll Шопена (опыт анализа), М., 1937, ² в кн.: Исследования о Шопене, М., 1971; его же, Эстетика и анализ, «СМ», 1966, № 12; Письма С. И. Танеева к Н. Н. Амани, «СМ», 1940, № 7; Цуккерман В., Виды целостного анализа, «СМ», 1967, № 4; Холопов Ю., Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений, в сб.: Методические записки по вопросам музыкального образования, М., 1966; Арзаманов Ф., О преподавании курса анализа музыкальных произведений, в сб.: Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин, М., 1967; Parcs Ю., Об анализе периода, там же; Ulybyschew A. D., Nouvelle biographie de Mozart, Moscou, 1843; рус. пер., М., 1890—92; Richter E. Fr. E., Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse, Lpz., 1852; Lenz W., Beethoven et ses trois styles, v. 1—2, St.-Petersbourg, 1852, ² Brüssel, 1854, ³ P., 1855; Marx A. B., Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen, Bd 1—2, B., ⁶ 1911; Riemann H., Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre, Hamb., 1887, рус. пер., СПБ, 1896; Kretzschmar H., Führer durch den Konzertsaal, Bd 1—3, Lpz., 1887—90; Nagel W., Beethoven und seine Klaviersonaten, Bd 1—2, Langensalza, 1903—05, ³ 1933; Schweitzer A., Johann Sebastian Bach, Lpz., 1908 и перепзд., рус. пер., М., 1965; Bekker P., Beethoven, B., 1911 и перепзд., рус. пер., М., 1913—15; Riemann H., L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen, Bd 1—3, ⁴ B., 1920; Kurth E., Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan», Bern — Lpz., 1920, ² B., 1923; Leichtentritt H., Analyse der Chopinschen Klavierwerke, Bd 1—2, B., 1921—22; Rolland R., Beethoven. Les grandes époques créatrices, P., 1928—45 и перепзд., рус. пер. 1938 и 1957—58; Schenker H., Neue musikalische Theorien und Phantasien, III, W., 1935, ² 1956; Tovey D. Fr., Essays in musical analysis, 1—6, L., 1935—39; Grabner H., Lehrbuch der musikalischen Analyse, Lpz., [o. J.]; Federhofer H., Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz, 1950; Güldenstein G., Synthetische Analyse, «Schweizerische Musikzeitung», XCVI, 1956; Fucks W., Mathematische Analyse der Formalstruktur von Musik, Köln — Upladen, 1958; Cone E. T., Analysis today, «MQ», XLVI, 1960; Goldschmidt H., Zur Methodologie der musikalischen Analyse, в кн.: Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd III, № 4, B., 1961; Kolneder W., Visuelle und auditive Analyse, в кн.: Der Wandel des musikalischen Hörens, B., 1962; Neue Wege der musikalischen Analyse. Acht Beiträge von L. U. Abraham etc., B., 1967; Versuche musikalischer Analysen. Sieben Beiträge von P. Benary, S. Borris, D. de la Motte, H. Enke, H.-P. Reiß und R. Stephan, B., 1967; Motte D. de la, Musikalische Analyse, Text- und Notenteil, Bd 1—2, Kassel—N.Y., 1968. См также лит. к статьям: *Метр, Ритм, Мелодия, Гармония, Полифония, Форма музыкальная.*

В.П.Бобровский.

АНАПЕСТ (от греч. ἀνάπαιστος, букв. — отражённый назад). 1) Муз. стопа, аналогичная А. силлабо-тонического стиха. Определяется по принципу метрич. тяжести — как последование двух лёгких и одной тяжёлой доли. Количество звуков на каждой доле может меняться; как правило, большее число приходится на слабые доли и меньшее — на сильную. Характерный затакт, к-рый вдвое продолжительнее сильной доли, позволяет рассматривать А. как муз. стопу ямбич. типа. Благодаря преобладанию накопления (2 доли) над разрядкой (1 доля) А. обладает большой ритмич. энергией. Это обусловливает его место в форме муз. произв.— гл. обр. не в началах разделов, а в подходах, предыктах к новым разделам и в заключительных построениях:



М. И. Глинка. «Вальс-фантазия» (окончание).

Назв. А. применяется также к группам из трёх тактов с тяжёлым третьим тактом. 2) В антич. метрике и по аналогии с ней А. наз. фигуру из двух коротких и одного долгого звука, типа ♩♩𝅗𝅥

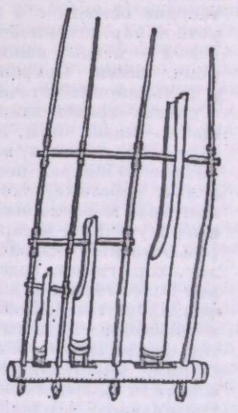
В. Н. Холопова.

АНГЕМИТО́ННЫЙ ЗВУКОРЯ́Д (от греч. ἀ- — без-, ἡμι- — полу- и τόνος — тон) — бесполутоновый звукоряд. Под А. з. (ангемитонной) подразумеваются разл. бесполутоновые ладовые образования. Элементы А. з. распространены в нар. напевах, в основе к-рых лежат т. н. *трихорды* — бесполутоновые попевки в объёме кварты и квинты. Напр., в русских народных песнях встречаются разнообразные напевы бесполутоновой ладовой структуры. Развитым ангемитонным ладом является *пентатоника* — пятиступенный бесполутоновый лад.

Лит.: Кастальский А.Д., Особенности народно-русской музыкальной системы, М.—П., 1923, ² М., 1961; Евсеев С. В., Русская народная полифония, М., 1960; Рубцов Ф. А., Основы ладового строения русских народных песен, Л., 1964; Вахромеев В. А., Ладовая структура русских народных песен, М., 1968; Квитка К., Избранные труды, т. 1, М., 1971.

В. А. Вахромеев.

А́НГКЛУНГ (индонез. angklung) — др.-индонез. ударный инструмент. Состоит из неск. полых бамбуковых трубок, подвешенных на раме и настроенных в унисон, октаву или аккордами. Исполнитель с силой сотрясает раму, и трубки, свободно входящие нижними концами в прорези бамбукового ствола, укреплённого поперёк рамы, ударяются о него. В др. конструкциях трубки подвижно закреплены внизу и имеют широкую прорезь в верхней части, через к-рую свободно проходят поперечные перемычки рамы. Звук громкий, звонкий, несколько суховатый. Распространены ансамбли ангклунгистов, в к-рые входят А. разл. настройки, вместе способные воспроизводить пентатонический звукоряд слендро в объёме неск. октав. А. употребляется в торжеств. процессиях, для сопровождения танц. групп (особенно при исполнении сатирических танцев), в муз. самодеятельности.



Лит.: Дёмин Л. М., Искусство Индонезии, М., 1965; Tagore S. M., Hindu music, Calcutta, 1882; McPhee C., Angkloeng Gamelans in Bali, «Djåwå», XVII, 1937; Kunst J., Musik in Jawa, v. 1—2, Den Haag, 1949; его же, The cultural background of Indonesian music, Amst., 1949; Covarrubias M., The Island of Bali, N. Y., 1956.

Р.Б.Галайская.

АНГЛЕБЕ́Р (d'Anglebert) Жан Анри д' (вероятно, 1628, Париж — 23 IV 1691, там же) — франц. композитор, органист, клавесинист. Один из выдающихся мастеров франц. школы 17 в. Ученик Ж. Шамбоньера. В 1664—74 придв. клавесинист Людовика XIV (должность А. при дворе наследовал его старший сын, клавесинист Жан Батист Анри д'А.). А. принадлежат произв. для клавесина и органа, отли-

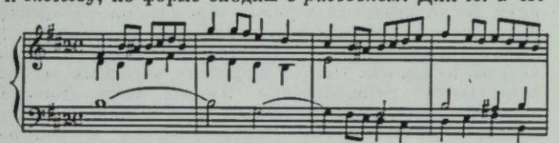
чающиеся совершенной полифонич. техникой. Известный сб. пьес для клавесина («60 Pièces de clavecin», P., 1689) включает оригинальные сочинения А. (в т. ч. 22 вариации на мелодию испан. «Фолии»), многочисл. перелож. арий и танцев из опер Ж. Б. Люлли, а также теоретич. разработки («Принципы аккомпанемента», таблица расшифровки украшений).

Соч.: квартет — Un quatuor sur le Kyrie à trois sujets, tirés du plainchant; для клавесина — Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chaconnes, ouvertures et autres airs de M. de Lully, mis sur cet instrument, P., 1689 (перепзд. Roesgen-Champion, в изд.: Publications de la Société française de musicologie, I-e série, t. VIII, P., 1934); Le trésor de pianistes. Ed. L. Farrance, livr. 19, P., 1871 (клавесинные пьесы А.); для органа — Cinq fugues pour l'orgue, и др.

Лит.: Bouvet Ch., Les deux d'Anglebert et M.-A. Couperin, «La revue de musicologie», 1928, May, № 26.

А. В. Малинковская.

АНГЛЕ́З (франц. anglaise, букв.— английская) — общее наименование разл. нар. танцев англ. происхождения, распространённых в Европе в 17—19 вв.,— 2- и 4-дольных контрдансов, баллад или балетов, 3-дольных или 2-дольных хорнпайпов. По музыке А. близки к *экоссезу*, по форме сходны с *ригодоном*. Для А. в чёт-



И. С. Бах. Англез из 3-й «Французской сюиты» для клавира.

ных размерах характерны быстрый темп, объединение танцев в серии («цепи»). И. Фишер, Ф. Филидор, И. С. Бах включали танцы типа А. в инструментальные сюиты.

Лит.: Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Magriel P. D., A bibliography of dancing, N. Y., 1936.

И. А. Барсова.

АНГЛИ́ЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. Истоки А. м. восходят к муз. культуре кельтских племён, населявших Британские острова с 4 в. Сохранились образцы древней устной нар.-песенной традиции, носителями к-рой были *барды* — певцы, исполнители и создатели эпич. и героич. песен. Сохранившиеся изобразительные, лит. и фольклорные источники свидетельствуют, что музыка с давних времён занимала важное место в быту и обществ. жизни англ. народа. В среде крестьян, ремесленников, моряков, воинов издавна бытовали разнообразные по жанрам песни: трудовые, связанные с земледельч. работами, охотничьи, рыбацкие, овеянные романтикой морские песни, а также песни лирич., любовные, шуточные, юмористические. К древнейшим жанрам относятся «кэролс» — первоначально унисонные религ. хор. гимны, содержание к-рых приняло со временем более светский характер. Большую группу в англ. фольклоре составляют «песни-*баллады*» эпич.характера, воспевающие подвиги нац. героев, борьбу народа против феодального гнёта. В период крестьянского восстания, возглавлявшегося Уотом Тайлером (1381), возникли вольнолюбивые песни, звавшие народ к сопротивлению феодалам и корол. наёмникам. Мн. лирич. баллады посвящены нар. герою, другу бедняков Робину Гуду. Народная А. м. питалась из мн.источников. Наряду с англичанами создавали своё муз. иск-во шотландцы, ирландцы, валлийцы. При нац. своеобразии муз. языка в песнях и танцах народов, населяющих Брит. острова, сохраняются общие черты, проявляющиеся в ладово-интонац. и ритмич. строении мелодики. Для интонац. строя нар. А. м. характерно использование гл. обр. ионийского, дорийского и миксолидийского ладов. В древнем англ. муз. фольклоре преобладают песни, построенные на пентатонных ладах; нередко присутствуют элементы многоголосия. Как правило, А. м. (особенно танц. мелодии) подчинена чёткому метрич. строению. Используются гл. обр. простые размеры: $^4/_4$, $^6/_8$, $^3/_4$; сложные—$^5/_4$, $^7/_8$—встречаются относительно редко. В народе распространена инстр. музыка, возникшая из пастушьих наигрышей, охотничьих сигналов, но гл. её источником явились танцы и шествия. Среди популярных нар. танцев — *жига*, *контрданс*, *хорнпайп*. Они сопровождались игрой на свирели (пайп), флейте (рекордер), примитивной скрипке, барабане (тейбор) и др.

С принятием в 6 в. христианства получает развитие церк. музыка. На протяжении мн. веков с ней связано становление в Англии проф. муз. иск-ва. Сохранились барельефы с изображением ангелов и монахов, поющих и играющих на разл. муз. инструментах (примитивных арфах, лирах, цитрах, свирелях). Церк. ритуал раннего средневековья, складывавшийся под влиянием католич. Рима и строго регламентировавший формы муз. обихода, допускал лишь унисонное пение без регулярного метра — т. н. плейнсонг (plainsong). Эта традиция была введена в нач. 6 в. первым архиепископом Кентерберийского монастыря Августином, прибывшим в Англию из Рима. В 9 в. англо-саксонский учёный А. Алкуин (по прозванию Флакк) изложил в муз.-теоретич. фрагменте теорию 8 церк. ладов. С 10 в. унисонный распев *григорианского пения* обогащается приёмами двухголосия с преобладанием параллельного квартово-квинтового движения голосов. Развивается хор. полифония. О характере ср.-век. хор. многоголосия дают представление невменные записи (см. *Невмы*), наиболее ранние из к-рых относятся к 11 в. Более поздние данные позволяют сделать вывод об интонац.-ладовой природе англ. культовой музыки. В её основе лежали древние церк. лады, гл. обр. ионийский, миксолидийский и эолийский. В хор. многоголосии наряду с параллельным движением голосов в квартово-квинтовом соотношении получают распространение и более свободные формы сочетания вок. партий — *гимель*, *фобурдон*, допускающие параллельное движение терциями и секстами (особенно в каденциях), перекрещивание голосов, мелодич. орнаменты. Судя по рукоп. источникам, хранящимся в Уинчестерском соборе, в нач. 12 в. в католич. литургии встречаются 3- и 4-голосные песнопения, с применением имитац. и гармонич. средств, отличающиеся от плейнсонга метрич. упорядоченностью мелодич. движения.

С завоеванием Англии нормандцами усиливается процесс феодализации страны. Возрастает влияние нормандской (франц.) культуры, проявившееся в архитектуре, литературе и музыке. В 11—12 вв. строятся феод. замки, соборы, получает развитие литургич. музыка. Одновременно в А. м. проникают новые формы нар. муз. творчества, в частности иск-во *менестрелей*. Эти странствующие музыканты были не только исполнителями популярных в народе песен и баллад эпич., романтич. и сатирич. содержания, но часто и их авторами. Созданные ими произв. передавались в устной традиции. Менестрели способствовали распространению игры на инструментах (арфе, лире, лютне, примитивной скрипке,

Менестрели. Скульптуры на одном из столбов церкви Сент-Мери (XIV в.) в Беверли (графство Ист-Райдинг, Великобритания).



волынке, трубе, разл. видах дерев. духовых, ударных), а также их усовершенствованию. Находясь на службе у крупных феодалов, они участвовали в исполнении нар. религ. мистерий, разыгрывали сцены из евангельских сказаний. Англиканская церковь запрещала игру муз. инструментах и жестоко преследовала менестрелей. Менестрели же высмеивали священников и монахов, нек-рые церк. установления. В трактате епископа Солсберийского (1303), направленном против нар. музыкантов, говорится о прямой угрозе, к-рую могли представлять менестрели для прочности устоев церкви и гос-ва. Однако, как свидетельствуют историки, были исключения. Так, Шериборнский епископ Олдем для привлечения молящихся сам играл на «языческой» арфе, а епископ Данстан для той же цели сконструировал эолову арфу и поместил её в стене собора. Постепенно, на протяжении 12—13 вв., отношение церк. властей к инстр. музыке меняется. По мере укрепления феод. строя, возникновения новых ремёсел и развития гор. жизни в нар. быту начинают распространяться разл. формы свободного вок.-инстр. музицирования. Проявляется терпимость к светской музыке и её носителям — бардам, менестрелям. Вопреки суровым папским и епископальным эдиктам, церковь была вынуждена допустить инстр. музыку в культовый обиход. В литургию вводится игра на органе. Одним из первых больших органов (из 400 труб), построенных в 10 в., был инструмент, установленный в Уинчестерском соборе. В Британском музее хранятся записи двух орг. пьес, принадлежащих анонимному автору 13 в. Наряду с органом в церк. музыке начинают применяться струнные (арфа, псалтериум, дульцимер) и духовые (трубы, флейты) инструменты. По мере ослабления суровой церковной опеки широкое развитие получают все виды народного творчества и прежде всего поэзия. Носителями светской художественной культуры нередко являлось духовенство, представлявшее в ту пору наиболее образованные слои населения. Значительно развивается поэзия героич. и лирич. содержания, зарождаются первоначальные формы нар. т-ра. Становление нац. культуры происходило в процессе борьбы с профранцузскими вкусами нормандской знати, насаждавшей в завоёванной стране франц. яз. и литературу. Вместе с тем расширение культурных связей между Англией и Францией усилило взаимовлияние муз. культур обеих стран. В Вустерском соборе, Лосминстерском монастыре и др. сохранились муз. рукописи 13 — нач. 14 вв., содержащие произв., заимствованные из муз. обихода парижского собора Нотр-Дам. Превосходный образец хор. полифонии средневековья — знаменитый 6-голосный «Летний канон» («Summer is icumen in»), наиболее ранний (ок. 1280) из дошедших до нас образцов нар. многоголосия; он свидетельствует о высокой профессиональности неизвестного мастера. В этой пьесе лирико-пасторального характера, по мнению англ. историков музыки, прослеживается влияние франц. полифонистов. В 13 в. получает развитие и полифонич. форма мотета, обычно в виде 3-голосного хорала, в к-ром гл. партию ведёт средний голос (тенор). Невменная запись уступает место *мензуральной нотации*.

Начало нового движения в обществ. и культурной жизни Англии, ознаменованное антифеод. восстаниями и волной еретических религ. учений, охвативших страну в 14 в., нашло отражение во всех видах нар. творчества и в литературе. В произв. провозвестника раннего англ. Возрождения выдающегося писателя и поэта Дж. Чосера содержатся упоминания о совр. ему музыке, музыкантах, муз. инструментах. С эпохой Возрождения связан процесс профессионализации музыкантов, легализации их гражданских прав. В 1469 в Лондоне была основана гильдия менестрелей, пользовавшаяся поддержкой гор. властей. При корол. дворе организуются вок. и инстр. капеллы. Муз. творчество перестаёт быть анонимным. Формируется школа проф. композиторов, учёных-полифонистов, опирающихся в своём творчестве на опыт нар. многоголосия и европ. мастеров контрапункта. А. м. обогащается многообразием ритмики, муз. форм, преодолевающих ограниченность стиля *cantus firmus*.

Выдвигается значит. композитор, один из первых англ. мастеров полифонии Дж. Данстейбл, известный и за пределами Англии (его сочинения имелись в б-ках Рима, Болоньи, Модены). По немногим сохранившимся произв. Данстейбла можно судить о богатстве фантазии и высоком контрапунктич. мастерстве композитора. Его творчество — пример смелого развития выразительного мелодич. стиля, полнозвучной полифонии, контрастных форм с применением вариац. разработки муз. материала. Творчество Данстейбла ценили современники; он работал во время царствования Генриха VI (1422—61), к-рый не только покровительствовал муз. иск-ву, но и сам сочинял духовную музыку. При его дворе работали композиторы Л. Пауэр и Г. Абингдон, с 1455 возглавлявший корол. капеллу. Следуя примеру корол. двора, знатные феодалы создавали свои инстр.-вок. капеллы, привлекая нередко композиторов и исполнителей из Италии, Франции и Нидерландов.

С ростом нац. самосознания возникает интерес к нар. творчеству, нац. литературе, что способствует постепенному ослаблению франц. влияния. Укрепляются творч. позиции англ. композиторов, завоёвывающих симпатии средних слоёв обращением к нац. традиции, разработкой в проф. музыке фольклорных мотивов. Вокальная лирика обращается к живым образам и характерам людей, воспевается свободная человеческая личность, радость жизни. Важное место в быту горожан начинает занимать инстр. музыка, развиваются новые инстр. жанры, церковные лады уступают место мажоро-минорной системе, формируется гомофонно-гармонич. склад письма. Одновременно продолжается развитие полифонич. иск-ва, обогащающегося новыми поэтич. образами, более сочными и в то же время утончёнными средствами муз. выражения. Выдающийся муз. памятник этой эпохи — рукоп. собрание вок. произв. англ. композиторов 15 в., т. н. «Рукопись старинного замка» («Old hall manuscript»), в к-рое вошли и сочинения Данстейбла. Хотя не все пьесы этого сборника свободны от влияний франц. стиля мотетного письма, он знаменовал значит. достижения А. м., к-рая начала находить признание за рубежом. Это отметили франц., нем. и итал. муз. теоретики того времени. В частности, П. Тинкторис связывает с именем Данстейбла возникновение *ars nova*, эстетические и этические принципы к-рого основаны на гуманистич. идеалах искусства Возрождения.

Эпоха Реформации (16 в.) положила конец светскому владычеству католич. церкви. Мн. монастыри были упразднены, церк. земли и имущество конфискованы в пользу двора, нового дворянства и буржуазии. Складывающиеся новые условия жизни, нравы и обычаи нашли отражение в гор. муз. фольклоре (песни ткачей, прядильщиков, уличных торговцев и др.), а также во всех видах светского музицирования, в литературе и театре. В салонах буржуазии и дворянства появляются клавишные инструменты — малый орган (портатив), *вёрджинел*, клавесин. В Оксфордском и Кембриджском уи-тах закладываются основы теоретич. музыковедения. Высокий уровень развития англ. муз. жизни и муз. образования привлекает в Лондон учащихся с европ. континента. В свою очередь, нек-рые англ. музыканты совершенствуют своё образование во Франции, Италии, Германии.

На ранней стадии Реформации англиканская церковь ещё не выработала чётких норм литургич. применения музыки, как это было в Германии, где М. Лютер и его

последователи создавали гимны и псалмы на нем. тексты для хор. исполнения прихожанами. В Англии после Реформации культовая музыка ещё долгое время исполнялась проф. хорами, в к-рых партии дисканта пели специально обученные мальчики, а остальные партии — мужчины. Лишь в 1549 издан первый сб. одноголосных псалмов на англ. яз., составленный Дж. Мербеком; в 1552 — второй сб. (им до сих пор пользуются в муз. обиходе англиканской церкви).

Среди англ. композиторов 16 в. за пределами страны получили известность К. Тай, Дж. Тавернер, Т. Таллис («три больших Т», как их называют англ. историки музыки) и У. Бёрд. Развивая достижения своих предшественников, они стремились к расширению выразит. средств, широко использовали сложную имитационную технику, смелые динамич. контрасты, элементы хроматизма. В церк. музыке появляются крупные формы — месса, магнификат, развитые антифонные произв. Характерный муз. памятник этого периода — высоко ценимая в Англии месса Тавернера «Западный ветер» (по названию использованной в ней мелодии народной песни).

Общий расцвет культуры и иск-ва англ. Возрождения, начавшийся в годы царствования королевы Елизаветы (1558—1603), в музыке проявился в меньшей степени, чем в театре, выдвинувшем таких мастеров, как К. Марло, У. Шекспир и Б. Джонсон. Крупнейший композитор «золотого века Елизаветы»—У. Бёрд, пользовавшийся неизменным покровительством двора, несмотря на свою приверженность католицизму; однако он сочинял культовую музыку и для англиканской церкви. В многогранном творчестве Бёрда, ярко проявившего себя и в духовной, и в светской музыке, с наибольшей полнотой отразились новые тенденции иск-ва Возрождения — отказ от сурового аскетизма средневековья, утверждение культа красоты и наслаждения. В предисловии к тетради «Псалмов, сонетов и печальных и благочестивых песен» («Psalmes, sonets and songs of sadnes and pietie», 1588) Бёрд выражает пожелание, чтобы его музыка «счастливо несла хоть немного нежности, отдохновения и развлечения». Тяготение к эмоциональной наполненности муз. речи привело Бёрда и его последователей к поискам живого выразительного поэтич. слова. Наряду с многочисл. сочинениями церк. назначения он создал сотни вок. пьес на стихи англ. поэтов (песен, арий, сонетов). Бёрд считается родоначальником школы англ. *мадригала*. Издание в Лондоне его первых мадригалов положило начало увлечению англ. публики и композиторов этим новым для Англии жанром светской музыки, в дальнейшем получившим развитие в творчестве Т. Морли (его сборник мадригалов издан в 1594), Т. Уилкса и Дж. Уилби (все они известны и как авторы музыки к пьесам У. Шекспира и К. Марло).

Стремление к свободе лирич. высказывания, характерное для иск-ва Возрождения, находит выражение и в камерно-инстр. жанрах. Англиканская церковь, стремившаяся к упрощению культовой музыки, требовала отказа от контрапунктич. сложностей, доступных для исполнения только проф. капеллами. Это было стимулом для поисков путей развития полифонич. стиля в светской А. м. Создаётся множество инстр. фантазий, мотетов, дуэтов, трио, вариаций на нар. темы, танц. пьес для разл. инстр. составов (часто без указания состава ансамбля). Пьесы эти приобретают популярность в аристократич. и бурж. домах, нередко в среде ремесленников. Широко распространяется игра на вёрджинеле, клавесине, виоле, лютне. Для этих инструментов наряду с Бёрдом и Морли пишут Дж. Болдуин, Т. Уайтори, У. Даман и др. В моду входит домашнее музицирование. (В «Настоящем джентльмене» — своде правил «хорошего тона» Г. Пичема рекомендуется «...не только уметь с уверенностью спеть с листа



Домашнее музицирование в 17 в.

свою партию, но также сыграть ее на виоле или лютне просто для себя».)

Преемник королевы Елизаветы Яков I продолжал поддерживать престиж корол. двора как центра муз. культуры страны, покровительствуя литературе и иск-ву. Это был период высокого подъёма А. м. В конце 16 в. вслед за У. Бёрдом выдвигаются комп. Дж. Даулэнд (автор лирич. песен с аккомпанементом лютни), Дж. Булл (органист и вёрджинелист, написавший для этих инструментов св. 150 произв.), П. Филипс, К. Симпсон и др.

На рубеже 16—17 вв. в англ. муз. быт стали входить т. н. консорты («содружество» группы играющих на разл. инструментах). Консорты состояли из разл. количества исполнителей (до 30—40). Так возникли первонач. формы оркестров при дворе и в домах богатых вельмож. Появляются сочинения для расширенных инстр. ансамблей (полифонич. фантазии, вариации, танц. пьесы). В 1599 Т. Морли издал «Уроки консорта» («Consort lessons») — сб. инстр. пьес разл. авторов. Выдвигаются крупные мастера инстр. жанров, использующие новые исполнит. возможности больших ансамблей для создания произв. развитой формы, с контрастными эпизодами, разл. по характеру движения и темпу. О. Гиббонс в своих инстр. фантазиях, отличающихся отточенным мастерством изложения, противопоставляет драматические образы шутливым, бытовым. Этот принцип, близкий шекспировской драматургии, отражает новую тенденцию А. м.— отход от «бесконфликтности» содержания и единообразия фактуры, типичных для ср.-век. мотета. Значительный вклад в литературу для консорта внесли А. Феррабоско, Т. Лупо, У. Лоус, Дж. Хилтон (1-я пол. 17 в.).

К нач. 17 в. формируется англ. муз. т-р, ведущий своё начало от нар. представлений — *мистерий*. С расцветом англ. т-ра А. м. получила новый стимул для развития. Первоначально музыка в англ. т-ре этого времени носила подчинённый характер, играя роль «оживляющего элемента» в пост. сказок-феерий или бытовых комедий. Важное значение в формировании стиля англ. муз. т-ра имели придв. спектакли — *маски*, наряду с танцем и пантомимой включавшие песни, а порой и речитативы с инстр. сопровождением. Драматургич. функции музыки в этих представлениях были ещё крайне ограничены из-за неразвитости гомофонного начала. Авторами текстов и сценариев к нек-рым маскам были Дж. Шёрли, Б. Джонсон, Т. Керью и др. видные писатели и драматурги. Среди композиторов, писавших музыку к маскам, выделяются А. Феррабоско, Н. Ланьер, братья Г. и У. Лоус.

Развитие жанра масок не прекратилось даже после утверждения духовной власти пуритан (1640—60), последовавшего за Англ. бурж. революцией сер. 17 в. В борьбе с «греховными соблазнами» пуритане изгоняли музыку из церк. обихода, разрушали органы, уничтожали муз. инструменты, сжигали ноты. Сама профессия музыканта была объявлена «языческой», что заставило нек-рых композиторов публично отречься от музыки. Преследуя церк. музыку, пуритане, однако, с терпимостью относились к представлениям масок, не рассчитанным на массовую аудиторию. Так, в период Республики, в 1653, в Лондоне была пост. маска «Купидон и Смерть» Шёрли с музыкой М. Лока и К. Гиббонса и др. В 1656 пост. первая англ. опера — «Осада Родоса» («Siège of Rhodes») драматурга У. Давенанта и комп. Г. Лоуса, Г. Кука, Дж. Хадсона и Ч. Колмена (музыка не сохранилась). Хотя влияние пуритан и сказалось отрицательно на развитии А. м., оно не могло приостановить общего процесса её развития — слишком сильны были традиции нац.-гуманистич. культуры. В конце 17 в. широко развернулось нотоиздательское дело, получили распространение муз. клубы, объединявшие любителей музыки. В 1672 скрипач Дж. Баннистер впервые в Европе организовал в Лондоне публич. платные концерты. Англ. двор вновь привлёк к себе лучших мастеров, Карл II создал по примеру франц. двора струн. оркестр «24 скрипки короля». Под рук. опытного музыканта Г. Кука возобновилась деятельность Корол. капеллы. Однако, несмотря на тяготение короля к франц. муз. культуре, в его капелле сохранялись англ. нац. традиции.

В составе руководимого Куком хора мальчиков при Корол. капелле был 9-летний Генри Пёрселл, впоследствии крупнейший композитор. Пёрселл создал огромное количество произв. всех жанров, отмеченных поразительным богатством мелодики, неисчерпаемой фантазией, технич. свободой, на десятилетия опередив совр. ему англ. композиторов (его непосредственные предшественники и современники — П. Хамфри, автор множества хор. произв. духовного и светского содержания, и Дж. Дженкинс — внесли мало нового в муз. культуру страны). Самые значит. достижения Пёрселла связаны с театр. музыкой. Опера «Дидона и Эней» (1689) — крупнейшее явление в истории англ. муз. т-ра. В её музыке ярко нац. характера претворены нар.-песенные интонации, самый сюжет переработан в духе англ. нар. поэзии. Нововведения Пёрселла в области вок. монодии, речитатива, смелое расширение выразительных средств хоровой полифонии, наконец его универсальное мастерство инструментального письма подняли А. м. на новую ступень развития. Творчество Пёрселла завершает блестящий период А. м. эпохи Шекспира и последующих десятилетий. Однако у Пёрселла не оказалось достойных учеников и продолжателей.

Муз. жизнь Англии на рубеже 17—18 вв. всё больше подчиняется духу капиталистич. предпринимательства, оказывающего влияние на разл. стороны культуры и иск-ва. В Лондоне возникают многочисл. муз.-издательские фирмы; организаторами концертов и покровителями музыкантов становятся владельцы театров, клубов, содержатели увеселит. садов, для к-рых музыка — прежде всего источник дохода. Ещё при жизни Пёрселла в Англию начался приток иностр. музыкантов. Среди них французы — Р. Камбер, автор оперы «Помона» (1671), Л. Грабю, ставший с 1665 рук. Корол. капеллы в Лондоне; итальянцы — скрипач Н. Маттеис, комп. Дж. Драги, певец-кастрат Ф. Д. Гросси; немцы — скрипач Т. Бальцар и комп. Дж. Пепуш; чех Г. Финжер. В 1705 в центре Лондона был открыт т-р, на сцене к-рого ежегодно начала выступать итал. оперная труппа. По контракту с итал. композиторами — Дж. Бонончини, Ф. Амоден, А. Ариости, Ф. Верачини, Н. Порпора — театр ставил их новые оперы. Итал. опера вскоре завоевала англ. аудиторию, оттеснив интерес к нац. опере и к творчеству англ. композиторов, лишившихся в лице Пёрселла своего самого талантливого представителя. Так закончилась полоса расцвета А. м. и наступил период её длительного кризиса, продолжавшегося до конца 19 в.

В англ. муз. культуре 1-й пол. 18 в. крупнейшую роль сыграла деятельность Г. Ф. Генделя. Гендель прожил в Лондоне ок. 50 лет (1710—59). Он легко приспособился к вкусам и художеств. требованиям англ. публики, создав св. 40 опер в итал. стиле (исполнялись лондонской итал. труппой на итал. яз.). Нем. композитор стал в центре музыкальной жизни Англии. Этому способствовали не только яркая творч. индивидуальность Генделя, его исполнит. мастерство, но и энергия организатора, демократич. направленность его исканий. Влияние Генделя особенно проявилось в хор. музыке. В его ораториях, осн. на антич., историч. и библейских героич. сюжетах («Иуда Маккавей», «Самсон», «Израиль в Египте» и др.), впервые в муз. образах нашла воплощение борьба за свободолюбивые идеалы человечества. Гл. роль в них поручена хорам, изображающим народ. В ораториальном творчестве Генделя обобщены традиции англ. хоровой культуры. Вместе с тем в этих ораториях важную роль играют элементы оперной драматургии. Гендель стремился к утверждению нар.-демократических идеалов в искусстве, ставил перед собой идейно-нравственные задачи.

Сильный удар господству итал. оперы нанесла «Опера нищих» («The beggar's opera», Лондон, 1728) англ. поэта и драматурга Дж. Гея и нем. комп. Дж. Пепуша, жившего в Англии. «Опера нищих» — пародия на итал. оперу и злая сатира на нравы англ. бурж. общества—была выражением демократич. оппозиции. Она имела сенсационный успех у демократич. аудитории (63 спектакля в первом же сезоне) и на мн. годы осталась в репертуаре англ. т-ра, подвергаясь разл. сценич. и муз. обработкам. «Опера нищих» породила новый жанр т. н. «балладной оперы», возродила традиции нар. представлений менестрелей 15 в.

В числе наиболее значит. англ. композиторов 18 в.— Т. Арн, создавший мн. произв. для муз. т-ра, в т. ч. популярную комич. оперу «Томас и Салли» и музыку к маске «Альфред» с заключит. песней «Правь, Британия!» («Rule Britannia»), к-рая широко популярна и в совр. Англии; У. Бойс — первый англ. композитор, написавший ораторию на англ. текст «Плач Давида над Саулом и Ионафаном» («David's lamentation over Saul and Jonathan», 1736); Ч. Дибдин — певец и композитор, автор песен в нар. духе; М. Арн, писавший песни и музыку для театра; Т. Линли, сотрудничавший с драматургом Р. Шериданом. Эти композиторы, создававшие музыку для драматич. т-ра и увеселит. садов Лондона, были одарёнными музыкантами, однако их иск-во значительно отставало от достижений совр. им великих композиторов Германии, Австрии, Италии и Франции; поэтому в Англию приглашались иностр. музыканты, им заказывались оперы, оратории, симфонии. Среди иностр. композиторов 2-й пол. 18 в. значит. вклад в англ. муз. культуру внёс И. К. Бах («лондонский Бах», сын И. С. Баха, работавший в 1762—82 в Англии). С 1767 в Лондоне жил итал. пианист и композитор М. Клементи, считающийся главой англ. клавирной школы. Важным событием в англ. муз. жизни были приезды Й. Гайдна (1791—92 и 1794—95), написавшего в Англии 12 симфоний («Лондонские симфонии») и сделавшего 187 обр. шотл. песен. Единственный англ. композитор, уехавший из Англии работать на европ. континент, — Дж. Филд (по национальности ирландец), с 20 лет жил в России. Пианист и автор фп. пьес и концертов для фп., Филд считается создателем романтического жанра ноктюрна для фп.

С сер. 18 в. параллельно с композиторской школой начала формироваться англ. школа музыковедов, среди к-рых наиболее известны Ч. Бёрни, автор капитального

труда «Всеобщая история музыки» («A general history of music», t. 1—4, 1776—89), Дж. Хокинс, написавший «Всеобщую историю музыкальной теории и практики» («General history of the science and practice of music», t. 1—5, 1776) и др.

Муз. жизнь в Англии 18 в. проявлялась гл. обр. в организации больших хор. фестивалей, объединявших мн. любителей и проф. певцов для исполнения генделевских ораторий (с 1715). С 1724 в Глостере, Вустере и Херефорде поочерёдно проводятся т. н. «Фестивали трёх хоров» (церковных), с 1768 — в Бирмингеме, с 1770 — в Норидже, с 1772 — в Честере, с 1777 — в Манчестере, с 1784 — в Ливерпуле и др. В 1784 состоялся первый Генделевский фестиваль в Лондоне (в Вестминстерском аббатстве, где похоронен композитор). Возникают мн. конц. и др. муз. об-ва, оказавшие влияние на дальнейшее развитие А. м.: Академия старинной музыки (с 1770, первое конц. об-во в Лондоне); «Кэтч-клуб» (с 1761), объединявший любителей хор. пения, крупнейшее «Королевское музыкальное об-во» (с 1762), «Концерты старинной музыки» (с 1776; с 1783— «Королевские концерты») и мн. др. В связи с возросшим интересом к игре на клавесине и (позднее) на фп. (концерты И. К. Баха, В. А. Моцарта, М. Клементи) развивается производство клавишных инструментов. В 1728 была осн. фирма «Дж. Бродвуд» (старейшая в мире), производившая вначале клавесины, с 1773 — рояли; в 1760 Дж. Хиллом основана фирма, изготовлявшая струн. инструменты и смычки (позднее — «Хилл и сыновья»).

В 1-й пол. 19 в. Англия не выдвинула ни одного крупного композитора. Даже лучшие из англ. музыкантов не смогли подняться выше подражания образцам музыки композиторов др. европ. стран, в осн. являясь последователями своих нем. и итал. учителей. Никто из них не смог выразить в творчестве самобытные особенности богатейшей нац. культуры Англии. Характерно, что выдающиеся муз. произв. на сюжеты шедевров англ. художеств. лит-ры были созданы иностр. композиторами: «Оберон» Вебера, «Отелло» Россини, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона написаны по произв. Шекспира; «Гарольд в Италии» Берлиоза, «Манфред» и «Мессинская невеста» Шумана — по Байрону; «Лючия ди Ламмермур» Доницетти — по В. Скотту и др.

Репертуар лондонского т-ра «Ковент-Гарден» (осн. в 1732) состоял преим. из произв. зарубежных авторов, как и концертные программы Филармонич. об-ва (осн. в 1813), к-рое гл. обр. популяризировало симф. музыку Бетховена и др. зап.-европ. композиторов.

Творчество англ. композиторов сер. 19 в. было эклектично (Г. Бишоп и М. Балф создали малооригинальные оперные произв., У. С. Беннетт подражал Шуману и Мендельсону). Не внесли нац. своеобразия в А. м. ни Ч. Х. Пэрри — один из зачинателей обществ. движения за возрождение англ. нац. муз. культуры, ни Ч. Стэнфорд, воспитавший мн. англ. композиторов. Оба они — высокообразованные и талантливые музыканты, однако более известные как педагоги и исследователи, нежели как композиторы.

Наиболее яркие образцы А. м. конца 19 в.— оперетты «Микадо» Салливена (1885, автора 14 оперетт на либр. Ч. Гилберта) и «Гейша» Джонса (1896), к-рые имели большой успех и в др. странах.

В 19 в. Лондон становится одним из центров европ. муз. жизни. Здесь выступали: Ф. Шопен, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Н. Паганини, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Дж. Верди, Ш. Гуно, Дж. Мейербер, А. Дворжак, позднее — П. И. Чайковский, А. К. Глазунов и др. В т-ре «Ковент-Гарден» играла итал. труппа, славившаяся мастерами бельканто. Большое развитие получила конц. жизнь. В 1852 было организовано Новое филармонич. об-во, в 1857 — «Об-во Халле» в Манчестере. С 1857 в Лондоне стали регулярно проводиться



Здание театра «Ковент-Гарден». 1860.

Генделевские фестивали (с 1859 — в Хрустальном дворце), в к-рых число участников доходило до 4000. Муз. фестивали проводились также в Лидсе (с 1874) и др. городах. Организуются конкурсы дух. оркестров (первый — в Манчестере, в 1853). С сер. 19 в. растёт интерес к исполнению и изучению классич. музыки, а также и к старинной А. м.— организуются Генделевское (в 1843), Баховское (в 1849) и Пёрселловское (в 1861) об-ва, об-во по изучению ср.-век. муз. иск-ва (Plainsong and medieval society, 1888).

В англ. муз. жизни этого периода проявляются демократич. тенденции. В 1878 создаётся Нар. концертное об-во, к-рое организовывало популярные концерты для жителей бедных кварталов Лондона; во мн. городах Англии возникают любит. хоры, выступающие в церквах, клубах, на открытых эстрадах. Особым успехом пользовались концерты студенч. хор. коллективов. Хоры объединялись в многочисл. хор. об-ва — Об-во Священной гармонии (с 1832), Объединение хоровиков (с 1833), Корол. хоровое об-во (с 1871), Баховский хор (с 1875) и мн. др.

Расширению хор. движения в Англии способствовала система упрощённого нотного письма, т. н. «тоника — соль-фа», к-рую ввели во всех общеобразовательных школах. С развитием муз. жизни росла потребность в учебных заведениях, значит. расширилось муз. образование. В Лондоне были открыты: Корол. академия музыки (1822), Тринити-колледж (1872), Корол. муз. колледж (1883).

В конце 19 в. получает развитие муз. наука, в т. ч. муз. лексикография: выходят 1-й том «Словаря музыки и музыкантов» Дж. Грова («Grove's dictionary of music and musicians»), труды историка классич. музыки Д. Ф. Тови и теоретика Э. Праута.

Последние десятилетия 19 в. англ. историки музыки считают началом «англ. муз. возрождения». Поворотный пункт в истории А. м. — исполнение музыки к сценам из лирической драмы П. Б. Шелли «Освобождённый Прометей» («Prometheus unbound», 1880) Ч. Х. Пэрри для солистов, хора и оркестра, в к-рой он возрождает традиции англ. хор. полифонии 17 в., и, гл. обр., оратории Э. Элгара «Сновидение Геронтиуса» («The dream of Gerontius», дирижёр Г. Рихтер, Бирмингем). Муз. общественность Англии провозгласила последнее началом становления новой нац. композиторской школы. Элгар сумел преодолеть «психологич. барьер» недоверия англичан к отечеств. совр. музыке. Он создал свой стиль и был признан главой новой школы. Сочинения Элгара отмечены свежестью муз. языка и живой фантазией. Наряду со «Сновидением Геронтиуса» в репертуар мн. оркестров и солистов вошли его симф. вариации на оригин. тему «Энигма» («Enigma»), концерты для скрипки и для виолончели, 2-я симфония.

В нач. 20 в. в А. м. получили развитие фольклорные мотивы, к-рыми пренебрегали английские композиторы. Одним из первых музыкантов, обратившихся к нац. источникам, был Ф. Дилиус — опера «Сельские Ромео и Джульетта» («A village Romeo and Juliet», 1901) и рапсодии для симф. оркестра «Ярмарка в Бриге» («Brigg fair: an English rhapsody», 1907), «Танцевальная рапсодия» («Dance rhapsody», 1908) и др. Однако большинство его колоритных симф. поэм элегически-пасторального содержания создано под влиянием франц. импрессионистов и Э. Грига.

Более органично и творчески использованы элементы нар. А. м. в произв. Г. Холста, мастера орк. письма. Изучение нар. музыки дало ему тематич. материал для ряда вок., симф. и камерно-инстр. сочинений. Наряду с этим в наиболее известном его произв.— орк. сюите (7 пьес) «Планеты» («The planets», 1918) — проявилась склонность композитора к мистике, увлечение астрологией.

Темы негр. фольклора разрабатывал в произв. разных жанров С. Колридж-Тейлор, дирижёр и композитор, автор «Песни Гайаваты» («Song of Hiawatha») — трилогии для солистов, хора и оркестра. Интерес к Востоку и кельтской тематике проявлял Г. Банток.

Возрождению нац. музыки способствовало появление работ по муз. фольклору: Дж. Бродвуда — записи мелодий с текстами крестьянских песен, сделанные им в 1843 и изданные Л. Бродвуд и Дж. А. Фуллер-Мейтлендом в сб-ках нар. песен «Песни жителей английских графств» («English county songs», 1893) и «Английские обрядовые песни и кэролс» («English traditional songs and carols», 1908), и гл. обр. трудов С. Шарпа, к-рый за период 1903—24 записал свыше 3000 нар. песен Великобритании и 1600 песен англ. поселенцев с Аппалачских гор (Сев. Америка). Это песни разл. жанров — обрядовые, трудовые, лирич., шуточные, песни-баллады сказочного либо историч. содержания. Муз. и поэтич. строй этих песен запечатлел черты характера народа, образные и фонетич. особенности английской речи.

Исследовательская деятельность С. Шарпа и его последователей (Дж. А. Фуллер-Мейтленд, М. Карпелес и Р. Воан-Уильямс), благодаря к-рой стали известны древние шотландские, ирл. и валлийские нар. песни, вызвала интерес к муз. традициям 15—17 вв. и к древнему нар. муз. иск-ву. В 1898 Шарп основал в Лондоне Об-во нар. песни, занимавшееся изучением и пропагандой англ. муз. фольклора (существ. до 70-х гг. 20 в.). В 1911 создано Об-во англ. нар. танца (в 1932 преобразовано в Об-во англ. нар. танца и песни). Позднее интерес к нац. музыке привёл к образованию об-в, к-рые популяризировали творчество отечеств. композиторов (Британское музыкальное об-во, 1918, и др.).

Творч. достижения англ. композиторов нач. 20 в., связанные с художеств. претворением нац. муз. традиций, обращением к нар. музыке, свидетельствовали об утверждении новой англ. композиторской школы. Виднейшим представителем «англ. муз. возрождения» стал Р. Воан-Уильямс. Изучение нар. иск-ва помогло Воан-Уильямсу найти свой стиль и выразить черты нар. песенного иск-ва в симф. и оперной музыке.

Наряду с Воан-Уильямсом убеждёнными поборниками и продолжателями идей «англ. муз. возрождения» были Дж. Айрленд, А. Бакс, П. Уорлок, к-рые стремились к обновлению содержания и стиля А. м. через развитие нар. нац. традиций. В симф. и фп. сочинениях Айрленда нац. муз. основа сочетается с влиянием М. Равеля, К. Дебюсси и И. Ф. Стравинского. Бакс воссоздавал образы ирл. и англ. нар. иск-ва в программных симфониях, симф. поэмах и камерн. произв.; Уорлок совмещал в своём лице муз. учёного, знатока англ. муз. старины и автора песен на стихи англ. поэтов. На сюжетах древних англ. легенд построены и оперы Р. Боутона (для их постановки он организовал небольшой т-р в Гластонбери). К композиторам этого поколения относится Ф. Бридж (учитель Б. Бриттена), однако его изысканные по муз. языку произв., сыгравшие известную роль в развитии камерной А. м., адресованы узкому кругу слушателей.

Муз. жизнь в Англии на рубеже 19—20 вв. развивается интенсивно, включая провинциальные города, где создаются муз. школы, оркестры, хор. об-ва; организуются фестивали — в Кардиффе (1892—1910), Шеффилде (1896—1911), в Лондоне — Баховские фестивали (1895—1926), фестивали, посв. Элгару (в 1904), Ф. Дилиусу (в 1929); проводятся конкурсы. В 1905 основана Ассоциация конкурсных фестивалей (в 1921 объединилась с Брит. федерацией муз. фестивалей). Большое значение для пропаганды симф. музыки имели общедоступные «*Променад-концерты*» (проводятся в Лондоне с 1838), к-рые в 1895—1944 возглавлял Г. Вуд. В их программе — музыка разл. школ, в т. ч. сочинения совр. англ. композиторов. Эти концерты способствовали развитию симф. и ораториальной А. м. нач. 20 в.

Наряду с плодотворным для А. м. возрождением нац. традиций в музыке нек-рых композиторов 20-х гг. сказывались влияния экспрессионистской эстетики, конструктивизма, неоклассицизма. Новый этап в развитии англ. муз. культуры характеризуется не только усилением нац. тенденций, но и повышением проф. мастерства. Иск-во А. Блисса, У. Уолтона, А. Буша, А. Бенджамина, Э. Дж. Морана, М. Типпетта, К. Ламберта, Э. М. Мэконки, Х. Фергюсона, Э. Рабры и др. получило признание и за рубежом. Все они продолжали развивать традиции «англ. муз. возрождения». Их опыт, как и достижения композиторов след. поколения — М. Арнолда, Дж. Буша, Дж. Гарднера, Р. Арнелла, А. Милнера, П. Дикинсона и др., подтверждают наличие в Англии своей нац. композиторской школы.

Особое место среди совр. англ. композиторов занимает Б. Бриттен, пользующийся мировым признанием как один из крупнейших музыкантов 20 в. Его оперные, ораториальные и симфонические произведения находятся в репертуаре лучших т-ров, оркестров и солистов мира.

В творчестве С. Скотта и Л. Беркли заметно влияние франц. импрессионистов (первый учился в Германии, второй — во Франции). Нек-рые композиторы младшего поколения (П. Р. Фриккер, Х. Сёрл, Р. Беннетт и др.) со 2-й пол. 40-х гг. проявляют интерес к додекафонной школе А. Шёнберга (см. *Додекафония*). Эти композиторы, а позднее А. Гёр прибегают к технике серийного письма; их муз. язык лишён нац. своеобразия. Стремление к компромиссу между новейшими приёмами письма и стилистич. особенностями старинной англ. музыки характерно для исканий П. М. Дейвиса; экспериментами в области электронной музыки занимается Д. Бедфорд.

В 20 в. расширился круг англ. музыковедов; нек-рые из них специализировались в определённой области музыки, др. изучали творчество одного композитора: Р. Моррис (проблемы контрапункта 16 в.), М. Скотт (П. Гайди), С. Б. Олдмен (В. Моцарт), Э. Ньюмен (Р. Вагнер и Х. Вольф), Ч. С. Терри (И. С. Бах), М. А. Э. Браун (Ф. Шуберт). Среди авторов монографич. работ и науч. исследований — Э. Дент, Э. Эванс, Э. Локспейсер, Дж. А. Уэструп, А. Робертсон, С. Голдар, Дж. Митчелл, Д. Кук. Изучением рус. музыки занимались Р. Ньюмарч и Дж. Абрахам. Труды музыковедов издавались Корол. муз. ассоциацией (с 1874), работы по изучению старинных инструментов — Об-вом им. Голпина (с 1946). Большим вкладом в англ. музыковедение явились «Оксфордская история музыки» Г. К. Коллеса («Oxford history of music», 1934), а также труды Э. Блома, редактора 3-го и 4-го изд. словаря Грова.

Высоким худож. уровнем отличается исполнит. культура англ. оркестров, среди к-рых — *Лондонский филармонический оркестр* и Лондонский симфонический,

а также Симф. оркестр Британской радиокорпорации (Би-Би-Си) и Симф. оркестр г. Манчестера.

Много сделала для популяризации старинной инстр. музыки семья Долмеч и особенно А. Долмеч; в 1925 он организовал фестиваль старинной музыки в Хаслмире (Суррей).

В муз.-театр. жизни Англии 1-й пол. 20 в. по-прежнему ведущая роль принадлежит оперному т-ру «Ковент-Гарден» (был закрыт во время 1-й мировой войны 1914—18 и лишь в 1925 возобновил деятельность, вновь прерванную 2-й мировой войной). С 20-х гг. 20 в. его репертуар, как и в 19 в., складывается из произв. зарубежных (гл. обр. итал., франц. и нем.) композиторов, исполняемых иностр. солистами. Только немногие англ. авторы увидели пост. своих опер на сцене этого т-ра: Р. Воан-Уильямс — «Хью-гуртовщик» («Hugh the drover», 1924), «Влюбленный сэр Джон» («Sir John in love», 1930) и др.; Г. Холст — «На голове вепря» («At the Boar's head», 1925); С. Скотт — «Алхимик» («The Alchemist», 1928) и др. Однако ни одна из них не удержалась в репертуаре. Создаются новые оперные труппы. В 1930-е гг. в Лондонском т-ре «Сэдлерс-Уэллс» стали ставиться оперы англ. композиторов наряду с зап.-европ. и рус. классикой на англ. яз. (это было важным нововведением). Были пост. «Дидона и Эней» Пёрселла (1931), «Чёрт ее побери» («The devil take her») Бенджамина, «Макбет» Коллингвуда (1934—1935), «Троил и Крессида» Уолтона (по Чосеру, 1954), «Попутчик» («The travelling companion») Ч. Станфорда (1935), оперы Воан-Уильямса и Бриттена.

Интерес англ. композиторов к балетному жанру, вызванный гастролями рус. балета («Русские сезоны» под рук. С. П. Дягилева, проходили ежегодно в Лондоне в 1911—29), способствовал созданию национального балета.

В 1931 Н. де Валуа была основана англ. балетная труппа «Вик Уэллс балле», с 1942 наз. «Сэдлерс-Уэллс балле» (в составе её худож. совета — композиторы А. Блисс и Х. Сёрл). Здесь пост. мн. балеты англ. композиторов — «Иов» Воан-Уильямса (1931), «Карьера мота» («The rake's progress», по картинам У. Хогарта, 1935) Г. Гордона и др.

В 1934 на средства мецената Дж. Кристи в его поместье Глайндборн (Суссекс) был построен театр на 400 мест, где каждое лето устраивались оперные фестивали при участии лучших солистов. Первоначально гл. дирижёром и режиссёром спектаклей фестиваля были эмигрировавшие из Германии Ф. Буш и К. Эберт. Осн. репертуар составляли оперы В. А. Моцарта, затем К. Глюка, Дж. Верди и др. композиторов 19 в., изредка — совр. авторов. Глайндборнские фестивали сыграли заметную роль в повышении оперной культуры Англии. Всё более популярными становятся конкурсы дух. оркестров. В 1930 в Лондонском конкурсе принимали участие 200 дух. коллективов.

В 30—40-е гг. интенсивное развитие муз. жизни проявилось в создании многочисл. любит. и проф. муз. об-в и объединений: Ассоциация камерной музыки (1934), Нац. федерация муз. об-в (1935), Об-во исполнителей, записывающихся на грампластинки (1937), Комиссия поощрения новой музыки (1943), об-во «Возрождение» (1944), Об-во виолы да гамба (1948) и мн. др. В Англии работают неск. междунар. муз. организаций: Междунар. об-во совр. музыки (с 1922), Междунар. совет по фольклору (с 1947).

Массовую муз. работу среди трудящихся Англии проводит Рабочая муз. ассоциация (Workers Music Association, создана в 1936), объединяющая самодеятельные хоры, оркестры, издающая спец. репертуар массовых песен, нередко политич. содержания. Председатель ассоциации (с 1941) и автор мн. массовых хоров и песен — проф. Корол. академии музыки композитор А. Буш.

В годы 2-й мировой войны 1939—45 муз. деятельность в стране не прерывалась. По инициативе и при участии пианистки М. Хесс организовывались концерты в подвальных помещениях Нац. художеств. галереи. После того как в 1941 был разрушен бомбой лучший конц. зал Лондона «Куинс-холл», симф. концерты были перенесены в др. помещения. В 1951 в Лондоне был открыт новый большой конц. зал «Фестивал-холл» (переоборудован в 1965). Новые конц. залы построены и в провинц. городах Англии. Значит. оживление в муз. жизнь страны вносят ежегодные муз. фестивали, к-рые проводятся в Челтнеме (с 1945, посв. совр. музыке), Эдинбурге (с 1947, Междунар. фестиваль музыки и театра — смотр зарубежных оперных трупп и симф. оркестров), в Лондоне (с 1947), в Олдборо (с 1948, организован Б. Бриттеном и представляет совр. А. м.), в Бате (фестиваль Н. Менухина, с 1948), в Оксфорде (с 1948), фестиваль мистерий и фестиваль иск-в в Йорке (с 1951), в Ковентри (с 1958; в 1962 — фестиваль в кафедральном соборе Ковентри), а также междунар. муз. конкурсы в Лидсе и др.

Значит. воздействие на развитие муз. культуры совр. Англии оказывают муз. программы радио и телевидения. В 60-е гг. был популярен эстрадный вок.-инстр. квартет молодых певцов, т. н. *битлз* (beatles), исполнявших характерные мелодии (сочетание элементов негритянского джаза и блюза), к-рый вызвал подражания в др. странах. В области развлекательной музыки (мьюзикл, муз. ревю, джаз) заметно влияние США; получившая широкое распространение джазовая музыка вытесняет из муз. быта части англичан нац. англ. песни и танцы, что отрицательно сказывается на формировании их вкусов. Творчеству мн. совр. композиторов свойственны увлечения разл. авангардистскими течениями, свидетельствующие об идейном кризисе буржуазной культуры в Англии.

На высоком уровне находится в Англии производство грампластинок, граммофонная индустрия объединена в крупные корпорации, в 1936 организована Нац. федерация граммофонных об-в.

Среди англ. музыкантов 20 в.: дирижёры — Дж. Барбиролли, Т. Бичем, А. С. Боулт, Г. Вуд, Р. Кемпе, А. Коутс, М. Сарджент, Ч. Халле; пианисты — Л. Ф. Кентнер, Ф. А. Ламонд, Дж. Мур, Т. Маттеи, Б. Моисеивич, Дж. Огдон, М. Хесс, М. Лимпани, Х. Коэн; скрипачи — А. Камполи, Г. Темянка; альтисты — У. Примроз, Л. Тертис; арфисты — Э. Пэриш-Альварс; гитаристы — Дж. Уильямс; певицы — Дж. Вивиен, Дж. Хаммонд, К. Шеклок, К. Ферьер, К. А. Новелло; певцы — Дж. Мак-Кормак, П. Пирс; музыковеды и муз. писатели — Э. Блом, Э. Локспейсер, М. Монтегю-Натан, Э. Ньюмен, Х. Ф. Редлих и др.

Лит.: Иванов-Борецкий М. В., Материалы и документы по истории музыки, т. 2, М., 1934; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2, М.—Л., 1941; Шнеерсон Г. М., Современная английская музыка, М., 1945; Конен В. Д., Ралф Воан Уильямс, М., 1958; Fuller-Maitland J. A., English music in 19th century, L., 1902; Sharp C. J., English folk song, L., 1907; Borren Ch., The sources of keyboard music in England, L., 1913; Kidson F. and Neal M., English folk-song and dance, Camb., 1915; Davey H., History of English music, L., 1921; Walker E., History of music in England, N. Y., 1924; ²Oxf., 1952; Dent E. J., The foudations of English opera, Camb., 1928, ²L., 1949; Hadow H., English music, L., 1931; Scholes F. A., The puritans and music in England, L., 1934; его же, The mirror of music, 1844—1944. A century of musical life in Britain..., v. 1—2, L., 1947; Gagey E. M., Ballad opera, N. Y., 1937; Mayer E. H., English chamber music, L., 1946; Bacharach A. L., (ed.), British music of our time, L., 1946; Blom E., Music in England, ²Harmondsworth, 1947; Fellowes E. H., The English madrigal composers, L., 1948, ²Oxf., 1949; Westrup J. A., British music, L., 1949; его же, Domestic music under the Stuarts, в кн.: Proceedings of the musical associations, LXVII, 1953; Nettel R., Seven centuries popular song, L., 1956; его же, The orchestra in England: a social history, L., 1962; Knepler G., Musikgeschichte des XIX. Jahrh., Bd. 1, B. (DDR), 1961; Schafer M., British composers in interview, L., 1963; Mackernes E. D., A social history of English

music, L., 1964; Austin W. W., Music in 20th century, N. Y., 1966; Mitchell D., The language of modern music, L., 1966; Howes F., Folk music in Britain and beyond, L., 1969; Lee E., Music of the people, L., [1970].

Г. М. Шнеерсон.

АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК (англ. english horn; итал. corno inglese; франц. cor anglais; нем. englisches Horn), *альтовый гобой* увеличенного размера в строе F.

ANDANTE (андáнте, итал., букв.— идущий шагом, от andare — идти). 1) Термин, обозначающий спокойный, размеренный характер музыки, темп обычного, неторопливого и не замедленного шага. Применяется с конца 17 в. Нередко используется в соединении с дополняющими терминами, напр. A. mosso (con moto) — подвижное A., A. maestoso — величественное A., A. cantabile — певучее A. и др. В 19 в. постепенно становится обозначением наиболее подвижного темпа из всей группы медленных темпов. Условно A. быстрее adagio, но медленнее andantino и moderato. 2) Назв. произв. или части цикла, написанных в характере A. Встречаются носящие название A. медленные части циклич. форм, торжественные и похоронные марши, шествия, темы классич. вариаций и др. Примеры A.: медленные части сонат Бетховена для фп. №№ 10, 15, 23, симфоний Гайдна — G-dur № 94, Моцарта — Es-dur № 39, Брамса — F-dur № 3 и др.

Лит.: Quantz J. J., Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, B., 1752, посл. изд. Lpz., 1926; Steglich R., Takt und Tempo, «Deutsche Musikalische Kultur», IV, 1940; Herrmann-Bengen J., Tempobezeichnungen, «Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», I, Tutzing (Schweiz), 1959; Gerstenberg A., Andante, Kongress-Bericht, Basel, 1962.

Л. М. Гинзбург.

ANDANTINO (андантúно, итал., уменьшит. от andante). 1) Термин, применяемый к музыке в характере *andante*, но с более лёгкими, менее подчёркнутыми акцентами на осн. метрич. долях. Обозначает более оживлённый сравнительно с andante темп (ранее такое понимание не было единственным; Ж. Ж. Руссо в 1767 указывал, что A. обозначает более медленный сравнительно с andante темп). 2) Произведение или часть цикла в характере A. Вопреки распространённому мнению, назв. A. не обязательно свидетельствует об относит. краткости произведения.

Л. М. Гинзбург.

АНДГУЛА́ДЗЕ Давид Ясонович [р. 3(15) X 1895, с. Бахви, ныне Махарадзевского р-на] — сов. певец (драм. тенор). Нар. арт. СССР (1950). Чл. КПСС с 1946. В 1927 окончил Тбилисскую консерваторию (класс Е. А. Вронского). В 1926 дебютировал в партии Варвика («Бал-маскарад») на сцене Груз. т-ра оперы и балета; выступал также в Груз. оперной студии под рук. К. А. Марджанишвили (с 1925). В 1927—29 солист Оперного т-ра им. К. С. Станиславского (Москва), в 1933—35 — Большого т-ра. В 1929 — 33 и 1935—55 солист Грузинского т-ра оперы и балета (в 1945—49 художественный руководитель). Исполнение А., глубоко национальное по характеру, отличалось задушевностью и теплотой. Первый исполнитель партии Тариэля («Сказание о Тариэле» Мшвелидзе, Гос. пр. СССР, 1947). Партии: Абесалом; Малхаз («Данси» З. Палиашвили), Герман, Радамес, Хозе, Отелло, Каварадосси, Рудольф, Канио; Григорий и др. С 1946 преподаватель Тбилисской консерватории (с 1958 профессор). Среди учеников — З. И. Анджапаридзе, Н. Д. Андгуладзе и др.



В. И. Зарубин.

АНДГУЛА́ДЗЕ Нодар Давидович (р. 13 XII 1927, Тбилиси) — сов. певец (драм. тенор). Нар. арт. Груз. ССР (1965). Сын и ученик Д. Я. Андгуладзе. Окончил филологич. ф-т Тбилисского ун-та. С 1956 солист Груз. т-ра оперы и балета. Дебютировал в партии Хозе. Партии: Абесалом; Малхаз («Данси» Палиашвили), Тариэл («Сказание о Тариэле» Мшвелидзе), Герман; Самозванец, Манрико; Эдгар («Лючия ди Ламмермур»), Туридду («Сельская честь» Масканьи) и др. Гастролирует по Сов. Союзу и за рубежом (ПНР, ЧССР, Турция, Канада). В 1961—62 стажировался в т-ре «Ла Скала» у педагога Дж. Бара.

В 1953—59 работал в Тбилисском ун-те. Автор неск. работ по теории пения, а также по иберийско-кавказскому языкознанию. Кандидат филологич. наук (1954). С 1968 преподаёт в Тбилисской консерватории (доцент). Написал очерк «Основные постулаты итальянской вокальной школы» («Сабчота Хеловнеба», 1967, № 4, на груз. яз.).

Лит.: Ахметели М., Молодые народные артисты, «Сабчота Хеловнеба», 1965, № 5 (на груз. яз.).

АНДЕРС (Anders) Петер (1 VII 1908, Эссен — 10 IX 1954) — нем. певец (тенор). Брал уроки пения у Гренцебаха и Л. Митцгмайнер в Берлине. В 1932 дебютировал в Городском т-ре в Гейдельберге. Работал в т-рах Дармштадта, Кёльна, Ганновера, Мюнхена. В 1940—1948 солист Немецкой гос. оперы в Берлине, затем Гамбургской гос. оперы. Гастролировал в оперных т-рах Зап. Европы (Зальцбург, Лондон). В обширном репертуаре А. центр. место занимали партии в операх В. А. Моцарта — Бельмонте («Похищение из сераля»), Оттавио («Дон Жуан»), Тамино («Волшебная флейта»), Фернандо («Так поступают все женщины»); Дж. Верди — Альфред («Травиата»), Герцог («Риголетто»), Отелло; Р. Вагнера — Штольцинг («Нюрнбергские мейстерзингеры»). Исполнение А. отличалось высокой муз. культурой, выразительностью, изяществом. Его голос привлекал гибкостью, красочностью тембра. В свой конц. репертуар включал песни Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Штрауса, а также арии из оперетт.

АНДЕРСОН, Андерсоне Лайма Карловна (р. 11 XII 1929, Рига) — советская певица (меццо-сопрано). Засл. арт. Латв. ССР (1965). Чл. КПСС с 1964. В 1952—56 училась в муз. уч-ще в г. Елгаве по классу пения у Х. Штрауса, в 1956—60 — в Латв. консерватории им. Я. Витола (Рига) у Э. Микельсона. С 1960 солистка Латв. т-ра оперы и балета (дебютировала в партии Клары — «Обручение в монастыре» Прокофьева). Партии: Зибель («Фауст»), Кармен, Азучена, Ваня, Керубино, Графиня; Лейли («Опера нищих» Зарина), Сонетка («Катерина Измайлова») и др. А. ведёт концертную деятельность. В её репертуаре: солирующие партии — 1-я симфония Скрябина, 9-я симфония Бетховена, «Реквием» Верди; вок. цикл «Песни об умерших детях» Малера; «Партита в стиле барокко», оратория «Махагони» Зариня, «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича, и др. Гос. премия Латвийской ССР за концертную деятельность (1967).

Лит.: Кенигсберг А., Молодые певцы, «СМ», 1965, № 7, с. 49—51; её же, Творческие портреты, «МЖ», 1966, № 12, с. 8—9.

АНДЕРСОН (Anderson) Мариан (р. 17 II 1902, Филадельфия) — амер. негритянская певица (контральто). Ученица М. Паттерсон и Дж. Богетти. Гастролировала во мн. странах мира, в т. ч. в СССР (1934—35). Как конц. певица дебютировала в 1925, как оперная — в 1955, в партии Ульрики («Бал-маскарад») на сцене театра «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (первое в истории этого театра выступление певицы-негритянки).



А. — одна из крупнейших камерных певиц современности. Её голос — исключительный по широте диапазона, красоте тембра и насыщенности («голос, к-рый встречается раз в сто лет», по словам А. Тосканини). Для её исполнения характерны глубина чувств, проникновенность и тонкая музыкальность. В репертуаре произв. разл. характера и стиля — И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Малера, П. И. Чайковского, а также Дж. Гершвина и *спиричуэлы*. А. написала автобиографич. повесть («My Lord, what a morning!», N. Y., 1956; фрагменты в рус. пер.— «Господи, что за утро!», в сб.: «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1, М., 1962), в к-рой рассказывает о трудном пути артистки-негритянки. Оставила исполнит. деятельность в 1965.

Лит.: Тимохин В., Её стихия — возвышенная лирика, «СМ», 1972, № 5; Vehanen K., Marian Anderson: a portrait, N. Y., 1941. *Г. М. Шнеерсон.*

АНДЖАПАРИ́ДЗЕ Зураб Иванович (р. 12 IV 1928, Кутаиси) — сов. певец (лирико-драматич. тенор). Нар. арт. СССР (1966). Чл. КПСС с 1954. В 1952 окончил Тбилисскую консерваторию (класс Д. Я. Андгуладзе). В 1952—58 и с 1970 солист Груз. т-ра оперы и балета, в 1959—70 — Большого театра.



А. обладает сильным голосом мягкого, красивого тембра, ярким артистич. темпераментом. Партии: Абесалом; Гурам («Латавра» Палиашвили), Миндия («Миндия» О. Тактакишвили), Герман (одна из лучших партий, 1964); Водемон («Иоланта»), Хозе, Радамес, Дон Карлос, Каварадосси и другие. С 1958 гастролирует за рубежом (Чехословакия, Польша, Болгария, Италия, Югославия, Греция, Румыния, Канада).

АНДЖОЛИ́НИ (Angiolini) Доменико Мария Гаспаро (псевд.— Анджело Гаспарини, Gasparini) (9 II 1731, Флоренция — 5 II 1803, Милан) — итал. артист балета, либреттист, балетмейстер и композитор. С 1748 выступал как танцовщик в Италии, Германии, Австрии. В 1757 в Турине начал ставить балеты. С 1758 работал в Вене, где учился у австр. хореографа Ф. Хильфердинга. Один из основоположников действенного балета. В предисловиях к программам балетов А., опираясь на эстетику Д. Дидро и Ж. Ж. Руссо, отдавал предпочтение выразительной пантомиме перед бессодержательным «фигурным танцем». А. разделял балетные жанры на четыре группы: гротеск, комический, полухарактерный и высокий. Важнейшее место балетмейстер отводил музыке, считая, что она «являет собою поэзию балетов-пантомим». В 1761 пост. в Вене балет «Дон Жуан» Глюка на либр. Р. Кальцабиджи. А. создал новое для муз. т-ра зрелище. Отойдя от традиц. сюжетов мифологии и древней истории, он взял за основу комедию Мольера, назвав её «испанской трагикомедией». А. показал обычаи и нравы реальной жизни в правилах комедии, а в трагическую развязку внёс элементы фантастики, чтобы усилить нравственный вывод. В 1762 сотрудничал с К. В. Глюком в пост. оперы «Орфей и Эвридика» и пантомимного балета «Осада Цитеры». В 1763—64 состоялись премьеры героич. балетов «Клеопатра», «Фетида и Пелей», «Ифигения» и комич. балета «Приключения в серале» Скарлатти. В балете Глюка «Семирамида» (1765) на сюжет одноим. трагедии Вольтера А. трактовал античность в свете идей Вольтера и франц. энциклопедистов. В 1766—72, 1776—79, 1782—86 А. работал в Петербурге и Москве, пост. балеты «Оставленная Дидона» (1766), «Семира» по трагедии А. П. Сумарокова (1772), «Ариадна и Тезей» (1776), «Китайский сирота» по трагедии Вольтера (1777) на собственную музыку и др.

Творч. взгляды А. изложил в полемич. брошюре (Милан, 1773), содержащей два письма к балетм. Ж. Ж. *Новеру*, где обвинял Новера в нарушении правила трёх единств поэтики классицизма, в недооценке муз. основы балетного спектакля, отрицал пользу записи танцев. Спор двух балетмейстеров вскрыл противоречия между эстетикой классицизма и нарождающейся эстетикой сентиментализма. В 1774 А. вновь сотрудничал в Вене с Глюком, поставил его балет «Китайский сирота». Последние годы жизни А. работал в миланском т-ре «Ла Скала». Среди пост.: «Федра» (1788), «Лоренцо» и «Амур и Психея» (1789). В конце века стал участником освободит. борьбы соотечественников с австр. владычеством. В 1799—1801 был в тюрьме, а выйдя на свободу, больше не занимался творчеством. Четверо сыновей А. посвятили себя балетному т-ру. Наиболее талантливым был Пьетро А. (1764—1830), работавший в Италии.

Соч.: Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi, Mil., 1773; Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, Mil., 1956.

Лит.: Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959, с. 199—232. *В. М. Красовская.*

АНДРЕ́ (André) Иоганн (28 III 1741, Оффенбах — 18 VI 1799, там же)— нем. композитор и нотоиздатель. В 1774 основал в Оффенбахе муз. изд-во, выпустившее при его жизни ок. 1200 произв. В 1777—84 муз. рук. одного из берлинских т-ров. Автор 19 зингшпилей (в т. ч. «Эрвин и Эльмира» на текст И. В. Гёте, пост. 1775; «Похищение из сераля, или Бельмонт и Констанца», пост. 1781), музыки к драматич. спектаклям («Севильский цирюльник» Бомарше, 1776; «Макбет» и «Король Лир» Шекспира, 1778). Широко популярны были его песни («Lieder und Gesänge beim Klavier», 8 Hefte, B., 1779—80; «Neue Sammlung», 2 Hefte, B., 1783—84), в к-рых он примыкает к т. н. «берлинской песенной школе», выражавшей сентименталистские тенденции.

Лит.: Seyfert B., Das musikalisch-volksthümliche Lied von 1700—1800, «VfMw», zehnter Jahrg., Lpz., 1894; Friedländer M., Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd 1—2, Stuttg.— B., 1902; Stauder W., Johann André, «AfMf», 1936, H. 3, S. 318—60. *Ю. В. Келдыш.*

АНДРЕ́ЕВ Василий Васильевич [3(15)I 1861, Бежецк, ныне Калининской обл.—26 XII 1918, Петроград]— рус. музыкант, виртуоз на балалайке. Организатор и рук. первого оркестра рус. нар. инструментов. Свободно владел фп., скрипкой. Изучал рус. нар. творчество, играл на различных народных инструментах (балалайке, гармонике, жалейке, свирели). А. усовершенствовал нар. балалайку. В 80-х гг. по его чертежам скрипичный мастер В. В. Иванов изготовил 5-ладовую балалайку. При участии А. инструментальный мастер Ф. С. Пасербский сконструировал 5-ладовую (кон. 1885— нач. 1886), а затем 12-ладовую хроматическую (1886) балалайку. Позднее разработал (совм. с Пасербским) орк. разновидности балалайки (дискант, пикколо, прима, альт, бас, контрабас).



В 80-х гг. 19 в. начал выступать в любительских концертах. В 1886 в Петербурге состоялся его первый публичный концерт. Блестящий виртуоз, тонкий художник, А. способствовал утверждению балалайки как конц. инструмента. Обладал большим дирижёрским талантом.

В 1887 организовал «Кружок любителей игры на балалайках» (ансамбль из 8 музыкантов), первый концерт к-рого состоялся в 1888. С этого же года гастролировал с ансамблем по России. Выступления на Всемирной выставке в Париже (осень 1889) принесли А. и его «Кружку любителей» европ. известность. А. был избран почётным чл. Франц. академии изящных искусств (1892). В 1896 А. расширил состав ансамбля (ввёл домры, гусли и др. древне-рус. инструменты), «Кружок любителей» был назван *Великорусским оркестром*. Репертуар оркестра включал аранжированные А. нар. песни — плясовые, протяжные лирич. (до А. на балалайке исполнялись только плясовые. Много концертировал (в 1908—1911 — в Германии, Англии, Франции, США; в 1912—13— по городам России). Вёл педагогическую работу. С нач. 90-х гг. 19 в. преподавал в гвардейских полках (с 1897 зав. преподаванием народной музыки в войсках гвардии). Создал балалаечные курсы в железнодорожных уч-щах (1913) и для сельских учителей (1915), Об-во распространения игры на нар. инструментах и хор. пения (1916) и др. Организовывал лекции-концерты с целью пропаганды нар. музыки. В 1917—18 выступал с оркестром на фабриках и заводах, на фронтах Гражданской войны.

Соч.: пьесы для балалайки (соло и для орк. балалаек), вальсы, в т. ч. Балалайка (1888, 1-е изданное соч. А.), Фавн, Метеор, Орхидея; мазурки; полонезы; марши, в т. ч. Санкт-Петербург; Школа [на титульном листе имя издателя] для балалайки. Составил П. К. Селиверстов при участии известного артиста игры на балалайке В. В. Андреева с приложением песен, исполненных им в концертах (1887); Школа для балалайки с приложением песен, аранжированных для пяти балалаек (1894) и др.

Лит. соч.: К вопросу о русской народной музыке, СПБ, 1899; Les instruments nationaux en Russie, anciens et perfectionnes, St.-Pétersbourg, 1900; Справочник, или Краткое руководство для оборудования великорусского оркестра, П., 1916; многочисл. статьи в журн. «Вешние воды», 1915—16 (в т. ч. Из опыта, № V — VI; Из наблюдений, № V — VI; Гусли звончаты, введенные в великорусский оркестр в 1913 году, № VII); Из воспоминаний, «СМ», 1961, № 1.

Лит.: Чагадаев А., В. В. Андреев, М.— Л., 1948, [2]1961; Соколов Ф., В. В. Андреев и его оркестр, Л., 1962; Илюхин А. С., В. В. Андреев. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных инструментах, вып. 1, М., 1969. *О. А. Виноградова.*

АНДРЕ́ЕВ Николай Александрович [1836—28 I(9 II) 1898, Москва]— рус. певец (драм. тенор) и педагог. Пению учился у Ф. Ронкони (Петербург) и А. Буцци (Милан). Гастролировал за границей. В 1857 дебютировал в Петербурге. Неск. сезонов выступал на сцене Мариинского т-ра, позднее пел в Москве. Исполнение А. — одного из крупнейших рус. теноров — отличалось силой драм. выражения, высокой вок. культурой. Лучшие партии: Собинин; Руальд («Рогнеда»), Манрико и др. С 1884 преподавал пение в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва.

Лит.: Раппапорт М., Феноменальный тенор, «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 9, с. 137—38; Э... н А. [Эльканн А. Л.], Ещё русский тенор, «Русский мир», 1860, 10 декабря, № 96. *И. М. Ямпольский.*

АНДРЕ́ЕВ Павел Захарович [25 II(9 III) 1874, с. Осьмино, ныне Лужского р-на Ленинградской обл. —14 IX 1950, Ленинград]— сов. певец (бас-баритон). Народный артист СССР (1939). В 1903 окончил Петербургскую консерваторию по классу пения С. И. Габеля. В этом же году дебютировал в партии Демона на сцене петерб. Нар. дома. В 1904 солист «Лирической оперы» (т-р Неметти), в 1905—06 — «Новой оперы» А. А. Церетели (Петербург), в 1907—08— Киевского оперного т-ра, в 1909—1948 — Мариинского театр оперы и балета им. Кирова).



В 1913—14 принимал участие в «Русских сезонах», организованных С. П. Дягилевым (Лондон и Париж). Выступал как конц. певец.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 жил в блокированном Ленинграде, принимал активное участие в концертах для Сов. Армии.

А.— выдающийся представитель рус. вок. школы, воплотивший на сцене мн. рус. героич. образы. Лучшие партии: Руслан, князь Игорь; Пётр I («Царь и плотник» Лорцинга, первый исполнитель в России, 1906). Др. партии: Борис Годунов, Олоферн; Грязной («Царская невеста»), Томский («Пиковая дама»), Амонасро («Аида»), Вольфрам («Тангейзер»), Мефистофель, Тонио.

В 1919—29, 1934—50 преподавал в Ленингр. консерватории (с 1926 профессор). Среди его учеников Д. С. Мчедлидзе и Е. Б. Флакс.

Лит.: Цветаев С. А., Павел Захарович Андреев. К 30-летию его сценической деятельности, Л., 1934; Лебедев Д., Павел Захарович Андреев. Очерк жизни и творческой деятельности, Л., 1971. *В. И. Зарубин.*

АНДРЕ́ЕВА-ДЕЛЬМА́С Любовь Александровна [17 (29) IX 1884, Чернигов —30 IV 1969, Ленинград] — сов. певица (меццо-сопрано) и педагог. В 1905 окончила Петерб. консерваторию по классу пения Н. А. Ирецкой. В том же году солистка «Новой оперы» А. А. Церетели (Петербург), в 1906—07— Т-ра Солодовникова (Москва), в 1908—09— Киевского оперного т-ра, в 1910—11— Нар. дома (Петербург), в 1913—19— Т-ра муз. драмы (Петроград). Одно из лучших созданий артистки — партия Кармен (А. А. Блок посвятил А.-Д. свой лирич. цикл «Кармен»).

Партии: Марина Мнишек; Полина и Графиня («Пиковая дама»), Лель и Весна («Снегурочка»), Хивря («Сорочинская ярмарка» Мусоргского), Амнерис.

Много гастролировала, участвовала в «Русских сезонах», организованных С. П. Дягилевым (в 1911—12 в Монте-Карло, в 1913—14 в Париже). В 1934—51 преподаватель (с 1938 доцент) Ленинградской консерватории.

АНДРЕ́ИС (Andreis) Йосип (р. 19 III 1909, Сплит)— хорватский музыковед (Югославия). Учился на философском ф-те ун-та в Загребе и в Риме (до 1931). Композицию изучал в Сплите у И. Парача (1931—34). Окончил консерваторию в Загребе (1945). В 1931—41 преподавал музыку в гимназиях в Шибенике, Херцегнови и Сплите; с 1945 работал в Загребе: читал лекции по истории музыки в Академии музыки (с 1952 профессор); в 1967—72 директор Ин-та музыкознания. Главный ред. «Музыкальной энциклопедии» («Muzička enciklopedija», d. 1—2, Zagreb, 1958—63). Автор исследований по истории муз. культуры Югославии, о югосл. композиторах; по всеобщей истории музыки, работ по эстетике, монографии о Г. Берлиозе.

Соч.: Uvod u glasbenu estetiku, Zagreb, 1944; Hector Berlioz, Zagreb, 1946; Historija muzike..., d. 1—3, Zagreb, 1951—54, [2]t. 1—2, Zagreb, 1966; Hrvatski glazbeni zavod kroz 125 godina svoga postojanja, Zagreb, 1952; Jakov Gotovac, Split, 1957; Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj, в кн.: Andreis J., Cvetko D., Đurić-Klajn S., Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb, 1962; Vječní Orfej, uvoj u muziku, Zagreb, 1968; Sesnaest moteta iz zbirke «Sacrae cantiones» I. Lukačića, Zagreb, 1970.

Лит.: Kovacevič K., Hrvatski muzikolog Josip Andreis, Arti Musices 3, Zagreb, 1972. *К. Ковачевич.*

АНДРИ́КУ (Andricu) Михаил [р. 22 XII 1894 (3 I 1895), Бухарест] — рум. композитор. С 1948 чл.-корр. Академии СРР. Один из создателей рум. симф. школы. В 1903—09 учился в Бухарестской консерватории у Д. Кирнака-Джорджеску (теория) и А. Кастальди (композиция). Совершенствовался в Париже у В. д'Энди и Г. Форе (композиция). Профессор Бухарестской консерватории по классам камерной музыки (1926—48) и композиции (1948—59). Гос. пр. СРР (1954).

Соч.: балеты — Тайна (1936, Бухарест), Вечерняя звезда (Luceafărul, соч. 1951); для орк.— 10 симфоний (1943, 1946, 1949, 1954, 1955, 1957, 1958, 1960, 1962, 1968), 9 симфониетт, 3 кам. симфонии (1926, 1962, 1965), поэма для фп. с орк. (1923, пр. им. Дж. Энеску), орк. сюита (1924, пр. им. Дж. Энеску), сюиты; концерты с орк. — для скр. (1960), влч. (1961); камерно-инстр. ансамбли — квинтеты, октеты, сонаты и др.

Лит.: Stroe A. Probleme de conceptie şi stil în muzica lui Mihail Andricu. «Muzica», 1958, № 3. *Р. Лейтес.*

АНДРИССЕН (Andriessen) Виллем (25 X 1887, Харлем—29 III 1964, Амстердам)—нидерл. пианист, композитор и педагог. Учился у И. де Пау (фп.) и Б. Зверса (теория) в Амстердамской консерватории (1903—08). Преподавал игру на фп. в консерваториях в Гааге (1910—18; с 1949 её директор), Роттердаме (1918—24) и Амстердаме (с 1924; в 1937—53 директор). Выступал как пианист, исполнял гл. обр. произв. Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена и И. Брамса. Наиболее известны соч. для фп. А. — автор мессы для смешанного хора и органа (1914); концерта для фп. с оркестром (1908); сонаты (1938), сонатины (1945), прелюдии (1942) и др. пьес для фп. Написал работу «Люди в музыке» («Mensen in de muziek», 1962).

Лит.: Willem Andriessen, 1887—1964, s'Gravenhage, 1964.

АНДРИССЕН (Andriessen) Хендрик (р. 17 IX 1892, Харлем) — нидерландский композитор и органист. Брат В. *Андриссена*. В 1914—16 учился у Б. Зверса (композиция) и И. де Пау (фп., орган) в Амстердамской консерватории, где в 1928—34 преподавал гармонию. Служил церк. органистом в Харлеме (1916—34) и католич. соборе в Утрехте (1934—49). Одновременно преподавал композицию в консерваториях — в Утрехте (в 1934—42, в 1937—49 директор) и Гааге (в 1949—57 преподаватель и директор). В 1954—63 профессор музыковедения в Неймегенском ун-те. Автор гл. обр. церк. музыки. На первом концерте после освобождения страны от фаш. оккупации исполнялся Te deum A.

Соч.: опера Филомела (на сюжет из Метаморфоз Овидия, Амстердам, 1935), оратория История сына господня (L'Histoire de l'enfant de Dieu), 3 мессы, Te deum; для орк.— 5 симфоний (1930, 1937, 1946, 1954, 1962), каприччо, ричеркар (1950), Баллада чёрного дрозда (Ballade van de Merel); для струн. орк.— вариации и фуга на тему И. Кунау (1936); камерн. соч.— вариации на тему Куперена для флейты, арфы и струнных (1944), пастораль для флейты, скр. и фп. (1939), сонаты — для влч. с фп. (1926), органа (1927), скр. (1932) и фп. (1934); фп. трио (1939); для органа — токката, 3 хорала, пассакалья (1929), 12 интермеццо (1934—39), соната; песни, псалмы; вок. соч.— Зеркало боли (Miroir de Peine) для сопрано и органа (сл. А. Геона, 1923) и Мистическое ожидание (L'Attente mystique) для голоса с фп. (сл. А. Рембо, 1935); 2 хора с орк. на лат. тексты (1960, 1968).

Лит. соч.: César Franck, [Amst.], 1935; Over Muziek, Utrecht, 1957; Muziek en Muzikaliteit, Utrecht, 1952.

В. В. Ошис.

АНДРИССЕН (Andriessen) Юриан (р. 15 XI 1925, Харлем) — нидерл. композитор. Изучал теорию у своего отца Х. *Андриссена*, фп.—у Г. Хенневелда и А. Юрреса, дирижирование и инструментовку — у В. ван Оттерло. Совершенствовался в композиции в Париже, Милане (1948) и в Танглвуде (США, 1949—50). Писал театр. музыку (гл. обр. для труппы «Гаагская комедия») к пьесам «Тартюф» Мольера, «Гамлет» У. Шекспира, «Траур к лицу Электре» Ю. О'Нила и др.).

Наиболее значительные произведения А. — «Большая месса во славу господа» («Grande Messe pour la Gloirede Dieu», 1949) и месса для контральто, тенора, хора и орк. А. пишет музыку для т-ра, кино и радио, выступает как пианист и дирижёр с исполнением собственных сочинений.

Соч.: балет Джон Бич (Нью-Йорк, 1950, пост. Дж. Баланчина), Балетная комедия о буднях (Ballettkomödie über den Alltag, Дюссельдорф, 1952); для инстр. сорк.—концерт и концертино для фп., концерт для флейты, конц. симфониетта для 4 труб; камерные соч. — Голландская рапсодия для 2 фп., соната для скр. и фп., пьеса, посв. Д. Мийо для 11 солирующ. инстр., интрада для 3 инстр. и др. соч. для разного состава инстр.

В. В. Ошис.

АНЕНА́ЙКА — мелодич. украшение в др.-рус. мелизматич. церк. пении. Связано со звукоподачей нёбных фонем на слогах «на — не», вставлявшихся в текст песнопения (отсюда и название). А. применялись в византийском пении и назывались кратиматами. Согласно исследованиям А. В. Преображенского, они служили для заполнения зияния (hiatus) при многократном повторении гласных. Широко использовались комбинации фонем вроде неаагиа, ааанаагиа. Порой они были связаны с изложением разл. ладоинтонац. формул.

А. вошли в употребление в 11 в. в церк. пении Киевской Руси. В 13—14 вв. они исчезли и вновь появились только в 17 в., в связи с тенденцией к возрождению в Москве традиций византт. культуры. Их стали применять в торжеств. праздничных песнопениях, многолетиях. В певч. книгах 1-й четверти 18 в. А. уже редкое явление и к середине столетия исчезают.

Лит.: Разумовский Д., Церковное пение в России, вып. I, М., 1867; Преображенский А., Культовая музыка в России, Л., 1924; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, [2] доп. 1971; Wellesz E., A history of Byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, [2] 1963.

Н. Д. Успенский.

АНЕ́РИО (Anerio) — итал. музыканты, братья. Джованни Франческо А. (1567, Рим —11 VI 1630, Грац)— композитор. В 1575—79 пел со своим братом Феличе А. в соборе св. Петра в Риме (хором руководил Палестрина). В 1600—03 рук. капеллы св. Джованни при Латеранском соборе, в 1607—09 композитор при дворе короля Сигизмунда III в Кракове. После возвращения в Италию (1611) рук. капеллы при Веронском соборе, в 1613—20— в иезуитской церкви Мадонны Монти (в 1616 принял сан священника). Позже служил во мн. церквах Рима. В 1619 опубликовал в Риме 5—8-голосные духовные мадригалы — «Духовное гармоническое представление» («Teatro armonico spirituale») на текст неизв. автора, подготовившие почву для создания оратории. Занимался педагогич. работой. Среди учеников — А. М. и П. Скакки.

Как композитор принадлежал к римской школе. Был отличным контрапунктистом и знатоком церк. музыки. Обработал 6-голосную «Мессу папы Марчелло» Палестрины на 4 голоса (в этой форме выдержала много изданий). Среди его сочинений — мессы, мадригалы, мотеты, псалмы, канцонетты.

Лит.: Eitner R., G. Fr. Anerio, «MfM», 1887, XIX; Casimiri R. M., F. e G. Fr. Anerio, «RMI», 1920, XXVII; Federhofer H., Ein Beitrag zur Biographie von G. Fr. Anerio, «Mf», 1949, II, 1953, VI; De Angelis A., I fratelli Anerio, «Santa Cecilia», Roma, 1956, agosto.

Феличе А. (1560, Рим —27 IX 1614, там же) — композитор. В 1568—74 обучался у Дж. М. Нанино. В 1575—79 певчий (дискант, затем альт) в соборе св. Петра в Риме. С 1584 рук. капеллы Английского колледжа в Риме. В 1584—89 участвовал в «Ансамбле римских виртуозов музыки». В 1594 стал преемником Палестрины в должности композитора Апостольской капеллы Ватикана (был последним музыкантом с этим титулом). Позже работал капельмейстером капеллы герцога Альтемпского, для к-рой написал многочисл. духовные произв., оставшиеся нензданными. С 1607 священник. Видный представитель *римской школы*. Среди его сочинений—мадригалы, гимны, мотеты, канцонетты, духовные концерты и т. д. Мн. произв. Феличе, в т. ч. «Римский градуал» (создан совм. с Ф. Сориано; опубл. в 1614—15) позднее приписывали Палестрине.

Лит.: Haberl F. X., Felice Anerio, в сб.: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1903; De Angelis A., I fratelli Anerio, «Santa Cecilia», Roma, 1956, agosto.

АНИ́ДО ГОНСА́ЛЕС (Anido González) Мария Луиса (р. 26 I 1907)— аргент. гитаристка, композитор, педагог. В 8-летнем возрасте начала учиться игре на гитаре под рук. каталонского гитариста Д. Прата; позже совершенствовалась у М. Льобета в Буэнос-Айресе. Конц. деятельность начала в 1918, исполняя дуэты совм. с Льобетом. Позже завоевала широкую известность на родине и за рубежом, гастролировала в большинстве стран Европы и Америки (в СССР — впервые в 1956). Автор многочисл. пьес и переложений для гитары. Ведёт педагогич. работу, профессор Нац. консерватории в Буэнос-Айресе.

М. М. Яковлев.

АНИКЕЕВ Серафим Михайлович [23 II (7 III) 1904, Воронеж —26 VIII 1962, Москва]— советский артист оперетты. Нар. арт. РСФСР (1959). Чл. КПСС с 1940. С 1919 работал акробатом, затем клоуном Воронежского цирка. В 1923 окончил театр. курсы в Воронеже и был

принят в Воронежский драм. т-р. В 1927—30 актёр т-ров оперетты в разл. городах страны. В 1930 дебютировал в роли Малона («Роз-Мари» Стотхарта и Фримля) на сцене Моск. т-ра оперетты, где проработал до конца жизни. А. — первый исполнитель на сов. сцене ролей: Богдана Суслика («Трембита» Милютина, 1949; Гос. пр. СССР, 1950), Якова Наконечникова («Белая акация» Дунаевского, 1955), Барабашкина («Москва, Черёмушки» Шостаковича, 1959). Др. роли: Фраскатти, Бони, Зупан («Фиалка Монмартра», «Сильва», «Марица» Кальмана), Зетта («Весёлая вдова» Легара), Батье («Орфей в аду» Оффенбаха), Кутайсов («Холопка» Стрельникова), Бобриков («Золотая долина» Дунаевского) и др.

В. И. Зарубин.

АНИМУ́ЧЧА (Animuccia) Джованни (вероятно, 1514—25 III 1571, Рим) — итал. композитор, автор культовой музыки. В 1555—71 капельмейстер собора св. Петра в Риме. Мастер вок. полифонии, предшественник Палестрины. Своими произв. способствовал прояснению контрапунктич. стиля письма, освобождению от чрезмерной усложнённости и технич. ухищрений, свойственных нек-рым представителям *нидерландской школы*. Дух. *лауды* и мадригалы А. оказали влияние на развитие *оратории*. Изданы его 2 сб. лауд (1563, 1570), 4 сб. мадригалов (1547—67), сб. магнификатов (1568).

Лит.: Cervelli L., Le laudispirituali di G. Animuccia, «Rass. mus.», XX, 1950; Reese G., Music in the Rennaisance, N. Y., 1954, p. 453—55.

АННАКУЛИ́ЕВА Аннагуль (р. 31 XII 1924, Гасан-Кулийский р-н Ашхабадской обл.)— советская певица (лирическое сопрано). Народная артистка СССР (1965). Член КПСС с 1952. С 1941 солистка Туркм. т-ра оперы и балета. С присущим ей ярким темпераментом создала полные своеобразного нац. колорита образы женщин Востока в произведениях сов. композиторов: Шасенем («Шасенем и Гариб» Шапошникова и Овезова), Зохре («Зохре и Тахир» Шапошникова), Лейли («Лейли и Меджнун» Мейтуса и Овезова) и др. Выступает в классическом репертуаре. Партии: Татьяна, Лиза, Наташа, Ярославна, Тоска и др.



Лит.: Фалькович Е., Шасенем—А. Аннакулиева, «Театр», 1956, № 1.

АННИБА́ЛЕ ПАДОВА́НО (Annibale Padovano, Hannibal Patavinus) (1527, Падуя —15.III 1575, Грац)— итал. органист и композитор. В 1552—66 органист церкви Сан-Марко в Венеции. В 1566—75 придв. органист и капельмейстер эрцгерцога Карла Австрийского в Граце. Первым (одновременно с А. Габриели) начал писать ричеркары для органа. Ввёл трёхчастную форму органной токкаты, в к-рой чередовал импровизац. эпизоды с частями имитационно-полифонич. характера. Развил жанр дуэта для 2 органов, возникновение к-рого связано с исполнением произв. неск. хорами (вокруг 2 органов). Автор месс, мотетов, мадригалов.

Соч.: Il 1. libro di ricercari, v. 1—4, Venezia, 1556; Il 1. libro de madrigali, v. 1—5, Venezia 1564; Tocatte e ricercari d'organo, Venezia, 1604.

Лит.: Einstein A., Annibale Padoanos Madrigalbuch, в кн.: G. Adler, Festschrift..., W., 1930; Del Valle de Paz G., Annibale Padovano nella storia della musica del cinquecento, Torino, 1933.

Л. И. Ройзман.

АНО́СОВ Николай Павлович [5 (18) II 1900, Борисоглебск—2 XII 1962, Москва]— сов. дирижёр и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1951). Музыке обучался с детских лет. В 1943 окончил композиторский ф-т Моск. консерватории. Работал в муз. вещании Всесоюзного радиокомитета (с 1930), был гл. дирижёром филармоний в Ростове-на-Дону (1937—38) и Баку (1938—39). Преподавал дирижирование в Азерб. консерватории. С 1940 дирижёр Оперной студии Моск. консерватории. В 1941—45 возглавлял муз. фронтовой т-р ВТО, был худож. рук. Моск. филармонии. В 1940—62 вёл в Моск. консерватории класс дирижирования (с 1951 профессор, в 1949—62 зав. кафедрой оперно-симф. дирижирования).

Как дирижёр А. выступал активным пропагандистом сов. музыки. Был первым исполнителем в Москве муз.-сценич. произв. рус. композиторов 18 в. («Ямщики на подставе» и «Орфей» Фомина, «Сын соперник, или Новая Стратоника» Бортнянского), соч. А. А. Алябьева. Гастролировал в Бельгии, Венгрии, КНР, Польше. Автор концертино для фп. с оркестром, квартета для деревянных дух. инструментов, романсов; написал дополнит. акт к опере «Бронзовый конь» Обера. Выступал в качестве муз. критика. Автор учебного пособия «Практическое руководство по чтению симфонических партитур» (М.—Л., 1951). А. принадлежат переводы на рус. яз. книг «О дирижировании» Г. Вуда (М., 1958), «Я — дирижёр» Ш. Мюнша (М., 1960).

И. М. Марков.

АНО́ХИН Андрей Викторович (1874, Бийск—31 VIII 1931, урочище Куюм, ныне Горно-Алтайская авт. обл.)— советский музыкант-этнограф и композитор. Учился в Моск. синодальном уч-ще и на регентских курсах Придв. певческой капеллы в Петербурге. Преподавал пение в разл. учебных заведениях Томска, руководил хором местного кафедрального собора, занимался композицией. Был членом Об-ва изучения Сибири, Томского отд. РМО, участником «Потанинского кружка». Под влиянием Г. Н. Потанина начал изучать культуру тюркских народностей Зап. Сибири, записал ок. 800 напевов алтайцев, телеутов, хакасцев, тувинцев. За издание революц. подпольного журн. «Рабочие голоса» и сочинение революционных хор. песен был выслан из Томска и лишён права преподавать в казённых учебных заведениях. После Окт. революции преподавал хор. пение и краеведение в Чемале (1917—22 и с 1929), Барнауле (1922—26), Горно-Алтайске (1926—29); совершал этнографические экспедиции, записывал нар. музыку.

А.— автор ок. 100 муз. произв., осн. преим. на материале фольклора алтайских тюрков, в т. ч. оратории «Талалай-Хан», сюиты «Хан-Алтай», поэмы «Хан-Эрлик» и др., а также детских хоров, хор. произв. на революционные тексты, маршей. Нек-рые его песни стали народными — «Алтын-кёл» («Золотое озеро») и др. Напевы песен, записанные А., частично опубликованы в прилож. к статье А. Д. Руднева «Мелодии монгольских племён» («Записки русского географич. об-ва по отделению этнографии», т. 34, СПБ, 1909, с. 395—430).

Лит.: Аксенов А. Н., Тувинская народная музыка, М., 1964.

И. М. Ямпольский.

АНСА́МБЛЬ (от франц. ensemble — вместе). 1) Группа исполнителей, выступающих совместно. К А. относят гл. обр. немногочисл. составы, в к-рых каждую партию исполняет один музыкант (т. н. камерные А.: *дуэт*, *трио*, *квартет*, *квинтет* и др.). Существуют установившиеся инстр. составы: фп. дуэт, струн. квартет, квинтет дух. инструментов и др. А. называют также хор. и орк. коллективы, объединённые коллективы хора, оркестра и балета.

В 16—18 вв. были распространены разл. формы полифонич. А. В эпоху венской классики сложились характерные ансамблевые жанры, сохранившие своё значение до наст. времени (струнный квартет, дуэт скрипки с фп. и т. д.). Для инстр. А. муз. романтизма типично преобладание струн. инструментов. В 20 в. применяются разнообразные колористич. составы, в частности многочисл. А. с участием дух. и удар. инструментов.

2) Ансамблевое исполнение. Иск-во ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соразмерять свою художеств. индивидуальность, свой исполнит. стиль, технич. приёмы с индивидуальностью, стилем, приёмами исполнения партнёров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом.

3) Муз. произв. для А. исполнителей. В зависимости от количества исполнителей различают *дуэт*, *трио*, *квар-*

тет, квинтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет. А. называют и законченный номер оперы, оратории, кантаты, исполняемый группой певцов в сопровождении оркестра или без сопровождения.

Лит.: Ravizza V., Das instrumentale Ensemble von 1400 bis 1550 in Italien. Wandel des Klangbildes. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ser. II, Bd 21, Bern — Stuttg., 1970. *Л. Е. Гаккель.*

АНСА́МБЛЬ ПЕ́СНИ И ПЛЯ́СКИ СОВЕ́ТСКОЙ А́РМИИ (Дважды Краснознамённый ордена Красной Звезды ансамбль песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова)— крупнейший армейский художеств. коллектив Советского Союза. Положил начало развитию ансамблей песни и пляски — нового типа массового нар. иск-ва. Организатор и первый муз. руководитель —нар. арт. СССР А. В. *Александров.* Создан в 1928 в Москве как Ансамбль красноармейской песни Центрального дома Красной Армии им. М. В. Фрунзе. Первоначально состоял из 12 артистов (вокальный октет, два танцовщика, баянист и чтец). Программу концертов первых лет составляли в основном муз.-лит. композиции, в т. ч. «22-я Краснодарская дивизия в песнях» (премьера, 12 окт. 1928), «Особая Краснознамённая Дальневосточная армия в песнях», «Первая конная армия в песнях» и др. В 1929 состоялась конц. поездка на Дальний Восток, где коллектив ансамбля выступал во время событий на Китайско-Вост. железной дороге, в 1938 выступал в дни боёв у озера Хасан. За годы Великой Отечеств. войны 1941—45 дал более 1200 концертов для воинов действующей армии.

Первые же выступления принесли коллективу широкую известность. В 1935 ансамбль был награждён Центральным исполнительным комитетом СССР почётным революционным Красным Знаменем с орденом Красной Звезды на нём и получил наименование «Краснознамённый ансамбль красноармейской песни и пляски СССР» (с 1946 носит совр. название). С 1946 начальник и художеств. руководитель ансамбля — нар. арт. СССР Б. А. Александров. В репертуаре ансамбля произв. сов. и зарубежной музыки: песни на военно-патриотич. темы, нар. песни, хоры, солдатские и нар. пляски, а также произв. крупной формы, в т. ч. оратория «Солдат Октября защищает мир» (1967), «Дело Ленина бессмертно» (1970) Б. А. Александрова и др. С коллективом постоянно сотрудничают мн. сов. композиторы. Широкую популярность приобрели в исполнении ансамбля произведения Т. Н. Хренникова, А. И. Хачатуряна, В. И. Мурадели, М. И. Блантера, В. П. Соловьёва-Седова, С. С. Туликова, А. Г. Новикова, А. П. Долуханяна, М. Г. Фрадкина, А. Н. Пахмутовой и др.

В составе ансамбля (1972): мужской четырёхголосный хор —90 исполнителей, танц. группа —50, оркестр —40; 10 солистов, в т. ч. певцы — нар. арт. СССР Е. М. Беляев, А. Т. Сергеев; засл. арт. РСФСР И. С. Букреев, В. Л. Русланов, Л. М. Харитонов; танцовщики — засл. арт. РСФСР В. И. Жуков, Л. В. Куликов, Л. И. Успенский, И. Г. Чермантей; дирижёр — засл. арт. РСФСР Е. С. Тытянко, гл. балетмейстер — засл. арт. РСФСР А. П. Хмельницкий, гл. хормейстер — засл. деят. иск-в Азерб. ССР Ю. В. Петров, рук. оркестра — засл. арт. РСФСР В. В. Самсоненко.

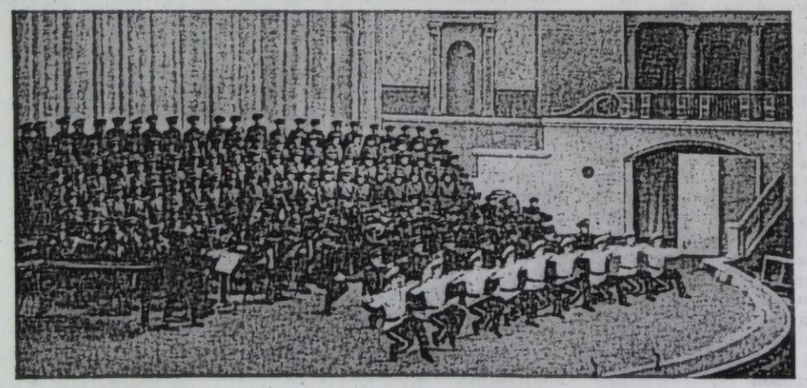
Ансамбль гастролирует во всех союзных республиках, с 1937 за рубежом (во мн. странах, в т. ч. неоднократно во Франции, Чехословакии, Польше, Венгрии, Болгарии, Англии, а также в Финляндии, Бельгии, Австрии, Канаде, Италии, Швейцарии, Египте и др.).

В 1949 награждён орденом Красного Знамени, в 1964— орденом МНР «За боевые заслуги», в 1965— орденом ЧССР «Красная Звезда». За художеств. мастерство получил премию «Гран при» Междунар. выставки техники и иск-ва в Париже (1937), за лучшую грампластинку года — «Золотой дискобол» (Франция, 1961), за миллионную пластинку фирмы «Шан дю Монд»— «Золотой диск» (Франция, 1968).

Лит.: Февральский А., Ансамбль красноармейской песни, М., 1930; Виноградов К., Краснознаменный им. А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии, М., 1951; Шилов А., Краснознаменный ансамбль Советской Армии, М., 1964. *А. А. Годов.*

АНСА́МБЛЬ СОВЕ́ТСКОЙ ОПЕ́РЫ (Ансамбль советской оперы Всероссийского театрального общества). Работал в 1934—62 в Москве. Основатели ансамбля — К. М. Попов и Е. Б. Лигин. А. с. о. пропагандировал произв. сов. композиторов, являясь своеобразной лабораторией сов. оперного творчества — посредником между композиторами и оперными т-рами. Здесь апробировались новые произв. сов. композиторов, мн. из них затем были пост. оперными т-рами в разл. городах Сов. Союза. Спектакли давались в конц. исполнении (без грима и костюмов), в сопровождении фп., иногда оркестра. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 ансамбль был объединён с фронтовыми бригадами, в 1944 возобновил свою деятельность. Ансамблем поставлено св. 75 опер, многие из них впервые в СССР: «Декабристы» Шапорина (1-я ред., 1937); «Пограничники» («Дарвазское ущелье», 1937) и «Иван Болотников» (1949) Степанова, «Казначейша» Асафьева (1937), «Чапаев» Мокроусова (1938), «Щорс» Жданова (1938), «Любовь Яровая» Энке (1939), «Мужество» Макаровой (1939), «Степан Разин» (1-я ред., 1940; 2-я ред., 1953) и «Фома Гордеев» (1946) Касьянова, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» Аксюка (1940), «Крепость у каменного брода» Гайгеровой (1941), «Война и мир» (1-я ред., 1944) и «Семён Котко» (1957) Прокофьева, «Певцы» (1945) и «Вешние воды» (1955) Гольденвейзера, «Севастопольцы» Коваля (1945), «Хозяйка гостиницы» (1946), «Хождение по мукам» (1951) и «Бравый солдат Швейк» (1962) Спадавеккиа, «Надежда Дурова» Богатырёва (1947), «Заря» Молчанова (1954), «Маскарад» Д. Толстого (1956), «Гроза» Дзержинского (1956), «Три толстяка» Рубина (1956), «Павлик Морозов» Красева (1956), «Кондратий Рылеев» Золотарева (1957), «Сердце тайги» Книппера (1958), «Укрощение строптивой» (1955) и «Солнце над степью»

Дважды Краснознамённый ансамбль песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова.



(1958) Шебалина, «Меч освобождения» Потоцкого (1959), «Горе — не беда» Николаева (1959), «Октябрь» Мурадели (1961) и др.

А. с. о. ставил нац. произв. композиторов сов. республик, в т. ч. оперы — «Хан Улугбек» («Улугбек») Козловского (1941), «Марине» Шаверзашвили (1954), «Дударай» Брусиловского (1955), «Нарспи» Пустыльника (1958), «Джамиля» Раухвергера (1960), «Шывармань» Васильева (1961); исполнялись также оперы русских и зарубежных композиторов — «Орестея» Танеева (1946), «Добрыня Никитич» Гречанинова (1947); «Далибор» Сметаны (1944), «Порги и Бесс» Гершвина (1945), «Заколдованный замок» («Страшный двор») Монюшко (1946) и др.

В А. с. о. работали: художеств. и муз. руководители — К. М. Попов, С. А. Малявин, А. Б. Хессин, Н. А. Миронов и др., артисты — Е. П. Островская, М. Д. Каминос, Т. И. Бондарь, П. И. Коробков, М. И. Воскресенский, А. Т. Васильева, А. А. Розум, Н. И. Знаменская, П. Н. Дихнов, П. П. Покровский, В. Н. Сиротинина, Л. И. Толгская и др. В выступлениях ансамбля принимали участие артисты Большого т-ра: А. И. Орфёнов, А. К. Турчина, В. Н. Прокошев, А. И. Батурин и др.; дирижёры — О. М. Брон, С. С. Сахаров, В. С. Смирнов, М. Г. Григорьев и др.; хормейстеры — С. В. Попов, А. С. Степанов; концертмейстеры —Е. Я. Миловидова, Г. С. Зингер, В. И. Розанов и др.

Ансамбль выступал на сцене Центр. дома актёра, Всесоюзного дома композиторов, в конц. залах Москвы, на радио и телевидении и др. Гастролировал в разл. городах Советского Союза.

Лит.: Ансамбль советской оперы, «Театр», 1954, № 1; «СМ», 1962, № 4, с. 155.

АНСЕ́ЛЬМИ (Anselmi) Джузеппе (16 XI 1876, Катания —27 V 1929, Зоальи)— итал. певец (тенор). Артистич. деятельность начал как скрипач в 13-летнем возрасте, одновременно увлекался вокальным иск-вом. Совершенствовался в пении под рук. Л. Манчинелли. Дебютировал в 1896 в Афинах в партии Туриддy («Сельская честь» Масканьи). Исполнение партии Герцога («Риголетто») в миланском т-ре «Ла Скала» (1904) выдвинуло А. в число выдающихся представителей итал. *бельканто.* Гастролировал в Англии, России (впервые в 1904), Испании, Португалии, Аргентине. Голос А. покорял лирич. теплотой, красотой тембра, задушевностью; его исполнение отличалось свободой и законченностью вокализации. Мн. оперы франц. композиторов («Вертер» и «Манон» Массне, «Ромео и Джульетта» Гуно и др.) своей популярностью в Италии обязаны иск-ву А. Обладая лирич. тенором, А. часто обращался и к драматич. партиям (Хозе, Каварадосси), что привело его к преждевременной потере голоса. Написал симф. поэму для оркестра и неск. фп. пьес.

Лит.: Shawe-Taylor D., G. Anselmi, «Opera», L., 1956, marzo, p. 146—51. *В. В. Тимохин.*

АНСЕРМЕ́ (Ansermet) Эрнест (11 XI 1883, Вевe —20 II 1969, Женева) — швейц. дирижёр и композитор. Изучал теорию композиции у А. Денереа в Лозанне (с 1906), А. Жедальжа в Париже, О. Барблана и Э. Блоха в Женеве, позднее совершенствовался в дирижировании в «Схола канторум» в Париже у Ф. Ласерды, а также у Ф. Мотля в Мюнхене и А. Никиша в Берлине (1910—11). В 1911—14 дирижировал концертами в курзале в Монтрё (сблизился там с И. Ф. Стравинским), в 1915—18 — абонементными концертами в Женеве. В 1915—23 муз. рук. труппы «Русский балет С. П. Дягилева», с к-рым гастролировал в странах Зап. Европы, Сев. и Юж. Америки. В 1918 организовал оркестр Романской Швейцарии; руководил этим оркестром в течение 50 лет, выдвинув его в число лучших европейских коллективов. Выступал с ведущими оркестрами Европы и США. В СССР гастролировал впервые в 1928. А. известен как один из лучших интерпретаторов музыки французских импрессионистов, а также Стравинского (дирижировал первым исполнением в 1918 в Лозанне «Истории солдата»). Для иск-ва А. характерны высокая культура, тонкое колористическое мастерство, тщательность и точность воспроизведения музыкального текста в классической и совр. музыке.



А.— автор произведений в стиле импрессионистов: симфонической поэмы «Весенние листья» («Printemps des feuilles»); песен для фп. с оркестром; фп. пьес; переложений для оркестра, в т. ч. «6 старинных эпиграфов» («Six Épigraphes antiques») К. Дебюсси.

Лит. соч.: Le geste du chef d'orchestre, Laus., 1943; Débat sur l'art contemporain, Neuchâtel, 1948; Entretiens sur la musique, Neuchâtel, 1963; Les fondements de la musique dans la consclence humaine, v. 1—2, Neuchâtel, 1961, ' 1965.

Lит.: Tappolet W., E. Ansermet, «Neue Schweizer Rundschau», 1926, XIX; Hommage à Ansermet, Laus., 1943; Gavoty B., Ernest Ansermet, Gen., 1961. *Е. Я. Рацер.*

АНСИ́МОВ Георгий Павлович (р.3 VI 1922, ст. Ладожская Краснодарского края) — советский режиссёр оперы и оперетты. Народный артист РСФСР (1973). В 1955 окончил ГИТИС им. А. В. Луначарского (занимался у Б. А. Покровского). Поставил в Большом т-ре оперу «Фра-Дьяволо» Обера (1955). С этого же года до 1964 режиссёр-постановщик Большого т-ра. Поставил спектакли: «Богема» (1956), «Укрощение строптивой» (1957), «Сказка о царе Салтане» (1959); «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева (1960, первая пост.); «Не только любовь» Щедрина (1961, первая пост.) и др.

С 1964 худож. рук. и гл. реж. Моск. т-ра оперетты, где поставил спектакли: «Вестсайдская история» Бернстайна (1965), «Орфей в аду» Оффенбаха (1965), «Девушка с голубыми глазами» Мурадели (1966), «Конкурс красоты» Долуханяна (1967), «Белая ночь» Хренникова (1967). Осуществил пост. в др. т-рах: «Джалиль» Жиганова (Татарский т-р оперы и балета, Казань, 1964), «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева (Пражский нац. т-р, 1961), «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева (там же, 1963), «Война и мир» (1971, там же, Гос. пр. ЧССР им. Готвальда). *В. И. Зарубин.*

АНТА́РОВА Коккордия Евгеньевна [13 (25) IV 1886, Петербург — 6 II 1959, Москва] — советская певица (контральто). Засл. арт. РСФСР (1933). Училась пению в Петерб. консерватории у И. П. Прянишникова. В 1907—08 и 1930—32 солистка Ленингр. т-ра оперы и балета, в 1908—30 и 1932—36 — Большого т-ра. В 1918—22 изучала актёрское мастерство в Оперной студии Большого т-ра под рук. К. С. Станиславского. Выступала как конц. певица. Вела педагогич. работу.

Высокая культура пения, вдумчивая, глубокая сценич. трактовка образов отличали исполнение А. Лучшая партия — Графиня в «Пиковой даме». Среди др. партий: Ваня, Ратмир; Княгиня («Русалка»), Ольга и Няня («Евгений Онегин»), Кончаковна; Нежата и Любава («Садко»), Лель; Эрда, Швертлейта и Флосхильда («Золото Рейна», «Валькирия» и «Гибель богов» Вагнера).

Лит. соч.: Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг. Записаны заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой, М., [1939,]1952; Моя работа над ролью графини в «Пиковой даме», в сб.: Чайковский и театр, М.— Л., 1940, с. 232—39. *В. И. Зарубин.*

АНТЕЙЛ (Antheil) Джордж (8 VII 1900, Трентон, Нью-Джерси —12 II 1959, Нью-Йорк) — амер. композитор и пианист. Муз. образование получил в Филадельфийской консерватории у К. Штериберга, позже учился у Э. Блоха (композиция). В 1920 выступал как пианист в Париже, Вене и Берлине. Находясь в Зап. Европе, издал ряд фп. и оркестровых произв. конструктивистского стиля, с широким использованием приёмов джазовой музыки (пьеса «Механизмы», фп. соната «Аэроплан», 1923, и др.). Под влиянием эстетич. принципов «*Шестёр-*

ки» и итал. футуристов проводил эксперименты с шумовыми эффектами — «Механический балет» («Ballet Mécanique», пост. 1926, Нью-Йорк, Париж), в к-ром участвуют 10 роялей, механич. пианино, ксилофоны, электрич. звонки, автомобильные гудки, шум пропеллера и др.; «Цыгареска» («Zingareska», «Цыганская музыка», 1922)— первое симф. произв. с элементами джазовой музыки; «Джазовая симфония» для 22 инструментов (1925). Написал сатирич. и политич. оперу «Трансатлантическая» («Transatlantic», пост. 1930), муз. комедию «Елена уходит» («Helen retires», 1934); балет «Столица мира» («The capital of the world», 1953) и др. Соч. А. своею необычностью вызвали много споров и стяжали ему славу ниспровергателя традиций. С 1936 жил в Голливуде, писал музыку к фильмам. В 40—50-е гг. отказался от крайностей модернизма (симфонии 4-я и 5-я, 1943, 1945).

Лит. соч.: Bad boy of music, N. Y., 1945. *Г.М.Шнеерсон.*

АНТЕМ (anthem)— жанр англ. церк. музыки; см. *Энсем.*

АНТИЛЛ (Antill) Джон Генри (р. 8 IV 1904, Сидней)— австрал. композитор и дирижёр. После окончания Сиднейской консерватории работал в передвижной оперной труппе в качестве певца, трубача в оркестре, концертмейстера и пом. капельмейстера, затем — в Сиднейском симф. орк. В 1934—39 рук. хором Сиднейского радиовещания. Во время 2-й мировой войны работал на лондонском радио; после 1945 рук. муз. отдела Сиднейского радиовещания. А. принадлежат: балеты — «Корробори» («Corroboree», 1947, Лондон, 1950, Сидней), «Сентиментальный малый» («The sentimental Bloke»), опера «Эндимион» («Endymion»), кантата «Песня Агари» («The song of Hagar») для солиста, хора мальчиков и орк., циклы австрал. песен.

АНТИПОВ Константин Афанасьевич (1858— дата смерти неизв.)—рус. композитор. Участник *Беляевского кружка*. В 1886 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. Автор симф. аллегро ор. 7, фп. пьес (в т. ч. этюдов ор. 1), романсов на сл. А. С. Пушкина и др.

АНТИСТРОФА́ (от греч. ἀντιστροφή, букв. — поворот назад) — 2-й раздел парного куплета др.-греч. хоровой песни. По метрич. структуре подобен 1-му разделу — *строфе* и перекликается с ней повторением отд. слов, ассонансами, а также по музыке. Подразделение куплета на строфу и А. отвечало характеру и направлению движений участников хора. Оно применялось как в хоровой лирике, так и в хоровых песнях древнегреч. трагедий, исполнявшихся в конце каждой эпизодии драмы. Антистрофич. принцип — принцип повторности муз. построения после его изложения — нашёл применение и в дальнейшем.

Лит.: Комбарьё Ж., Музыка в античном театре, в сб.: Музыкальная культура древнего мира. Под ред. Р. И. Грубера, Л., 1937; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.— Л., 1941; Wegner M., Das Musikleben der Griechen, B., 1949. См. также лит. к статье *Древнегреческая музыка.*

АНТИФО́Н (от греч. ἀντίφωνος — звучащий в ответ, вторящий) — песнопение, исполняемое поочерёдно двумя хорами или солистом и хором. По происхождению А. связан с др.-греч. трагедией, в к-рой хор в большинстве случаев делился на два полухория. Принцип А. издавна использовался в культовой практике вост. народов. Введение его в христ. богослужение связывают с именем антиохийского епископа Игнатия Богоносца (ум. 107). Ок. 4 в. антифонное пение было применено в Милане епископом Амвросием. Распространившись сначала в Италии, А. вскоре стал одним из важнейших типов раннехрист. песнопений в европ. странах. Обычно чередовались мужской и детский хоры, позднее в католич. церкви — пение священника, части хора и целого хора.

Lит.: Gastoué A., Les origines du chant romain. L'antiphonaire grégorien, P., 1907; Olmin E., Die St.-Gallischen Tonarbuchstaben. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Offiziumsantiphone, Regensburg, 1934; Wellesz E., Eastern elements in Western chant, Monumenta musicae Byzantinae, Subsidia II, Boston, 1947; Brockett C. W., Antiphons, responsories, and other chants of the Mozarabic rite, Brooklyn, [1968].

АНТИФОНА́РИЙ — собрание *антифонов*, порою также и *респонсориев* и *псалмов*, предназначенных для исполнения вне *мессы* (наз. Antiphonarium officii). В католич. церкви принят А., впервые изданный Ватиканом в 1912 (Antiphonale sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis). В прошлом к А. причисляли и собрания антифонов, входящих в мессу (наз. Antiphonarium missae).

Lит.: Gastoué A., Les origines du chant romain. L'antiphonaire grégorien, P., 1907; его же, Le graduel et l'antiphonaire romains, Lyon, 1913.

АНТИ́ЧНЫЕ ЛАДЫ — см. *Древнегреческие лады.*

АНТО́НОВА Елизавета Ивановна [р. 24 IV (7 V) 1904, Самара]— сов. певица (контральто). Нар. арт. РСФСР (1951). В 1938 окончила 1-й Моск. муз. техникум (класс пения Т. Г. Дзержинской). В 1924—29 артистка хора Большого т-ра (Москва). Брала уроки пения у М. А. Дейши-Сионицкой. В 1930—33 выступала как конц. певица. В 1934—54 солистка Большого т-ра.

Исполнила ряд партий юношей в операх рус. композиторов: Нежата («Садко»), Лель, Ратмир, Ваня. Др. партии: Княгиня («Русалка»), Кончаковна; Ольга и Полина («Евгений Онегин» и «Пиковая дама»), Свояченица («Майская ночь»), Солоха («Черевички» Чайковского, Гос. пр., 1942). *В. И. Зарубин.*

АНТОНО́ВСКИЙ Александр Петрович (1864, Кишинёв —1907) — рус. певец (бас). В 1882—86 занимался в Моск. консерватории у Дж. Гальвани. В 1886—90 солист Большого т-ра (дебютировал в партии Мельника). В 1890—1900 пел на сцене частных т-ров Киева (Оперное т-во И. П. Прянишникова), Одессы, Харькова, Москвы, в 1900—02— в Мариинском т-ре. Партии: Сусанин, Мельник, Кончак, Олоферн, Гремин, Фарлаф, Варяжский гость; Странник («Рогнеда»), Голова («Майская ночь»), Бартоло («Свадьба Фигаро»), Марсель («Гугеноты»), Хундинг и Фафнер («Кольцо нибелунга»).

Лит.: Левик С. Ю., Записки оперного певца, 2М., 1962, с. 16.

АНТОНОЛЬФИ Фердинанд (2-я пол. 18 в., Венеция —1824, Петербург) — композитор, дирижёр, педагог. По национальности итальянец. Жил в России. Был учителем пения театр. уч-ща в Петербурге. С 1796 придв. капельмейстер. А.— автор мн. опер и балетов (нек-рые совм. с К. А. Кавосом). Ему принадлежат также аранжировки куплетов, хоров, танцев к водевилям. В стиле музыки А. отразились нек-рые черты венской классич. муз. школы.

Соч.: оперы — Карачун, или Старинные диковинки (1805), Ломоносов, или Рекрут-стихотворец (1814), Жёлтый Карло (1815) и др.; совм. с К. А. Кавосом — Добрыня Никитич, или Страшный замок (1818), Жар-птица, или Приключения Левсила царевича (1822), Мирослава, или Костер смерти (1827) и др.; балеты — Калиф Багдадский, или Приключение молодости Гаруна-аль-Рашида (1818), Кора и Алонзо, или Дева Солнца (1820) и др.; водевили; ораторий — Страшный суд; вок. соч.; музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959.

АНФОССИ (Anfossi) Паскуале (25 IV 1727, Таджа, близ Неаполя — февр. 1797, Рим)— итал. композитор. В 1737—47 учился игре на скрипке в консерватории Санта-Мария в Неаполе у Ф. Барбелла и Н. Витоло, затем занимался у Н. Пиччинни и А. Саккини (композиция), с 1742— у Ф. Дуранте (композиция и игра на клавесине). Одновремс. играл в оркестре. Работал в Неаполе, Риме, Венеции, Париже. В 1781—83 дирижёр Театра итал. оперы в Лондоне. Автор св. 70 опер (сохранилось 40). Первая — «Верные женщины» («Le Donne fedeli») была пост. в 1758 (Неаполь). Успех и популярность принесла ему опера «Преследуемая незнакомка» («L' Incognita persequitata», пост. 1773, Рим). Среди наиболее известных опер А.: «Триумф женщин»

(«Il Trionfo delle donne», 1778), «Мнимая садовница» («La Finta giardiniera», 1775). А. ставил свои оперы в Праге, Берлине, Дрездене, Риме, Неаполе. Ряд опер А. был пост. в Петербурге. С 1792 занял место рук. капеллы Сан-Джованни при Латеранском соборе в Риме. В этот период писал гл. обр. церк. музыку (оратории, кантаты, мессы, псалмы и др.). Темы опер А. использовал в нек-рых своих соч. молодой В. А. Моцарт.

Лит.: Della Corte A., L'Opera comica italiana nel '700, Bari, 1923.

АНЦЕВ Михаил Васильевич [30 IX (12 X) 1865, Смоленск —21 VII 1945, Москва]— советский композитор и педагог. С 1886 учился в Варшавском муз. ин-те у Г. Фримана и С. Барцевича (скрипка), З. Носковского (композиция). В 1894 окончил Петерб. консерваторию по классам Ю. И. Иогансена (гармония, контрапункт) и Н. А. Римского-Корсакова (композиция). В 1894—96 преподаватель пения в Елизаветинском ин-те (Петербург). С 1896 жил в Витебске, преподавал хор. пение в различных учебных заведениях; в 1905—12 редактор газ. «Витебские губ. ведомости», «Народный листок» (приложение к «Витебским губ. ведомостям»). С 1919 читал лекции по истории музыки в Нар. консерватории, выступал как муз. рецензент. После Октябрьской революции был одним из первых композиторов, обратившихся в своём творчестве к революц. темам (хоры «Памяти героев», «Песня борьбы»,1922). Автор произв. для скрипки и фп., хоров, романсов, обр. нар. песен, учебных пособий, в т. ч. книг «Краткие сведения для певцов-хористов...» (СПБ, 1897, 2 М., [б. г.]), «Приготовительный курс элементарной теории музыки в связи с преподаванием хорового пения» (СПБ—М., 1897), «Нотная терминология. Справочный словарь...», (Витебск, 1904). *И. М. Ямпольский.*

АНЧЕРЛ (Ančerl) Карел (р. 11 IV 1908, Тучапи)— чехословацкий дирижёр. В 1929 окончил Пражскую консерваторию по классам П. Дедечки (дирижирование), Я. Кршички и А. Хабы (композиция). Совершенствовался как дирижёр у В. Талиха в Школе мастеров при консерватории и у Г. Шерхена в Берлине (в 1929—31 его ассистент). В 1931—33 работал дирижёром в «Освобождённом театре», в 1933—38— в Чехосл. радиокомитете в Праге. В 1939—45, во время фаш. оккупации Чехословакии, был заключён в концентрационный лагерь. С 1945 дирижёр Нац. театра (Прага), в 1947—50 гл. дирижёр оркестра Чехосл. радио. С 1950 худ. рук., в 1956—63 худ. рук. и гл. дирижёр оркестра Чешской филармонии. В 1948—50 преподавал дирижирование в Академии муз. иск-в. Гастролирует во мн. странах, неоднократно выступал в СССР (впервые в 1948). В репертуаре А. — произв. совр. чехосл. и зарубежных композиторов. А. — автор инстр. сочинений, в т. ч. написанных с применением *четвертитоновой системы.* С 1969 живёт за рубежом. С 1970 дирижёр симф. оркестра в Торонто (Канада). *И.М.Ямпольский.*

ANCHE (анш, франц. —язычок). 1) Металлич. пластинка в язычковых орг. трубах, вибрирующая под напором воздушной струи. 2) Anches — собират. назв. всех язычковых регистров во франц. органах.

АНШЙ, эншй (казах. әнші)— казах. нар. певец. В отличие от *акына*, А., за редким исключением, не является автором песен и выступает только как исполнитель-певец, аккомпанируя себе на домбре. А.-профессионалы обычно обладают большим мастерством и знают множество песен. В дореволюц. России А. были единственными хранителями произв. нар. композиторов устной традиции. Известные А. — А. Кашаубаев, К. Байжанов, Ж. Елебеков и др.

Лит.: Исмаилов Е., Акындар, А.-А., 1956; Ерзакович Б., Казахская ССР, М., 1957 (Серия «Музыкальная культура союзных республик»); Коспаков З., Судьба певца, А.-А., 1971 (на казах. яз.). *Б.Г.Ерзакович.*

A PLENO VOCE (а плёно вóче, итал.— полным звуком, в полный голос)— обозначение в нотах, указывающее на то, что исполнитель должен играть полным звуком или петь в полный голос.

АПО́СТЕЛЬ (Apostel) Ханс Эрих (р. 22 I 1901, Карлсруэ) — австр. композитор. Учился в консерватории Мунца в Карлсруэ, в 1919 у А. Шёнберга и А. Берга в Вене. С 1946 президент австр. секции Международного об-ва совр. музыки, с 1948 ред. венского Универсального изд-ва. В начале своего творчества испытал влияние нем. позднеромантич. музыки и отчасти импрессионизма, позднее — А. Берга. Выработав свой стиль, использовал в создании произв. серийную технику, сохраняя при этом почти везде (хотя и скрытую) тональнофункциональную основу. Наиболее известное сочинение А. — Вариации на тему Й. Гайдна «Variationen über ein Thema von J. Haydn» (для оркестра, ор. 17, 1949, Австр. гос. пр., 1952). Автор «Реквиема», для восьмиголосного смеш. хора с оркестром (сл. Р. М. Рильке, 1933), романсов, хоров без сопровождения (сл. Ф. Гёльдерлина, Ф. Мёрике, Г. Тракля, Р. М. Рильке, Р. Фельмайера), 3 сонатин для дух. инструментов (1953).

Др. соч.: Баллада для орк. (ор. 2, 1955); концерт для фп. с орк. (1958); Adagio для большого струн. орк. (ор. 11, 1937); 2 струн. квартета (ор. 7, 1935; ор. 26, 1956), квартет для дух. инструментов (ор. 14, 1947—49); для фп.—10 вариаций на рисунки художника О. Кокошки (ор. 1, 1928); Кубиниана (ор. 13, 1945—50).

Lит.: Kaufmann H., H. E. Apostel, W., [1965] (имеется указатель соч.).

АПО́СТОЛОВ Павел Иванович [6 (19) XII 1905, Петербург —19 VII 1969, Москва] — сов. музыковед. Чл. КПСС с 1943. В 1929 окончил военно-дирижёрские курсы при Моск. пехотной школе им. М. Ю. Ашенбренера, в 1946— теоретико-композиторский ф-т Моск. консерватории по классу И. В. Способина, в 1949— аспирантуру. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 ушёл добровольцем на фронт. В 1946—47 возглавлял Инспекцию оркестров Моск. воен. округа, работал в Главном политическом управлении Сов. Армии, воен. дирижёром, преподавал на воен. ф-те Моск. консерватории. С 1949 в аппарате ЦК КПСС. С 1932 выступал в периодич. печати по вопросам воен. музыки и сов. муз. творчества. Автор маршей для дух. оркестра, фп. пьес, хоров и др.

АПОФЕО́З (от греч. ἀποθέωσις — обожествление) — заключительная торжеств. массовая сцена спектакля, а также праздничной конц. программы, прославляющая к.-н. событие или лицо; обычно носит монумент. характер и исполнена особого подъёма. А. широко применялся в старинной историко-мифологич. опере (напр., во франц. «лирической трагедии» Ж. Б. Люлли). Классич. пример А. — заключит. сцена в опере «Иван Сусанин» Глинки. Ряд опер сов. композиторов («Емельян Пугачёв» Коваля, «Восстание Вося» Баласаняна, и др.) и балетов («Медный всадник» Глиэра) также завершается А.

APPASSIONATO (аппассионáто, итал. — страстный, от appassionare — возбуждать страсть) — термин, применяющийся для обозначения характера исполнения того или иного муз. отрывка, части произведения. Используется также как прилагательное к главному определению, напр. Allegro appassionato для фп. ор. 4 Скрябина, «Sonata appassionata» для фп. ор. 57 Бетховена (название дано не композитором; сам Бетховен применил обозначение appassionato в своих фп. сонатах ор. 106 и 111). В этих случаях термин указывает на общий характер произведения.

АППЛИКАТУ́РА (от лат. applico — прикладываю, прижимаю; англ. fingering; франц. doigté; итал. digitazione, diteggiature; нем. Fingersatz, Applikatur) — способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на муз. инструменте, а также обозначение этого способа в нотах. Умение находить естественную и рациональную А. составляет одну из важнейших сторон исполнительского мастерства инструменталиста. Значение А. обусловлено её внутренней связью с разл. приёмами инстр. игры. Хорошо подобранная А. способствует её

выразительности, облегчает преодоление технич. трудностей, помогает исполнителю овладеть муз. произв., быстро охватить его в целом и деталях, укрепляет муз. память, облегчает чтение с листа, развивает свободу ориентировки на грифе, клавиатуре, клапанах, у исполнителей на струн. инструментах способствует также чистоте интонации. От умелого выбора А., обеспечивающей одновременно нужную звучность и удобство движений, во многом зависит качество исполнения. В А. любого исполнителя наряду с нек-рыми общими для его времени принципами проступают и индивидуальные особенности. На выбор А. в известной мере влияет строение рук исполнителя (длина пальцев, их гибкость, степень растяжки). В то же время А. во многом определяется индивидуальным пониманием произв., исполнительским замыслом и его реализацией. В этом смысле можно говорить об эстетике А. Возможности А. зависят от типа и конструкции инструмента; они особенно широки для клавишных и струн. смычковых инструментов (скрипка, виолончель), более ограничены для струн. щипковых и в особенности для дух. инструментов.

А. в нотах обозначается цифрами, указывающими, каким именно пальцем берётся тот или иной звук. В нотах для струн. смычковых инструментов пальцы левой руки обозначаются цифрами от 1 до 4 (начиная от указательного пальца к мизинцу), наложение большого пальца у виолончелистов — знаком ❶. В нотах для клавишных инструментов принято обозначение пальцев цифрами 1—5 (от большого пальца к мизинцу каждой руки). Ранее применялись и др. обозначения. Общие принципы А. менялись с течением времени в зависимости от эволюции муз. иск-ва, а также от совершенствования муз. инструментария и развития исполнительской техники.

Самые ранние образцы А. представлены: для смычковых инструментов — в «Трактате о музыке» («Tractatus de musica», между 1272 и 1304) чеш. муз. теоретика Иеронима Моравского (в нём приведена А. для 5-струн. виолы-фиделя), для клавишных инструментов — в трактате «Искусство исполнения фантазий» («Arte de tañer Fantasia...», 1565) испанца Томаса из Санта-Мария и в «Органной или инструментальной табулатуре» («Orgel- oder Instrumenttabulatur...», 1571) нем. органиста Э. Аммербаха. Характерная особенность этих А. — использование огранич. количества пальцев: при игре на смычковых инструментах в основном комбинировались только первые два пальца и открытая струна, применялось также скольжение одним и тем же пальцем на хроматич. полутон; на клавишных применялась А., основанная на перекладывании лишь средних пальцев, тогда как крайние пальцы, за редким исключением, бездействовали. Подобная система А. и в дальнейшем остаётся типичной для смычковых виол и клавесина. В 15 в. игра на виолах, ограниченная в основном полупозицией и первой позицией, была многоголосной, аккордовой; пассажная техника на виоле да гамба стала применяться в 16 в., смена позиций — на рубеже 17—18 вв. Значительно большее развитие получила А. на клавесине, к-рый в 16—17 вв. стал сольным инструментом. Она отличалась разнообразием приёмов. Специфичность А. обусловливалась главным образом самим кругом художественных образов клавесинной музыки. Жанр миниатюры, культивировавшийся клавесинистами, требовал мелкой пальцевой техники, преимущественно позиционной (в пределах «позиции» руки). Отсюда избегание подкладывания большого пальца, предпочтение, отдававшееся подкладыванию и перекладыванию др. пальцев (4-го под 3-й, 3-го через 4-й), беззвучная смена пальцев на одной клавише (doigté substituer), соскальзывание пальца с чёрной клавиши на белую (doigté de glissé) и т. п. Эти приёмы А. систематизированы Ф. Куперено м в трактате «Искусство игры на клавесине» («L'art de toucher le clavecin», 1716). Дальнейшая эволюция А. была связана: у исполнителей на смычковых инструментах, в первую очередь скрипачей, с развитием позиционной игры, техники переходов из позиции в позицию, у исполнителей на клавишных инструментах — с внедрением приёма подкладывания большого пальца, потребовавшего усвоения на клавиатуре разл. «позиций» руки (введение этого приёма обычно связывают с именем И. С. Баха). Основой скрипичной А. явилось деление грифа инструмента на позиции и использование разл. видов расположения пальцев на грифе. Деление грифа на семь позиций, базирующееся на естественном расположении пальцев, при к-ром на каждой струне охватывались звуки в объёме кварты, установил М. Коррет в своей «Школе Орфея» («L'Ecole d'Orphée», 1738); А., основанную на расширении и сужении объёма позиции, выдвинул Ф. Джеминиани в школе «Искусство игры на скрипке» («The art of playing on the violin», op. 9, 1751). На связь скр. А. с ритмич. строением пассажей и штрихами указал Л. Моцарт в своём «Опыте основательной скрипичной школы» («Versuch einer gründlichen Violinschule», 1756). Позднее Ш. Берио сформулировал разграничение скрипичной А. на А. кантилены и А. технич. мест, установив разл. принципы их выбора в своей «Большой скрипичной школе» («Grande méthode de violon», 1858). Ударная механика, репетиционная механика и педальный механизм молоточкового фп., основанного на совершенно иных принципах сравнительно с клавесином, открыли перед пианистами новые технич. и художеств. возможности. В эпоху Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена совершается переход к «пятипалой» фп. А. Принципы этой т.н. классич. или традиционной фп. А. суммированы в таких методич. трудах, как «Полная теоретико-практическая фортепианная школа» («Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule», op. 500, около 1830) К. Черни и «Фортепианная школа. Подробное теоретическое и практическое наставление по игре на фортепиано» («Klavierschule: ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel...», 1828) И. Н. Гуммеля.

В 18 в. под влиянием скрипичной игры формируется А. виолончели. Бо́льшая (по сравнению со скрипкой) величина инструмента и вытекающий отсюда вертикальный способ его держания (в ногах) обусловили специфичность виолончельной А.: более широкое расположение интервалов на грифе потребовало при игре иной последовательности пальцев (исполнение в первых позициях целого тона не 1-м и 2-м, а 1-м и 3-м пальцами), применения в игре большого пальца (т. н. приём ставки). Впервые принципы А. виолончели изложены в виолончельной «Школе...» («Méthode ... pour apprendre... le violoncelle», op. 24, 1741) М. Коррета (гл. «Об аппликатуре в первой и последующих позициях», «О наложении большого пальца — ставке»). Развитие приёма ставки связано с именем Л. Боккерини (применение 4-го пальца, использование высоких позиций). В дальнейшем систематич. изложение принципов виолончельной А. дал Ж. Л. Дюпор в своём труде «О виолончельной аппликатуре и ведении смычка» («Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet», 1770). Основное значение этого труда связано с установлением принципов собственно виолончельной А., освобождающейся от гамбовых (а в известной степени и от скрипичных) влияний и приобретающей специфически виолончельный характер, в упорядочении А. гамм.

Крупнейшие исполнители романтич. направления в 19 в. (Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шопен) утверждали новые принципы А., базирующиеся не столько на «удобстве» исполнения, сколько на внутреннем её соответствии муз. содержанию, на возможности достичь с помощью соответств. А. наиболее яркого звучания или колористич. эффекта. Паганини ввёл приёмы А., осн. на растяжке пальцев и скачках на большие расстояния, максимально используя диапазон каждой отд. струны;

тем самым он преодолел позиционность в скрипичной игре. Лист, испытавший влияние исполнительского мастерства Паганини, раздвинул границы фп. А. Наряду с подкладыванием большого пальца, перекладыванием и перекрещиванием 2-го, 3-го и 5-го пальцев, он широко применял большой и 5-й пальцы на чёрных клавишах, исполнение последовательности звуков одним и тем же пальцем и др.

В послеромантич. эпоху К. Ю. Давыдов ввёл в практику игры виолончелистов А., осн. не на исчерпывающем использовании движений пальцев на грифе при неменяющемся положении руки в одной позиции (принцип т. н. позиционного параллелизма, культивировавшийся нем. школой в лице Б. Ромберга), а на подвижности руки и частой смене позиций.

Развитие А. в 20 в. более глубоко выявляет её органич. связь с выразит. средствами исполнительского мастерства (приёмами звукоизвлечения, фразировки, динамики, агогики, артикуляции, у пианистов — педализации), раскрывает значение А. как психологич. фактора и ведёт к рационализации аппликатурных приёмов, к внедрению приёмов, осн. на экономии движений, их автоматизации. Большой вклад в развитие совр. фп. А. внёс Ф. Бузони, разработавший принцип членения пассажей на т. н. «технические единицы» или «комплексы», состоящие из единообразных групп нот, исполняемых одинаковой А. Этот принцип, открывающий широкие возможности для автоматизации движения пальцев и в известной степени связанный с принципом т. н. «ритмической» А., получил разнообразное применение и в А. др. инструментов. П. Касальс положил начало новой системе А. на виолончели, осн. на больших растяжках пальцев, увеличивающих объём позиции на одной струне до интервала кварты, на шарнирных движениях левой руки, а также на использовании уплотнённого расположения пальцев на грифе. Идеи Касальса развил его ученик Д. Алексаньян в работах «Обучение на виолончели» («L' enseignement de violoncelle», 1914), «Теоретическое и практическое руководство игры на виолончели» («Traité théorétique et pratique du violoncelle», 1922) и в своей редакции сюит И. С. Баха для виолончели соло. У скрипачей Э. Изаи, используя растяжку пальцев и расширив объём позиции до интервала сексты и даже се́птимы, ввёл т. н. «межпозиционную» игру на скрипке; он применил также технику «беззвучной» смены позиций с помощью открытых струн и флажолетных звуков. Развивая аппликатурные приёмы Изаи, Ф. Крейслер разработал приёмы максимального использования открытых струн скрипки, что способствовало большей яркости и интенсивности звучания инструмента. Особенно большое значение имеют введённые Крейслером приёмы А. в кантилене, осн. на разнообразном использовании певучего, выразительного соединения звуков (portamento), подмены пальцев на одном и том же звуке, выключении в кантилене 4-го пальца и замене его 3-м. Совр. исполнительская практика скрипачей основывается на более эластичном и подвижном ощущении позиции, использовании суженного и расширенного расположения пальцев на грифе, полупозиции, чётных позиций. Мн. приёмы совр. скрипичной А. систематизировал К. Флеш в работе «Искусство игры на скрипке» («Kunst des Violinspiels», Teile 1—2, 1923—28). В разностороннем развитии и применении А. значительны достижения сов. исполнительской школы: фортепианной — А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза и Л. В. Николаева; скрипичной — Л. М. Цейтлина, А. И. Ямпольского, Д. Ф. Ойстраха (весьма плодотворно выдвинутое им положение о зонах позиции); виолончельной — С. М. Козолупова, А. Я. Штримера, позднее — М.Л. Ростроповича, а также А. П. Стогорского, использовавшего аппликатурные приёмы Касальса и разработавшего ряд новых приёмов. Аппликатурные принципы сов. исполнительской школы получили отражение во многих редакциях музыкальных произведений, а также в ряде методических трудов.

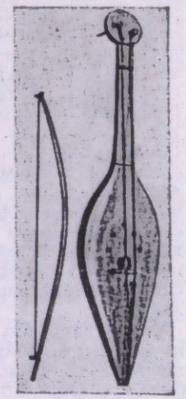
Лит.: (фп.) Нейгауз Г., Об аппликатуре, в его кн.: Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога, 2 М., 1961, с. 167—183, Добавл. к IV главе; Коган Г. М., О фортепианной фактуре, М., 1961; Понизовкин Ю. В., Об аппликатурных принципах С. В. Рахманинова, в сб.: Труды Гос. муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных, вып. 2, М., 1961; Месснер В., Аппликатура в фортепианных сонатах Бетховена. Пособие для педагогов-пианистов, М., 1962; Баренбойм Л., Аппликатурные принципы Артура Шнабеля, в сб.: Вопросы муз.-исполнительского искусства, [вып.] 3, М., 1962; Виноградова О., Значение аппликатуры для воспитания исполнительских навыков учащихся-пианистов, в сб.: Очерки по методике обучения игре на фортепиано, М., 1965; Adam L., Méthode ou principe général de doigté..., P., 1798; Neate Ch., Essay of fingering, L., 1855; Köhler L., Der Klavierfingersatz, Lpz., 1862; Klauwell O. A., Der Fingersatz des Klavierspiels, Lpz., 1885; Michelsen G. A., Der Fingersatz beim Klavierspiel, Lpz., 1896; Babitz S., On using J. S. Bach's keyboard fingerings, «ML», v. XLIII, 1962, № 2; (скр.) — Плакси М., Уплотненная аппликатура, как новый приём в скрипичной технике, «СМ», 1933, № 2; Ямпольский И., Основы скрипичной аппликатуры, 2 М., 1955 (на англ. яз. — The principles of violin fingering, L., 1967); Jarosy A., Nouvelle théorie du doigté, Paganini et son secret, P., 1924; Flesch C., Violin fingering: its theory and practice, L., 1966; (виолончель) — Гинзбург С. Л., К. Ю. Давыдов. Глава из истории русской музыкальной культуры и методической мысли, [Л.], 1936, с. 111—135; Гинзбург Л., История виолончельного искусства. Кн. первая. Виолончельная классика, М.— Л., 1950, с. 402—404, 425—429, 442—444, 453—473; Гутор В. П., К. Ю. Давыдов как основатель школы. Предисл., ред. и примеч. Л. С. Гинзбурга, М.— Л., 1950, с. 10—13; Duport J. L., Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, P., 1770 (посл. изд. 1902); (контрабас) — Хоменко В., Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса, М., 1953; Безделье в В., О применении новой (пятипалой) аппликатуры при игре на контрабасе, в сб.: Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории, 1957, Саратов, [1957]; (балалайка) — Плюхин А. С., Об аппликатуре гамм и арпеджио и о техническом минимуме балалаечника, М., 1960; (флейта) — Mahillon V., Étude sur le doigté de la flûte, Boechm, Brux., 1882.

И.М.Ямпольский.

АППОДЖИАТУ́РА — см. *Предъём.*

A PRIMA VISTA (а при́ма ви́ста, итал.—с первого взгляда) — то же, что и *à livre ouvert.*

АПХЕ́РЦА, а п х ь я р ц а—абхазский струн. смычковый инструмент. Корпус веретенообразный, долблёный, дека плоская с резонаторными отверстиями разл. формы, шейка без ладов, головка в виде диска, смычок луковидный, 2 жильные струны настраиваются на квинту. Общая дл. 700—800 *мм*. А. держат вертикально, зажимая низ корпуса между колен. Играют одновременно на 2 струнах. Звук тихий, мягкий. Применяется как аккомпанирующий инструмент при исполнении эпикогероич., трудовых, бытовых, обрядовых и др. песен, а также для исполнения танц. мелодий. Играют на А. преимущественно мужчины.



Апхерца.

APIACERE (а пьячёре, итал. — по желанию, по своему усмотрению)— указание в нотах, согласно к-рому исполнителю предоставляется свобода в выборе того или иного характера исполнения; то же, что *ad libitum* (1).

АРАБЕ́СКА (франц. arabesque, от итал. arabesco — арабский) — жанр инструментальной пьесы. Термин «А.» в архитектуре и живописи обозначает сложные узоры в араб. стиле. К музыке термин впервые применил Р. Шуман, назвавший А. свою пьесу для фп. ор. 18 (1839) в форме рондо с контрастными разделами в разл. ритмах. С тех пор термин «А.» неоднократно использовался композиторами как назв. небольшой пьесы, гл. обр. для фп., как правило, изящного характера, с узорчатой фактурой и богато орнаментированным, «кружевным» мелодич. рисунком. А. ор. 4 А. К. Лядова (1878), подобно шумановской, выдержаны в разл. ритмах. К. Дебюсси при-

дал мелодиям своих А. (1888) прихотливый фигурированный характер. А. для оркестра написал Э. Вольф-Феррари.

АРАБСКАЯ МУЗЫКА — музыка арабов и др. народов, населявших в ср. века Ближний и Ср. Восток, Сев. Африку и Юго-Зап. Европу. История А.м. восходит ко 2-му тыс. до н. э. Надпись на одном из памятников гласит, что ассирийских надсмотрщиков очаровывали своей музыкой арабские рабы. В древний период область распространения арабской культуры, в т. ч. музыкальной, ограничивалась Аравийским полуостровом. Очагом арабской культуры явилась Сев. Аравия. О музыке доислам. периода имеются скудные сведения. В 7 в. в результате объединения арабских племён, принятия единой религии — ислама, завоевания арабами высокоразвитых стран Бл. и Ср. Востока, Сев. Африки, Юго-Зап. Европы и образования халифата наблюдается подъём араб. культуры, в частности музыки. А. м. — своеобразный продукт слияния вост., собственно араб., иск-ва с иск-вом завоёванных стран. Арабы ассимилировали более высокие культуры покорённых ими народов.

А. м. — преим. музыка устной традиции, передававшейся из поколения в поколение. Записи появились лишь в 19 в.(исключение составляют нек-рые записи араб. учёного 13 в. Сафи-ад-дина).

Ранний, «бедуинский» период в развитии А. м. характеризуется единством музыки и поэзии. Сохранились сведения о древних араб. проф. певцах-поэтах— шаирах (араб. — «вещий»). Каждое племя имело своего шаира, к-рому приписывалась магич. сила: исполнявшиеся им песни считались пророческими. Широко были распространены эпич. сказания, восхвалявшие доблесть предков-героев, а также песенные жанры: марса, или марсийа (заплачка, траурная элегия), маратхи (похоронная песня), сар (песня мести), урджуза (вызов на бой), хиджа (сатира), мадх (хвала), хида (караванная песня погонщиков верблюдов), хабаб (песни конников) и др. В сев. р-нах (Ливан, Сирия, Палестина, Иордания, Ирак) был популярен жанр атаба (жалоба)— песенный диалог, построенный на чередовании эмоциональных сольных речитативов и коротких ответов. Высоко ценилось умение включать строки в стиле атаба в песни др. жанра. В Юж. Аравии, Йемене пелись песни политич. содержания, а также т. н. песни-«каталоги», в к-рых перечислялись ремёсла, названия мечетей, звёзд, ветров, племён и др. В Хадрамауте бытовали танц. песни (ракш), охотничьи песни, сопровождавшиеся мимич. танцами с палками, а также песни, исполнявшиеся во время свадебных шествий. Муз. инструментарий того времени немногочислен: примитивная лютня-мизхар; среди смычковых — ребаб (род однострун. скрипки), на к-ром часто аккомпанировали себе шаиры; из ударных известен дуфф (маленький плоский квадратный бубен). Употреблялся также 12-струн. мизаф (прототип арфы).

Постепенно муз. инструментарий обогащался. Один из осн. инструментов — лютня (первонач. перс. происхождения 2-струн. с кожаной декой — барбат, позже была усовершенствована: добавлены ещё 2 струны) и прежде всего лютня-уд (вначале 4-, затем 5-струн.), сочетающая муз. свойства мизхара и барбата. Излюбленный инструмент женщин — танбур (род лютни с длинным грифом). Среди струн. щипковых популярен также канун (цитра в форме трапеции), а среди струн. смычковых — кеманча. Многочисленны удар. инструменты: тар (круглый бубен), бендир (бубен, у к-рого металлич. пластинки, укреплённые на обечайке, заменены струнами или бечёвками), кус (большой котлообразный барабан), дарбука (барабан), табл (парные, скреплённые вместе литавры), наккарт (двойные маленькие литавры), кадиб (маленькие палочки, своего рода кастаньеты) и др. Дух. инструменты — госба (продольная открытая флейта), най (род примитивной флейты), а также инструмент из семейства гобоев — райта и др.

В доисламскую эпоху муз. произв.исполнялись преим. женщинами. Певицы (мучаннийа) и исполнительницы на разл. инструментах были обязательными участницами племенных и семейных торжеств. Славились певица-рабыня Ширин, позже её ученица Азза аль-Майла.

Ислам в первые годы своего существования (нач. 7в.) не способствовал развитию муз. культуры арабов. Музыка принадлежала к запрещённым развлечениям. Исполнение её ограничивалось разл. предписаниями религ. и этич. порядка. Длительное время музыкантами-профессионалами были только рабы. Однако большинство халифов (особенно в период омейядов) покровительствовало им. Двор халифов династии Омейядов (661—750), находившийся первоначально в Дамаске, был средоточием учёных, музыкантов, художников, поэтов. Профессия музыканта предполагала разносторон. одарённость: он был одновременно певцом, поэтом, исполнителем на муз. инструментах, композитором и зачастую муз. исследователем. Среди первых араб. музыкантов-теоретиков (кон. 7— нач. 8 вв.) выделяются Иса бен Абдаллах по прозвищу Товаис («маленький павлин») и в особенности Ибн Мусаджих (по происх. негр), к-рый считается создателем араб. звукоряда. Выработанная им манера пения впоследствии была принята всеми араб. певцами. Его самобытная методика, выросшая на основе изучения музыки персов и греков (с этой целью он посетил Сирию, Иран), отвергала внезапные скачки голоса, ломающие мягкую волнообразную линию араб. мелопеи (мелодии). В трудах Мусаджиха изложены основы древнейшей араб. муз. теории. Он сформулировал систему 8 осн. ладов, названных «пальцами» (поскольку тонику этих ладов определяло положение пальцев на лютне), а также 6 наиболее распространённых ритмич. модусов. Своим композиторским творчеством Мусаджих способствовал расширению ограниченного по диапазону звукоряда. Он противопоставил строгому стилю бедуинской музыки рина ар-рукбан более свободный, разнообразный по характеру стиль рина эль-муткан. Значит. вклад в развитие араб. муз. теории внёс его ученик Муслим ибн Мухриз (сын перс. раба из Мекки), занимавшийся вопросами взаимодействия музыки и текста. Он расширил муз. фразу до формы двустишия. Ранее по традиции мелодич. фраза ограничивалась одним стихом. У Мухриза муз. фраза состоит из 2 периодов (1-й заканчивается несовершенным кадансом, 2-й — совершенным). Такое симметричное строение фразы сохранилось в нек-рых р-нах до сих пор (в совр. марокканских школах, где преподаётся коран, поются построенные по этой схеме гимны, восхваляющие пророка). Мухризу приписывается также выработка новой ритмич. формулы — рамаль, надолго вошедшей в муз. практику арабов. С развитием муз. теории появляются обширные песенные антологии. Одно из ранних собраний араб. песен—«Книга о песнях» («Китаб филь-агани») Юнуса аль-Катиба. Другой его труд — «Книга о мелодии» («Китаб аль-нагм») считается первым исследованием теоретич. основ древней араб. школы. В этих книгах отсутствует нотированная запись (первая содержит тексты, назв. ладов, ритмич. формул песен). До наших дней сохранились «Семь песен» Ибн Сурайи.

Наивысшего расцвета достигает А. м. в период Аббасидского халифата. Первое столетие правления Аббасидов (750—847) считается «золотым веком» араб. культуры. Новая столица — Багдад в Ираке (с 762) становится центром не только араб., но и всей вост. цивилизации. На А. м. оказало влияние перс. (иранское) иск-во с его пышной и изысканной декоративностью. Из Ирана были выписаны мн. музыканты, мастера по изготовлению инструментов. Арабы переняли перс. нотное письмо, заменили строй араб. уда строем перс. пандура, араб. лютню вытеснила персидская. Нововведения коснулись

и интервалов: пифагорейскую терцию (см. *Строй*) заменила иранская. Ещё большую сложность вызвал возврат к интервалу в $^3/_4$ тона доисламской эпохи (т. н.«нейтральная секунда»). Музыка при дворе халифа сделалась обязат. составной частью придв. церемониала. Во время приёмов дворцовые музыканты играли по заранее разработанной программе, певцы выступали один за другим (отсюда назв. исполняемой сюиты — нуба, т. е. круг). Среди музыкантов при Аббасидах особенной известностью пользовались выходцы из знатной иран. семьи Маусили. Певец Ибрахим аль-Маусили (Ибрахим Мосульский) был автором мн. песен (ему приписывается 900 песен), а также составителем (совм. с Ибн Джами) сб. «Сто избранных песен», послужившим основой «Большой книги песен» аль-Исфахани. Его сын — Исхак аль-Маусили (Исхак Мосульский) — основатель багдадской школы, блестящий исполнитель-лютнист, поэт, теоретик (автор 9 трактатов о музыке). Он самостоятельно пришёл к открытию мн. положений муз. теории, содержавшихся в трудах Евклида. Исхак аль-Маусили установил правила игры на араб. лютне-уд (они приведены в исследовании его ученика Яхия бен Али, известного под именем Ибн аль-Мунайджим), а также зафиксировал в своих работах разл. араб. лады. Защитник старых традиций, Исхак аль-Маусили возглавил т. н. классич. направление, против к-рого выступали т. н. романтики, объединившиеся вокруг принца Ибрахима (брата халифа Харун ар-Рашида), пренебрегавшего установившимися муз. правилами. Выделялись также музыканты: Мухарик, Алаванги, певицы Басбас, Ураиб, Убанда и др.

Высокого уровня достигла араб. муз. наука. В сер. 9 в. в Багдаде был создан «Дом мудрости» со спец. коллегией комментаторов греч. трактатов. На араб. язык были переведены мн. сочинения греч. учёных, в т. ч. труды о музыке Аристотеля, Аристоксена,Никомаха, Евклида, Птолемея, Аристида и др. Нек-рые авторы стали приспосабливать теоретич. концепции старой араб. школы к греч. муз. теории. К числу выдающихся муз. теоретиков ср. веков принадлежат аль-Кинди,Абу Наср Мухаммед аль-Фараби, Абу-ль-Фарадж аль-Исфахани, Абу Али Хусейн Ибн Сина (латинизир. — Авиценна). Труды этих теоретиков, как и греч. учёных, отражали два осн. направления в подходе к объяснению сущности музыки и её отношения к законам мироздания. Теория аль-Кинди (известны его 12 книг по вопросам музыки) основывается на метафизич. доктрине неоплатоников, применённой к араб. музыке и, в частности, к строю лютни. Его сторонниками были ас-Сарахши, Сабит ибн Курра и др. Второе направление представлено аль-Фараби, труды к-рого базировались на доведённой до крайности математич. системе Аристотеля (она тоже была применена к строю лютни — излюбленного инструмента арабов). «Большой трактат о музыке» («Китаб аль-мусики аль-кабир») аль-Фараби, посв. вопросам эстетики, происхождения музыки, теории инструментоведения, имел большое значение для развития ср.-век.науки о музыке и явился важнейшим источником сведений о музыке Востока и др.-греч. муз. системе. Ценные материалы по ранней араб. музыке содержит «Большая книга песен» аль-Исфахани («Китаб аль-агани аль-кабир», опубл. 1868, в 21 тт.; 4-е изд., Каир, 1927). О развитии муз.-теоретич. науки арабов свидетельствуют также труды аль-Муфадзаля бен Салама, Ибн аль-Мутазза, Абу Бакра ар-Рази (в Европе известен под именем Разес), аль-Масуди, собирателя песен Ибн Накия (написал доп. к «Большой книге песен») и др.

Труды учёного и поэта Ибн Сины (в частности, главы из книг «Исцеление»—«Аш-шифа»; «Освобождение»—«Ан-найят») явились дальнейшей разработкой теории ладов: он заменил 8 араб. ладов-«пальцев» 12 ладами, дал их описание, привёл звукоряды, назв. к-рых сохранились в муз. практике на Бл. и Ср. Востоке.

Автором выдающихся трудов ср.-век. вост. науки о музыке был Сафи-ад-дин Абд аль-Мумин (Сафи-ад-дин Урмави)— создатель новой муз. системы. Его труды (главные из них: «Шарафийский трактат об основах композиции» — «Рисалат аш-Шарафийя филь нисаб ат-тамфия»; «Книга о музыкальных модусах» —«Китаб аль-адвар») подытожили многовековые достижения араб. муз.-теоретич. мысли, обобщили традиции др.-греч. и перс. муз. теории. Сафи-ад-дин дал характеристику араб. ладов: 12 основных — ушшак, нава, бусалик, раст, ирак, исфахан, зирафканд, бузурк, занкула, рахави, хусайни, хиджаз, и 6 второстепенных (названных по-персидски «аваз»)— куваши, кардания, науруз, нихуфт, мухайар аль-хусайни, хиджаз-бис. Сафи-ад-дин был первым араб. композитором, оставившим нотированные записи (преим. примеры, иллюстрирующие его теоретич. положения; встречаются также записи оригинальных мелодий). Нотная запись изображена буквами (высота звука) и цифрами (длительность ноты; см. *Мензуральная нотация*); нотный алфавит состоял из 35 букв (в соответствии с ладами на грифе лютни). Блестящий исполнитель на струн. инструментах, Сафи-ад-дин был также изобретателем нек-рых из них (мучни — басовая разновидность лютни, нузга — разновидность гуслей). Его исследования послужили основой теоретич. разработок ряда учёных-музыкантов 14—15 вв. — аш-Ширази, аль-Амули, аль-Джурджани, Абд аль-Кадир ибн Ганби, Шихаб-ад-дин аль-Аджами и др.

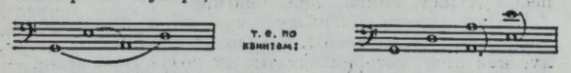
В сер. 13 в., особенно после разрушения монголами Багдада (1258), в развитии муз. иск-ва на Востоке (багдадская школа) наблюдается спад, хотя вплоть до 16 в. появлялись теоретич. труды, а также отд. яркие муз. сочинения. Так, под влиянием турецкой музыки возникли необычные по форме произв.: напр., прелюдия для орк.— пешерев или изукрашенные мелизмами песни (семаи, накиш, кями-натик).

Иными путями развивалось муз. иск-во на западе халифата, представленное т. н. андалусской школой (андалусский цикл истории охватывает почти семь веков — 822—1492). Особая роль в становлении самобытной андалусской школы принадлежит певцу, поэту, композитору и муз. теоретику Зирьябу (наст. имя — Абу аль-Хасан Али бен Нафи), до к-рого андалусская школа была лишь отголоском персидской. Основу андалусской школы составили его 24 нубы. Зирьяб внёс значит. изменения в область муз. форм (строение нуб впоследствии описано в кн. аль-Маккари). По его правилам муз. сочинение начинается речитативом (нашид), поющимся в свободном ритме и переходящем к развёрнутой (обычно медленной) части (басит); затем следует 2-частное заключение в подвижном темпе (мохарракат и хазаят). Существенны также усовершенствования лютни, сделанные Зирьябом. Он изготовлял лютни и др. муз. инструменты; ввёл плектр из орлиного пера, заменив деревянные пластинки, благодаря чему звук лютни стал мягче, чище. Он был также педагогом (его вок. методика близка современной). Муз. наследие Зирьяба (по свидетельству Ибн Хальдуна) составило огромный фонд, к-рым пользовались последующие поколения арабов. Мн. его произв. приобрели популярность и, утратив авторство, стали народными. Школа Зирьяба создала в Андалусии прочную традицию, вытеснив все др. направления.

Багдадская и андалусская школы по своей направленности отличались друг от друга. На Востоке музыка, зародившись в народе, превратилась затем в иск-во «учёное» и утончённое; в Багдаде она была монополией социальной элиты, достоянием виртуозов, солистов. На Западе проф. музыка возвратилась к народу, к-рый ассимилировал её, подчинил своим вкусам. В Андалусии она приобрела характер нар. иск-ва. Под воздействием нар. испан. музыки (в частности, песни с припевом) арабы наряду с классич. касыдой (баллада, состоящая

из длинного ряда аналогичных по размеру и структуре стихов, к-рые равномерно делятся цезурами и заканчиваются одинаковыми рифмами: aa, ba, ca, da и т. д.) осваивают разл. формы строфич. стихосложения с перекрещивающимися рифмами. В 10—11 вв. появляются новые жанры — мувашшах («опоясанный») и заджал («мелодия»). Строение стиха в касыде вызывало ограничения в её муз. сопровождении (бесконечное повторение мелодии). Новые жанры с их разнообразными комбинациями ритмич. рисунка стиха давали музыке бо́льшую свободу. Мувашшах (создателем его, по данным учёного Ибн Хальдуна, был Обада аль-Каззаз) культивировался гл. обр. придв. поэтами, в нём чаще использовали примитивные размеры, напр. рамаль (в 13 в. мувашшах принимает застывшие формы, превращаясь в предмет формалистич. упражнений). Заджал (широкое распространение этого жанра связано с именем поэта 12 в. Ибн Кузмана — одного из первых араб. трубадуров), в известной мере, — нар. разновидность мувашшаха. Он всегда опирался на нар. традицию, основанную на особенностях андалусского диалекта. Соответствие в заджалах каждому стиху новой мелодич. фразы давало простор муз. сопровождению. С 12 в. мувашшах и заджал становятся популярными как в Испании, так и по всему Востоку (заджалы Кузмана распевались в араб. странах вплоть до Ирана, по нек-рым сведениям, в Багдаде их успех был даже бо́льшим, чем в Андалусии) и Сев. Африке.

О развитии муз. теории в Андалусии свидетельствуют мн. документальные источники. Популярен был небольшой труд неизв. автора «Учение о восьми звуках» («Марифат ан-нагхамат аттхаман»). В нём приведена настройка лютни (схема такого построения принята в совр. Марокко и Алжире; так, напр., настраивается алжирская куитра):



Эта настройка ограничивает тесситуру до пределов октавы, но увеличивает возможность использования открытых струн, чем облегчает игру.

А. м. получила широкое распространение в христ. Испании. По примеру мусульман христ. правители вводят А. м. в дворцовый обиход. Так, при дворе Санчо IV Кастильского были араб. жонглёры, танцоры, виртуозы игры на лютне, флейте, трубе; Альфонс Арагонский в 1329 просил кастильского короля прислать ему музыкантов, играющих на касбе (флейте) и кануне; Педро IV выписал в 1337 араб. музыканта Халезинга — исполнителя на ребабе; при дворе Хуана II выступала труппа араб. жонглёров из Валенсии во главе с Масудом (1389). А. м. прочно вошла также в жизнь испанского народа, несмотря на противодействие церковных властей, пытавшихся помешать испанцам приобщиться к обрядам «неверных».

Андалусская музыка завоевала признание и оказала влияние на муз. иск-во Магриба. Уже в нач. 10 в. учитель Мунис аль-Багдади открыл в Керуане первую муз. школу; Абу Сальт Омайа (11 в.) ввёз в Мехдию ряд новых муз. сочинений. Центр. и окраинные р-ны Магриба значительно меньше, чем Тунис, подвергались влиянию Сирии и Ирака. В 13 в., после изгнания мавров из Испании (в результате Реконкисты к сер. 13 в. в Испании остался лишь Гранадский эмират) и эмиграции арабов в Сев. Африку, в берберских поселениях возникают культурные очаги, где продолжают существовать традиции андалусских городов.

Среди музыкантов и теоретиков на Западе выделялись: в Кордове—философ Ибн Баджа Авемпас —певец, виртуоз-лютнист, теоретик (его теоретич. труд, резюмирующий существующие сведения о музыке, по своему значению приравнен к трудам аль-Фараби), комп. Мухаммед бен Хайра, музыкант Ахмед бен Кадим, импровизатор на лютне, певец и комп. Исхак бен Симеон; в Севилье — автор популярных заджалов Абу бен Джахдар, музыканты Абу Бакр аль-Хассар, Обайд Аллах бен Джафар, Абу Бакр бен Сарим, Абу Бакр Сабуни (автор изысканных мувашшах); в Арагоне — поэт Абу Бакр из Сарагосы; в Валенсии — Ибн Харик, Ибн Зайд аль-Хаддад; в Мурсии—Ибн аль-Фадель, Ибн Наджи, а также бродячий музыкант, негр Махлаф; в Бее — Ибн Каджат; в Гранаде — Абу аль-Хусейн Али бен Хамбра (крупнейший теоретик, композитор). Нек-рые из этих музыкантов были авторами знаменитого андалусского цикла «Нубат-чхарната».

После завоевания араб. стран турками (1517) и включения этих стран в состав Османской империи араб. культура приходит в упадок. Длительная полоса застоя продолжалась до 2-й пол. 19 в. Эпизодически возникали яркие явления муз. практики и теории, напоминавшие о былом расцвете араб. культуры. Попытки обновления А. м. в 18 в. связаны с возрождением интереса к андалусской традиции. Во 2-й четв. 18 в. в Фесе комп. Эль-Хадж Аллаль аль-Батла создал нубу «Восход луны» в ладу истихлаль (она не фигурирует в «24 нубах» и в «Древе ладов», но близка исчезнувшей нубе в ладу диль). В 1786 Мухаммед ибн аль-Хасан аль-Хайк (образованный музыкант из Тетуана) составил сб. заджалов и таваших (новое назв. мувашшах), расположив их в последовательности нуб, т. е. так, как они исполнялись. Указания, дававшиеся к каждой песне (ритм, размер, жанр песни, количество ритмич. периодов — даур и т. п.), помогали исполнителю правильно воспроизводить мелодию. Хайк стремился установить правила исполнения муз. произв., пытаясь ограничить увлечение виртуозностью.

Со 2-й пол. 19 в. в араб. странах наблюдалось нек-рое оживление культурной жизни, но этому процессу препятствовал колониальный гнёт. В кон. 19— нач. 20 вв. в наиболее развитых странах, вследствие зарождения капиталистич. отношений, возникновения антиимпериалистич. и нац.-освободит. борьбы, появляются новые течения в иск-ве. Начинается процесс распада единой араб. культуры на самостоят. нац. культуры (египетскую, ливанскую, сирийскую и др.). В обстановке экономич. и политич. возрождения араб. стран, в условиях образования независимых араб. гос-в формируется совр. араб. культура, в т. ч. музыкальная, преим. в рамках каждой из араб. стран (см. *Алжирская музыка*, *Египетская музыка*, *Марокканская музыка*, *Тунисская музыка* и др.).

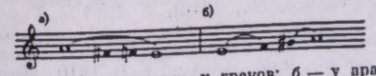
В 20 в. остро встал вопрос о сохранении уцелевших муз. образцов, об изучении А. м. В 1932 в Каире работал конгресс А. м. (неоднократные попытки его созыва предпринимались с 1917), на к-ром обсуждались проблемы будущего А. м., путей её развития. Каирский конгресс подытожил мн. ценные наблюдения и пробудил интерес учёных к истории А. м. Большое внимание было уделено теоретич. осмыслению закономерностей А. м. В 1971 Советом Лиги араб. стран в АРЕ создана Академия араб. музыки, при к-рой организованы спец. комитеты: по традиц. музыке, фольклору, воспитанию, проблемам творчества и др.

А. м. сыграла выдающуюся роль в развитии не только культуры Востока, но и Запада. Передовые деятели зап.-европ. цивилизации восприняли достижения арабов. Использованные в Зап. Европе муз.-поэтич. достижения арабов касаются прежде всего сюжетной тематики (идеальный образ далёкой возлюбленной, воспевание радости счастливой любви и горькой разлуки влюблённых, мотив жестокости любимой, вероломного нарушения любовного обета и т. п.). В характерных жанрах араб. поэзии 7—9 вв. предвосхищены сирвенты, пастурели, альбы и др. жанры муз.-поэтич. иск-ва трубадуров и труверов. А. м. обогатила европ. инструментарий (особенно щипковые инструменты), повлияла на европ. муз. ритмику. Своеобразие муз.-поэтич. иск-ва арабов впоследствии вдохновляло европейских композиторов-классиков.

Муз. теория. Одна из осн. проблем араб. муз. теории — проблема звукоряда и ладов (в их специфич. араб. понимании). Нек-рые учёные считали основным 12-ступенный, другие —17—22-ступенный звукоряд. Однако в музыкальной практике не было единого звукоряда, и «основной» являлся условным звукорядом теоретиков, закрепившимся в 13 в. В 17-ступенном условном звукоряде 12 ступеней отстоят друг от друга на лимму (90 центов), а 5 ступеней — на *комму* (24 цента), что аналогично системе пифагорейцев. Новейшими исследованиями установлено господство в А. м. 7-ступенной диатоники, своеобразной по сравнению с классич. европ. диатоникой (звукорядом «белых клавиш»): араб. диатоника предполагает «нюансировку» (повышение или понижение) неопорных ступеней лада на $^1/_2$ или $^1/_4$ тона. Такие «нюансы» расцвечивают опорные ступени (кварта, квинта, октава) лада. «Нюансирующие» мелодию вспомогат. интервалы (преим. интонац. шаги на секунду и особенно на терцию) не укладываются в 12-ступенную гамму. Изменяя амплитуду интонирования соседних ступеней лада от 20 до 240 с лишком центов (т. е. от коммы до $^5/_4$ тона), арабские музыканты достигают большого многообразия. Терцовые мелодические соотношения колеблются от уменьшенной (в современном понимании) терции до увеличенной (так возникает «нейтральная» терция).

Совр. араб. теория основой построения звукоряда признаёт тетрахорд (4 звука, охватывающие диапазон кварты — чистой, уменьшенной или увеличенной). Поскольку в А. м. существует особая диатоника, в тетрахордах возникают т. н. «нейтральные секунды» (они расположены между большими и малыми секундами и охватывают $^3/_4$ тона по араб. системе обозначения высотности тонов). Напр., распространённый в А. м. тетрахорд «раст» наряду с целым тоном включает два шага на $^3/_4$ тона (c, d, e-четверть бемоль, f); в тетрахорде «баяти» эти интервалы расположены иначе (d, e-четверть бемоль, f, g). Развёрнутые звукоряды возникают благодаря сцеплению тетрахордов (последний звук первого тетрахорда является первым звуком второго), их соединению (через промежуточный интервал — секунду) и скрещиванию (в этом случае тетрахорды включают два общих тона). Осн. араб. гаммы (как и составляющие их тетрахорды) имеют закрепившиеся за ними назв. и строятся преимущественно от определённого тона (но могут строиться и от других звуков). Тональность (высотное положение) араб. тетрахордов и гамм связана с их структурой.

Араб. теоретики усвоили греч. учение о тетрахордах и их видах, однако они внесли существ. коррективы. Греки рассматривали гамму как последовательность нисходящих звуков, у арабов, наоборот, мелодич. звукоряд строится по восходящей. В связи с этим сложилась иная концепция греч. теории *наклонений* (по-арабски — «джинс»), т. е. ладовых образований в пределах кварты (тетрахорда). Эти новшества особенно ощутимы в хроматич. наклонении. Греки чаще располагают малые интервалы у нижнего предела кварты, арабы —у её осн. тонов, оставляя широкий интервал посередине. Такой тип наклонения получил название восточного хроматизма.



Строение тетрахорда: *а* — у греков; *б* — у арабов.

Теория наклонений получила развитие в трудах аль-Фараби, Ибн Сины. Последний, исходя, по-видимому, из теоретич. предпосылок Птолемея (прокомментированных Порфирием, 260 н. э.), называет 16 наклонений (жанров): 7 «сильных» и 9 «слабых» (среди них —6 хроматич., 3 энгармонич.). Интервалы между ступенями тетрахордов этих наклонений могут быть расположены тремя разл. способами, что вместе с производными от таких комбинаций даёт 48 наклонений.

Большое значение для А. м. имеют звукоряды, включающие ходы на ув. секунду. В А. м. ув. секунда — самостоят. интервал, равный по значению др. секундам. Звукоряды с ув. секундой — не результат хроматич. видоизменения ступеней какого-либо натурального звукоряда, в широком смысле слова это тоже диатонич. звукоряды.

А. м. отличает развитая ладовая система, включающая 12 ладов — макамов: раст, ирак, истихаль, исфахан, нава, сигах, сика, хиджаз и др. (нек-рые из них иран. происхождения, в свою очередь среди иран. макамов встречаются арабские). Звукоряды макамов — диатонические 7-ступенные, включающие интервалы большого и малого полутонов, большого и малого целых тонов (с разницей между ними на комму). У Сафи-ад-дина 12 классич. макамов входят в сложную 84-ладовую систему, строящуюся на соединении 7 видов тетрахорда с 12 видами пентахорда. Макамы служат ладовой основой больших вок.-инстр. циклов типа сюиты (они тоже называются макамами). В этих произв. мелодич. попевки получают разнообразное орнаментально-вариац. развитие. Для макама характерно рондообразное строение (осн. напев чередуется с инстр. эпизодами). Каждая разновидность макамов имеет типичные ритмич. формулы.

Важный элемент А. м. — мелодич. распев, появление к-рого определяется ритмич. особенностями песни. Для мн. араб. песен типично прогрессирующее орнаментальное развитие осн. мелодич. попевки: каждый последующий оборот становится более сложным по мелодич. рисунку и дробным по ритму. В таких орнаментальных вариантах появляются распевы слогов, вызванные развитием мелодии.

А. м. отличается ритмич. богатством. Ритм в А. м. — сложное явление, опирающееся на взаимозависимость разл. элементов ритмич. структуры: ритм сопровождения на ударных инструментах, ритм акцентов мелодии (т. е. метрич. структура), ритм длительности мелодии, ритм стиха. Арабы исходят из 5 осн. бедуинских ритмов: хазадж, рамаль, такиль ауваль, такиль тани, махури. Эти первонач. ритмы подверглись в А. м. трансформации (из-за несоверш. методики они не нашли точной фиксации в совр. нотном письме). Теории ритма посв. труды мн. учёных, в т. ч. аль-Фараби, Ибн Сины, установивших общую теорию ритма (ика). Они делят ритмы на «связующие», или «непрерывные» (муттасиль), и «разъединяющие», или «прерывающиеся» (гайру муттасиль). Первые исходят из хазадж (род равномерного движения, очевидно, осн. на 2-дольном маршевом размере), вторые представляют собой многочисл. варианты и комбинации, образующие сложные ритмич. комплексы. Учение аль-Фараби базируется на принципе «ударности», «акцентировки» (а не на принципе «длительности», «метричности», свойств. поздней античности). Аль-Фараби видит в ритмике основу построения муз. формы: от первичной ритмич. ячейки, через ритмич. период — даур (простые ритмич. ячейки в совокупности образуют сложный период), вплоть до объединения периодов в целостную муз. структуру.

Для А. м. характерна полиритмия (о чём писали мн. исследователи, в частности Ф. Сальвадор-Даниель, Б. Барток), возникающая в результате ритмич. вариантов в партиях исполнителей вок.-инстр. ансамблей. Напр., на фоне бубна, отбивающего удары 2+4 или 2 + 2 + 2, голос или какой-то инструмент движется в ритме 3 + 3, а на фоне ударов 3 + 3 + 2 может развиваться мелодия в ритме на 8 равных долей и т. п. При всей замысловатости ритма в нём можно выделить два

осн. элемента: тяжёлый (сильный) удар и лёгкий (слабый). Комбинации этих элементов и дают разнообразные арабские ритмы. Главным является положение сильного удара, слабые могут сочетаться в различных вариантах.

В араб. теории описаны сложные ритмы, образованные сочетанием тактов с неодинаковым количеством счётных единиц. Но в нар. араб. песнях часто встречаются простые ритмы в размере $^2/_4$ или $^3/_4$, не имеющие спец. названий.

Ритм имеет первостеп. значение в исполнит. практике. Певец должен твёрдо ощущать ритм, в то же время исполнитель на ударных — чутко следить за ритмич. тонкостями вок. интерпретации. Разнообразие ритмики отличает и совр. А. м.

Лит.: Кузнецов К. А., Арабская музыка, в сб.: Очерки по истории и теории музыки. Сб. исследований и материалов, т. 2, Л., 1940, с. 265—80; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.—Л., 1941, с. 163—68; его же, Музыкальная культура арабов, в его кн.: Всеобщая история музыки, ч. 1, М., 1956, [2]1965; Раджабов П. Р., Сагадеев А. В., Ближний и Средний Восток, в кн.: Музыкальная эстетика стран Востока. Общая ред. и вступит. статья В. П. Шестакова, [М.], 1967, с. 245—329 (переводы древних арабских источников, библ.); Эль Саид Мохамед Авад Хавас, Современная арабская народная песня, М., 1970; Kiesewetter R. G., Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt, Lpz., 1842; Christianowitsch A., Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens, Cologne, 1863; Salvador-Daniel F., La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, Alger, 1863, [2] 1879; его же, The music and musical instruments of the Arab with introduction on how to appreciate Arab music (edited with notes, memoirs, bibliography and musical examples by H. G. Farmer), L., 1915; Rouanet J. et Yatil E. N., Répertoire de musique arabe et maure, notation moderne, Alger, 1905 (сб. арабских мелодий и напевов); Laffage, La musique arabe: ses instruments, ses chants, v. 1—3, Tunis, 1905; Idelson A. Z., Die Maqamen der arabischen Musik, «SIMG», XV, Lpz., 1913—14; Bártok Béla, Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung, «ZfM», 1919—20, II; Ribera y Tarago J., La musica de las Cantigas, Madrid, 1922; его же, Music in Ancient Arabia and Spain, L., 1927, [2]N. Y., 1950; Schlesinger K., Is European musical theory indebted to the Arabs?, L., 1925; Farmer H. G., Clues for the Arabian influence on musical theory, L., 1925; его же, A history of Arabian music to the 13th century..., L., 1929, [2]1967; его же, The sources of Arabian music. An annotated bibliography, в кн.: Records of the Glasgow Bibliographical Society, XIII, Glasgow, 1939; D'Erlanger R., La musique arabe, t. 1—6, P., 1930—59; Pesenti G., Canti sacri e profani, danze e ritmi degli Arabi, dei Somali e dei Suaheli, Mil., 1931; Becker C. H., Das Erbe der Antike im Orient und Okzident, Lpz., 1931; Kongreßbericht. Kongreß für arabische Musik (1932), Kairo, 1934; Sachs C., The history of musical instruments, N. Y., 1940; Berner A., Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten, «Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung», Lpz., 1937, II; Robson J., Tracts on listening to music..., L., 1938; Chottin A., Tableau de la musique marocaine, P., 1939, рус. пер.— Обзор марокканской музыки, М., 1967; Barkechely M., L'art sassanide, base de la musique arabe, Téhéran, 1947 (на франц. и перс. яз.); Hussmann H., Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur, B., 1961. *О. А. Виноградова.*

АРА́ВИН Пётр Васильевич [р. 10(23)VI 1908, с. Нарышкино, ныне Бековский р-н Пензенской обл.] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1968). Чл. КПСС с 1944. В 1932—38 учился в Моск. консерватории на историко-теоретич. ф-те. В 1938—40 преподавал в Архангельском муз. уч-ще и работал в филармонии, изучал нар. творчество. В 1946—48 директор и преподаватель Кишинёвской консерватории. С 1948 преподаватель и зав. кафедрой истории музыки Алма-Атинской консерватории (ныне Ин-т иск-в им. Курмангазы), с 1968 доцент. Автор работ, посв. рус. и казах. муз. иск-ву.

Соч.: М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. Комментарии П. Аравина. Ред. и вступит. статья Ю. Келдыша, М.— Л., 1939; Куддус Кужамьяров, М., 1962; Три портрета Даулеткерея, «Простор», А.-А., 1963, № 1; Звуковая система домбрового строя, в сб.: Искусство и иностранные языки, А.-А., 1964, с. 58—70; Великий кюйши Даулеткерей. Жизнь и творчество, А.-А., 1964; Казахская домбровая музыка (К теории народных ладов), в сб.: Искусство и иностранные языки, А.-А., 1966; Строение кульминаций в казахских кюях, «Известия АН КазССР. Серия общественная», 1966, № 4; Записи кюйев Даулеткерея, в сб.: Искусство и иностранные языки, А.-А., 1967, и др. *Б. Г. Ерзакович.*

АРА́ЙЯ (Araia, Araja) Франческо (25 VI 1709, Неаполь—ок. 1770, Болонья)— итал. композитор. Представитель неаполитанской оперной школы. С 1729 его оперы шли в разных городах Италии. В 1735 А. во главе итал. оперной труппы приехал в Петербург (жил до 1738). Опера А. «Сила любви и ненависти» («La Forza dell'amore e dell'odio», 1734) — первая опера, поставленная в России (1736, придв. т-р, Петербург). За ней последовали «Притворный Нин, или Узнанная Семирамида» («La Finto Nino o la Semiramide riconosciuta», 1737) и «Артаксеркс» (1738). В 1744 А. вновь приехал в Россию. Для петерб. придв. сцены им были написаны (на либр. итал. поэта Д. Бонекки, служившего при рус. дворе) оперы «Селевк» (1744), «Сципион» (1745), «Митридат» (1747), «Беллерофонт» (1750), «Евдоксия венчанная» («Eudossia incoronata», 1751), аллегорич. пастораль «Прибежище мира» («L'asilo della pace», 1748), действие к-рой происходит в рус. сельской местности. А. написал музыку к первому рус. оперному либр. А. П. Сумарокова «Цефал и Прокрис» (1755, опера исп. рус. артистами). Стилистически эта опера не отступает от традиц. штампов итал. оперы-серна. Последняя опера А., поставленная в России,— «Александр в Индии» (1755). В 1759 вернулся на родину; ещё раз посетил Россию в 1762. Среди сочинений А.— оратории, кантаты, соната и каприччио для клавичембало и др.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. II, М.— Л., 1929; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959; Келдыш Ю., Русская музыка XVIII в., М., 1965; Mooser R.-A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, v. 1, Gen., 1948, p. 121—31. *Ю. В. Келдыш.*

АРАКИШВИ́ЛИ (Аракчиев) Димитрий Игнатьевич [11(23) II 1873, Владикавказ, ныне Орджоникидзе — 13 VIII 1953, Тбилиси] — советский композитор, музыковед-этнограф, обществ. деятель. Нар. арт. Груз. ССР (1929). Академик АН Груз. ССР (1950). Один из основоположников груз. нац. муз. школы. В 1901 окончил муз.-драматич. уч-ще Моск. филармонического об-ва по классу композиции у А. А. Ильинского; теоретич. предметами занимался у С. Н. Кругликова; по композиции совершенствовался у А. Т. Гречанинова (1910—11). В 1917 окончил Моск. археологич. ин-т. С 1897 выступал в рус. и груз. печати по вопросам музыки. С 1901 чл. Муз.-этнографич. комиссии при Моск. ун-те, с 1907 — моск. Грузинского об-ва лит-ры и иск-ва. Общение с С. И. Танеевым, М. Е. Пятницким, А. С. Аренским, М. М. Ипполитовым-Ивановым определило прогрессивный характер муз.-обществ. деятельности А.— одного из организаторов Моск. нар. консерватории (1906), бесплатных муз. классов Арбатского р-на. В 1908—12 редактор моск. журн. «Музыка и жизнь».



В 1901—08 А. неоднократно выезжал в Грузию для записи нар. музыки. Опубликовал труды, заложившие науч. основу груз. муз. фольклористики [«Краткий очерк развития грузинской карталино-кахетинской народной песни», М., 1905; «Народная песня Западной Грузии (Имеретии)», М., 1908; «Грузинское народное муз. творчество», М., 1916]. В 1914 в Трудах Муз.-этнографич. комиссии А. поместил 14 обработок груз. нар. песен. (Всего опубликовал св. 500 образцов груз. вок. и инстр. нар. мелодий.) В 1910 выступил на 3-м Всероссийском съезде хор. деятелей с докладом об организации «Вольных консерваторий».

Важнейший этап деятельности А. начинается после переезда его в Грузию в 1918. Он был одним из создателей Второй консерватории в Тбилиси (1921), слившейся в 1923 с Первой консерваторией; здесь А. был профессором, директором, организатором муз. фака, разл. исполнительских коллективов. Выступал как дирижёр в симф. концертах. А. — первый пред. (1932—34) Союза композиторов Грузии.

Творчество А. сыграло большую роль в развитии проф. муз. культуры Грузии. С деятельностью А. связано создание груз. классич. романса (А. написал ок. 80 романсов). В этом жанре раскрылись лучшие стороны муз. стиля А.— мягкий лиризм, мелодич. выразительность. Интонационной основой творчества А. служит груз. нар. музыка, преим. городская. Ему принадлежат романсы на тексты А. С. Пушкина («На холмах Грузии», «Не пой, красавица, при мне»), А. А. Фета («Тихая звёздная ночь», «В руке с тамбурином»), Хафиза («Встрепенись, взмахни крылами») и др. поэтов. В романсах «Полночь глухая», «Завечереет», «Об аробной» на тексты Кучишвили А. воссоздал образы старой груз. деревни. Теме могущества социалистич. труда посвящены песни: «Новая аробная», «Радуюсь», «Полдень на заводе», «Трудовая песня» и др.

А.— создатель одной из первых груз. опер — «Сказание о Шота Руставели» (1919, Тбилиси). В опере преобладает романсно-ариозный стиль, в увертюре и отд. номерах ярко воссоздан груз. нац. колорит.

Другие соч.: комическая опера — Диндара (Жизнь — радость, 1926, Тбилиси; переработана Н. И. Гудиашвили в муз. комедию, 1956, Тбилисский т-р муз. комедии); для орк. — 3 симфонии (1934, 1942, 1951); симф. картина Гими Ормузду, или Среди сазандаров (1911); музыка к фильму «Щит Джургая» (Гос. пр. СССР, 1950) и др.

Лит. соч. (на груз. яз.): Грузинская музыка — краткий исторический обзор, Кутаиси, 1925; Описание и обмер народных музыкальных инструментов Грузии, Тб., 1940; Обзор народных песен Восточной Грузии, Тб., 1948; Рачинские народные песни, Тб., 1950.

Лит.: Бегиджанов А., Д. И. Аракишвили, М., 1953. *А. Г. Бегиджанов.*

АРАНЖИРО́ВКА (от нем. arrangieren, франц. arranger, букв.— приводить в порядок, устраивать). 1) Переложение муз. произв. для иного (сравнительно с оригиналом) состава исполнителей (напр., клавир оперы, переложение орк. или камерно-ансамблевого произв. для фп. в 2, 4 и 8 рук, оркестровка фп. пьесы и т. п.). В отличие от *транскрипции*, к-рая является творч. обработкой и имеет самостоят. художеств. значение, А. обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к технич. возможностям к.-л. др. инструмента, инстр. состава или голоса, вок. ансамбля. 2) Облегчённое изложение муз. произв. для исполнения на том же инструменте. 3) В джазовой музыке — разл. рода изменения (гармонич., фактурные), вносимые непосредственно в процессе исполнения и связанные с импровизац. стилем игры. Они особенно широко применяются в Би-боп и т. н. совр. джазе, в небольших (малых) составах.

Лит.: Dietrich P.-H. [u. a.], Das Arrangierbuch, B., 1967. *И. М. Ямпольский.*

АРА́НОВ (наст. фам.— Аранович) Шико Беньяминович [10 (23) IV 1906, с. Татарбунары, ныне Одесской обл.— 28 XI 1969, Кишинёв] — советский композитор и дирижёр. Нар. арт. Молд. ССР (1953). С 1923 учился в Кишинёвской консерватории (класс валторны и класс композиции Г. А. Яцентковского). В 1935 окончил Бухарестскую академию муз. и драм. иск-ва (класс трубы и класс композиции И. Н. Отеску). С 1940 жил в Кишинёве. Организатор и рук. эстр. оркестра Молд. филармонии (1940—45), муз. рук. и дирижёр оркестра Ансамбля нар. танца Молд.ССР «Жок» (1947—56), художеств. рук. джаз-оркестра «Букурия» (1956—63 и 1967—69) и оркестра Молд. гос. комитета по радиовещанию и телевидению (1964—66). Работал преим. в жанрах эстрадной музыки, преломляя в них элементы молд. муз. фольклора. Среди произв. А.—12 фантазий для эстрадного оркестра (в т. ч. 2 молдавские), сюиты, музыка к хореографич. сценам: «Ла пунтэ» («Свадьба»), «Тэбкэряска» («Танец кожевников»), «Кумэтрицеле» («Кумушки»), «Коаса» («Танец косарей») и др., св. 200 песен. Автор музыки к фильмам «Ляна» и «Молдавские напевы» (совм. с В. Г. Загорским).

Н. И. Шехтман.

АРА́НЬИ (Aranyi) Елли д' (р. 30 V 1895, Будапешт — 30 III 1966, Флоренция) — венг. скрипачка. Первоначально обучалась игре на фп.; дебютировала как пианистка в Вене. С 1903 занималась по классу скрипки у Е. Хубая в Академии музыки в Будапеште, в 1909 впервые выступила как скрипачка. Концертировала во мн. странах. С 1923 жила в Лондоне. Гастролировала как солистка и камерная исполнительница с известной англ. пианисткой М. Хесс, в скрипич. дуэте со своей сестрой А. Фахири (первое исп. концерта Г. Холста для 2 скрипок). Наряду с П. Сигети и Ф. Вечеем А. — крупнейшая представительница венг. скрипич. школы. Прославилась как интерпретатор совр. музыки. Для А. написаны и посв. ей: 2 скрипич. сонаты Б. Бартока, рапсодия «Цыганка» М. Равеля, скрипич. концерт и соната для скрипки и виолончели Р. Воан-Уильямса.

Лит.: Macleod J., The Sisters d'Aranyi, L., 1969. *И. М. Ямпольский.*

АРА́ПОВ Борис Александрович [р. 30 VIII (12 IX) 1905, Петербург] — сов. композитор, педагог. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1944) и РСФСР (1957). Окончил Ленингр. консерваторию в 1930, где обучался композиции у М. М. Чернова, В. В. Щербачёва. А. работает преим. в области крупной формы; его симф. произв. в основном программны, отмечены живописностью оркестровки. С 1930 преподаватель Ленингр. консерватории, с 1940 профессор. Среди учеников А.— Г. А. Арменян, Б. И. Архимандритов, Ю. А. Балкашин, С. М. Слонимский, Д. А. Толстой, В. А. Успенский, Г. И. Фиртич, А. А. Чернов, Н. М. Шахматов, И. И. Шварц и др.

Соч.: оперы — Ходжа Насреддин (1943, Янги-Юль), Фрегат «Победа» (1960), Дождь (по С. Моэму, конц. исп. 1968, Ленинград); Пушкинский цикл (для 2 голосов с орк., 1937); для орк.—3 симфонии (1947, 1959, 1962), Таджикская сюита (1938), Русская сюита (1950); концерт для скр. с орк. (1965); камерно-вок. и инстр. произв., музыка к фильмам.

Лит. соч.: 55 советских симфоний. [Сост. и общая ред. Б. А. Арапова и др.], Л., 1961; Былые годы, в сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, Л., 1962. *М. Г. Бялик.*

АРБО́С (Arbós) Энрике Фернандес (25 XII 1863, Мадрид — 2 VI 1939, Сан-Себастьян) — испан. дирижёр, скрипач и композитор. Учился у Х. Монастерио-и-Агуэрос в Мадриде, А. Вьётана в Брюсселе и Й. Иоахима в Берлине. Работал концертмейстером оркестра Берлинской филармонии, преподавал скрипич. игру в Гамбурге и Мадриде. Концертировал в европ. муз. центрах. В 1888—91 и с 1904 профессор Мадридской консерватории, в 1894 — 1916 Корол. муз. колледжа в Лондоне. В 1904 возглавил симф. оркестр Мадрида. С успехом выступал как дирижёр во мн. европ. странах (в т. ч. в России, 1911) и США (1928—33). Написал муз. комедию «Путешествие к центру земли» («Viaje al centro de la tierra», 1895, Мадрид), орк. сюиту «Три оригинальных пьесы в испанском стиле» («Trois pièces originales dans le genre espagnol») для фп., 3 фп. трио, мн. пьес для скрипки, песни. Был прекрасным знатоком инструментовки. Прославился блестящей обр. для симф. оркестра фп. сюиты «Иберия» Альбениса.

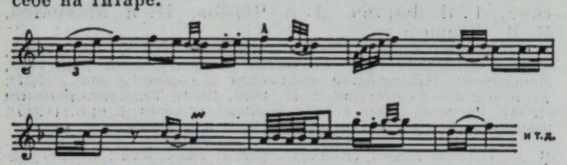
Лит.: Espinós Moltó V., El maestro Arbós (al hilo del recuerdo), Madrid, 1942. *И. М. Ямпольский.*

АРГАМАКО́В Василий Николаевич [20 X (1 XI) 1883, село Куроедово, ныне Оренбургской обл. — 3 VI 1965, Москва] — советский пианист, педагог и композитор. В 1907 окончил Моск. консерваторию по классу фп. К. Н. Игумнова (ранее учился у К. А. Кипна). Композицией занимался у С. И. Танеева (1902—05). С 1907 преподавал на муз. курсах Е. Н. Визлер, в 1916—59 — в Московской консерватории, с 1935 про-

фессор. Автор романсов на стихи Я. П. Полонского и А. А. Фета. Ему принадлежат переводы на русский язык текстов вокальных циклов Р. Шумана («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»), а также текстов многих романсов Э. Грига.

АРГЕНТИ́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Муз. иск-во Аргентины прошло сложный путь развития. Индейские племена, обитавшие на территории совр. Аргентины до начала испан. колонизации (16 в.), имели самобытный и разнообразный фольклор. Традиции своей оригинальной музыки хранят араукане (индейцы), обитающие на юго-западе страны. Однако в совр. муз. фольклоре Аргентины, к-рый развивался гл. обр. на основе испанского, индейская музыка занимает незначит. место. На А. м. оказала влияние музыка и др. европ. стран. Популярные в 19 в. аргент. танцы сьелито и перикон ведут начало от англ. контрданса, куандо — от франц. менуэта, ранчера — от польской мазурки. В 20 в. усиливается проникновение в Аргентину популярной музыки др. стран (прежде всего США), оказавшей влияние на гор. фольклор. Музыка Аргентины и соседних лат.-амер. стран во многом родственна. Напр., музыка креолов сев.-зап. Аргентины, Боливии, Перу, Чили едина. В этих странах широко распространены одни и те же муз. инструменты—как древнего индейского происхождения (напр., флейта кена), так и более позднего, испанского,— 6-струн. гитара и её разновидности (типле, рекинто, чаранго), а также скрипка, арфа.

Аргент. муз. фольклор, сформировавшийся в нач. 19 в., известен под назв. музыки гаучо (гл. хранителями его были пастухи и скотоводы). Из среды гаучо выделились проф. певцы-поэты — пайядоры. Они слагали мелодии, тексты песен и исполняли их, аккомпанируя себе на гитаре.



Яравн (песня из провинции Жужуй).

Нар. песни и танцы Аргентины разнообразны. Наряду с элементами пентатоники (и даже более древней тритоники) они содержат характерные мелодич. обороты и ритмич. фигуры, присущие испан. музыке. Аргент. песни и танцы, как правило, объединяются в группы-семейства, имеющие общий интонац. строй, определённый ритм, структуру. Группы-семейства различаются по содержанию, выразительности. Аргент. песни в основном одноголосны, исполняет их певец-солист в сопр. гитары или небольшого ансамбля нар. инструментов. Однако существуют песни 2-голосные — с движением голосов параллельными терциями. Такое пение наз. «дуэтом» (даже если поёт 2-голосный хор). Распространено т. н. скрещенное пение (чередование солиста и дуэта) и пение «контрапунто» (своего рода соревнование двух попеременно поющих певцов). Стиль исполнения в большинстве случаев ярко эмоциональный, красочный, тексты изобилуют поэтич. образами, сравнениями, гиперболами. Наиболее часто встречающийся метр — $^3/_4$ и $^6/_8$. Типичны переменные метры, частые синкопы, ритмич. перебои; нередки контрастные смены темпов. Для нек-рых песен характерна 2-частная форма: медленная 1-я часть и быстрая 2-я. Широко распространены нар. танцы — гато, перикон, куэка (она же самба, или самакуэка), карнавалито, чакарера, сьелито, палито, куандо, ранчера, эскондидо, фирмеса, медна канья, танго; песни — тристе, тено, яравн, милонга, видала, видалита, эстило и др.

Проф. А. м. связана с муз. культурой Испании. В 16—17 вв. испан. миссионеры насаждали в Аргентине католич. духовную музыку. Один из первых активных пропагандистов европ. музыки — Л. Бержер (чл. ордена иезуитов) обучал местных жителей игре на гитаре и лютне. При иезуитских монастырях уже в 17 в. существовали свои миссии и школы, где индейцев обучали музыке. В Аргентине работал итал. комп. и органист Д. Дзиполи (с 1717 был в Кордове католич. миссионером). В кон. 18 в. муз. жизнь Аргентины оживляется: в салонах богатых вельмож даются концерты, в крупных городах начинают гастролировать итальянские оперные труппы.

После победы Майской революции (1810) и провозглашения независимого аргент. гос-ва (1816) были созданы предпосылки для развития нац. муз. культуры. Однако на протяжении последующих десятилетий главенствующая роль в муз. жизни страны принадлежала иностранцам. В репертуаре оперного т-ра преобладали итал. оперы. С кон. 20-х гг. 19 в. в Буэнос-Айресе шли оперы В. А. Моцарта, Й. Гайдна, испан. *сарсуэлы*. Постепенно приобретали популярность зарождающиеся формы нац. муз. т-ра: нар. комедии с музыкой (наиболее ранний образец «Сьелито вариадо» Масони, 1824), театрализов. песенные сюиты, в исп. к-рых наряду с артистами участвовала и публика.

В 1821 итальянец Х. А. Пикаццарри осн. в столице Филармонич. об-во, к-рое вскоре начало организовывать концерты инстр. и вок. музыки. Однако в 19 в. в Аргентине не было регулярных концертов, музыка звучала преим. в богатых салонах. Среди первых аргент. композиторов — Б. Парера, автор «Патриотического марша» (с 1813 — нац. гимн). Мн. композиторы 1-й пол. 19 в. не были профессионалами, но их творчество и обществ. деятельность способствовали становлению нац. культуры. Таковы литератор и политич. деятель Х. К. Лафинур, юрист Х. Б. Альберди — первый муз. критик, теоретик, издатель мн. ранних произв. нац. музыки (печатал эти сочинения в своём журн. «La moda», осн. в 1837). Среди музыкантов 1-й пол. 19 в. выделяются: А. Алькорта — автор камерных произв.; Х. П. Эснаола — пианист и педагог, один из первых авторов аргент. симф. музыки, основатель (совм. с итальянцем В. Рабальо) первого муз. уч. заведения в стране — Академии музыки (1822). Большинство произв. аргент. композиторов 1-й пол. 19 в., несмотря на присутствие нац. элементов, носило подражат. характер.

В последние десятилетия 19 в. в А. м. возникло новое, нац. направление, представители к-рого провозгласили необходимость изучения богатейшего фольклора страны и создания произв., сочетающих нац. характерность с принципами классич. европ. музыки. Это направление возглавил крупнейший музыкант, основоположник проф. композиторской школы А. Вильямс. В 1893 по инициативе Вильямса и др. прогрессивных музыкантов в Буэнос-Айресе была создана консерватория, а затем муз. школы в неск. городах. Основоположником нац. оперы является А. Берутти. Нац. направление в фп. музыке представлено творчеством Х. Агирре, Г. Трояни. В этот период работали также К. Боньяти, Ф. Каттелани, К. дель Понте.

В 20 в. значительное развитие получает жанр оперы, дающий возможность обратиться к патриотическим темам, сюжетам из нац. истории и борьбы за независимость. С муз. т-ром связано творчество К. Гайто, к-рому принадлежат оперы «Ольянтай», «Кровь гитар» («La sangre de las guitarros»), балет «Цветок Ирупе» («La flor de Irupe») и др. В оперном жанре работал комп. Ф. Боэро, выступавший за создание оперных либр. на испан. (а не на итал.) языке. В веристских традициях выдержано творчество комп. и дирижёра Э. Панисы (популярны оперы «Аврора» и «Византо»). Значителен вклад в А. м. композиторов Х. Хиларди, Ф. Угарте,

О. Сиккарди, комп. и пианиста Э. Драгоша, а также Р. Саммартино, Э. М. Казеллы, Р. Эспонилы. Яркие образцы камерной инстр. и вок. музыки создали композиторы: К. Л. Бучардо, А. Лудзати, Р. Родригес, Х. Т. Бертуччи.

В кон. 20-х гг. 20 в. выдвинулась группа композиторов, принесших А. м. широкое признание. Среди них — братья Кастро, А. Хинастера, К. Гуаставино, Х. К. Пас и др. Эти музыканты создали творч. объединение «Группо реновасьон» («Группа обновления»). Первоначально они выступили с единой платформой, провозгласив необходимость обновления содержания и средств выразительности аргент. музыки. Позже часть авангардистски настроенных членов группы, возглавляемая Х. К. Пасом, выделилась в самостоят. организацию «Концерты новой музыки» (затем — «Ассоциация новой музыки»). Среди представителей национального направления — комп. Л. Джаннео, Х. Персеваль, Э. Иглесиас Виллоуд, Э. Наполитано, А. Ласала, П. В. Коста, Р. Г. Морильо, К. Суффери, Э. Дюблан. В 50-е гг. 20 в. появились яркие произв. композиторов более молодого поколения — Р. Арисаги, Р. Кааманьо, П. Сабастиани и др.

К сер. 20 в. Аргентина по уровню и интенсивности муз. жизни стала одной из ведущих стран Юж. Америки. Муз. центром страны является Буэнос-Айрес. В 1908 здесь был осн. крупнейший и до наст. вр. единственный в Юж. Америке постоянно действующий проф. оперный т-р «Колон». В год открытия т-р имел собств. оркестр, хор. Солисты, дирижёры и режиссёры приглашались из др. стран. С 30-х гг. 20 в. большинством спектаклей дирижировали аргент. музыканты. В 40—50-х гг. выдвинулись первые аргент. оперные артисты: певицы Б. Бесалу, Х. Капелья, Л. Бертана, А. Камподонико, Э. Арисменди, певец Ф. Ботаро и др. Репертуар т-ра составляют преим. европ. классич. оперы, в т. ч. рус. композиторов. Нац. репертуар представлен произв. К. Гайто, Х. Х. Кастро, Э. Панисы, Ф. Боэро, П. де Рогатиса, А. Хинастеры. С 1925 в т-ре создана нац. балетная труппа, ставящая классич. балеты, произв. А. Хинастеры, Р. Г. Морильо, К. Гуаставино и др. В Буэнос-Айресе работает «Театр камерной оперы». Классич. и нац. оперетты ставятся также на сцене Нац. т-ра комедии и др. В нач. 50-х гг. 20 в. открыт Аргентинский оперный т-р в Ла-Плате (спектакли даются нерегулярно).

Основу конц. сезона столицы составляют выступления оркестров — Филармонического, Нац. симфонического, Нац. радио, т-ра «Колон», ассоциации «Друзья музыки». Оркестры существуют также в городах Кордова, Ла-Плата, Мендоса, Парана, Росарио, Тукуман.

Кадры проф. музыкантов готовят Нац. консерватория имени К. Л. Бучардо (осн. в 1924), Муниципальная консерватория им. М. де Фальи в Буэнос-Айресе. Муз. школы работают также в Кордове, Ла-Плате, Мендосе (Высшая школа музыки), Росарио, Тукумане и др. Значительную работу по изучению фольклора провод. музыковеды К. Вега, И. Арец и др. В 1965 создан Латиноамериканский центр муз. исследований при Ин-те Т. Ди Телья.

Музыканты Аргентины объединены в проф. организации, в т. ч. Аргент. об-во авторов и композиторов (создано в 1915 под назв. «Нац. об-во композиторов»). В Буэнос-Айресе издаются журн. «Buenos Aires Musical» (с 1957), «Mundo musicale» (с 1938).

Лит.: Пичугина П., Народные песни Аргентины, М., 1971; Alvarez J., Origines de la musica argentina, Rosario de Santa Fe, 1908; Cabréra S., Chansons populaires argentines, P., 1931; Schianca A., Historia de la música argentina, B. Aires, 1933; 1933; Vega C., Danzas y canciones argentinas, B. Aires, 1933; его же, La música popular argentina, t. 1—2, B. Aires, 1941; его же, Los instrumentos musicales aborigenes y criollos, B. Aires, 1946; Aretz-Thiele L., Música tradicional argentina, B. Aires, 1946; Schiuma O., Musicos argentinos contemporaneos, B. Aires, 1948; его же, Cien años de musica argentina, B. Aires, 1956; Lange Fr. C., Bibliografia musicale argentina, Mendoza, 1954; Gesualdo V., Historia de la musica en la Argentina, t. 1—3, B. Aires, 1961.

Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек.

АРДЕ́ВОЛЬ (Ardévol) Хосе (р. 13 III 1911, Барселона) — испано-кубин. композитор и дирижёр. С 1930 живёт в Гаване. Преподаёт в консерватории. Концертирует. В сложной по ритмич. структуре музыке А. сказалось влияние кубинского нац. муз. фольклора. А. принадлежат балет с хором «Форма» («Forma», 1942), 2 симф. (1943 и 1945), 6 синтетич. поэм для орк. («Poemas sinteticos», 1932), 2 Concerti grossi (1937), Triptico de Santiago, концерт для 3 фп. с орк. (1938), камери. музыка, музыка для кино. В 1934 А. организовал кубин. камери. оркестр, в 1943 совм. с молодыми кубин. композиторами—«Группу музыкального обновления» («Grupo Renovation Musical»), пропагандирующую совр. музыку.

Лит.: Carpentier A., La musica en Cuba, México, [1946]; в рус. пер.— Карпентьер А., Музыка Кубы, М., 1962; Mayer Serra A., Musica y musicos de Latino-America, I, Mexico, [1947].

АРДЕР Александр Карлович [7(19) IX 1894, волость Вяйке-Ляхтру, уезд Лянемаа, ныне Хаапсалуский р-н — 29 IX 1966, Таллин] — советский певец (баритон). Нар. арт. Эст. ССР (1964). Чл. КПСС с 1946. В 1919—23 учился в Италии у Дж. Купелли и в Швеции. В 1923—31 солист т-ра «Эстония». Первым среди эст. певцов исполнил партии: Борис Годунов, князь Игорь; Елецкий («Пиковая дама»), Фигаро («Севильский цирюльник»), Скарпиа («Тоска»), Олав («Викинги» Аава, 1928) и др. В 30-е гг. был известен как исполнитель песен. Педагогич. деятельность А. сыграла большую роль в формировании эст. сов. вок. школы. С 1928 преподавал в Таллинской консерватории, с 1951 профессор. Среди его учеников — Т. Куузик, Э. Маазик, М. Рунги, В. Гурьев, Э. Тордик, Х. Крумм и др.

Лит.: Kits Malev Mikk Arne, Aleksander Arder, Tallinn, 1969.

Л. Норжет.

АРДЖЕ́НТО (Argento) Пьетро (р. 7 III 1909, Джоядель-Колле, Бари) — итал. дирижёр. Окончил консерваторию Сан-Пьетро в Неаполе по классам композиции и дирижирования (изучал также игру на фп., гобое и органе). Совершенствовался в дирижёрском искусстве в академии «Санта-Чечилия» (Рим) под рук. Б. Молинари. Профессор консерватории «Санта-Чечилия», дирижёр симф. оркестра Итал. радио и телевидения. Гастролирует во мн. странах (в СССР впервые в 1960). Автор симфонических и камерных инструментальных произведений, музыки для т-ра и кино.



П. Арджento.

АРДИТИ (Arditi) Луиджи [22 VII 1822, Крешентино, Пьемонт — 1 V 1903, Хов, Суссекс] — итал. дирижёр, скрипач, композитор. Игре на скрипке и композиции обучался в Миланской консерватории у Б. Феррары, А. Роллы и Н. Ваккаи. Работал дирижёром в Милане и др. городах Италии; с 1848 — в Нью-Йорке, Константинополе, Ирландии. С 1858 жил в Лондоне; был дирижёром корол. итал. оперы; здесь под его руководством в Англии были впервые поставлены оперы «Гамлет» Тома, «Сельская честь» Масканьи, «Фауст» и др. В 1871 и 1873 дирижировал сезонами Итальянской оперы в Петербурге. А. был другом Дж. Россини, Ш. Гуно, Дж. Верди, Р. Вагнера. Приобрёл широкую известность как автор вальса «Поцелуй» («Il Bacio»). Написал ряд опер, в т. ч. «Корсар» (пост. 1846, Гавана) и «Шпион» («La Spia», пост. 1856, Академия музыки, Нью-Йорк), инстр. произв. Автор лёгкой музыки, популярных вальсов для голоса и фп.

Лит. соч.: My reminiscences, N. Y., 1896.

Лит.: Bertini E., L. Arditi, «La nuova musica», Firenze, 1903, Aprile.

АРЕ́НДС Андрей (Генрих) Фёдорович [2(14) III 1855, Москва — 27 IV 1924, там же] — советский дирижёр, скрипач и композитор. Засл. арт. Гос. академич. театров (1922). Род. в семье музыканта. В 1877 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки Ф. Лауба (теорию музыки изучал у П. И. Чайковского). Некоторое время работал концертмейстером Шведской оперы в Гельсингфорсе. В 1883—92 альтист оркестра Большого театра и преподаватель Муз.-драм. уч-ща Моск. филармонич. общества. В 1892—1900 дирижёр оркестра Малого т-ра. Один из организаторов общедоступных симф. концертов в Сокольниках. В 1896—99 эпизодически дирижировал балетами в Большом театре. В 1900—24 главный дирижёр балета Большого театра.



Разносторонне одарённый музыкант, обладавший тонким художеств. вкусом, А. поднял на высокий уровень муз.-исполнит. культуру балетного спектакля. Под его управлением впервые в Москве поставлен балет «Раймонда» (1900), возобновлён балет «Лебединое озеро» (1901). В аранжировке А. были пост. балеты, основанные на классич. музыке: «Шубертиана» (1913), «Эвника и Петроний» (на музыку Шопена, 1915), «Любовь быстра» (на музыку Грига, 1913). Им написаны вставные номера в балетах А. Н. Корещенко, Ч. Пуньи, А. Адана и др. Автор балета «Саламбо» (по роману Г. Флобера; 1910, Большой т-р, Москва), оперы «Альманзор» (1890), оперы для кино «Нина» (1915); орк. сочинений, в т. ч. «Легенды», увертюры «Мессинская невеста»; произв. для альта, романсов, театр. музыки. Среди учеников А. — Ю. Ф. Файер.

Лит.: А. Ф. Аренде. Капельмейстер имп. театров в Москве, «РМГ», 1914, № 2; Файер Ю., О себе. О музыке. О балете, М., 1970, с. 115—48. *И. М. Ямпольский.*

АРЕ́НСКИЙ Антон (Антоний) Степанович [30 VI (12 VII) 1861, Новгород — 12(25) II 1906, Перкярви, близ Терионки, ныне Зеленогорска Ленинградской обл.] — рус. композитор, пианист, дирижёр, педагог. Сын врача. Учился в Петербурге в частной музыкальной школе Руссо (у К. К. Зикке). В 1882 окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. С этого же года преподавал в Моск. консерватории (общие муз.-теоретич. предметы, в 1889—94 специальные теоретические дисциплины и класс свободного сочинения; с 1889 профессор). Его ученики: С. В. Рахманинов, Г. Э. Конюс, А. Н. Корещенко, А. Б. Гольденвейзер и другие. В 1888—95 руководил концертами Рус. хор. об-ва. В 1895—1901 был управляющим петерб. Придв. певч. капеллы. С 1901 занимался композиторской и исполнительской деятельностью (выступал в России и за границей как пианист и дирижёр).



Творчество А. сформировалось под влиянием рус. композиторов и прежде всего П. И. Чайковского. А. по-преимуществу лирик, для музыки его характерны элегически-созерцат. настроения. Лучшие произв. А. принадлежат к жанру камерной вок. и инстр. музыки. Популярны романсы «Разбитая ваза» (сл. А. Н. Апухтина), «Не зажигай огня» (сл. Д. М. Ратгауза), «Осень» (сл. Т. Л. Щепкиной-Куперник). Значит. место в творчестве композитора занимают фп. сочинения, отличающиеся богатством звуковой палитры, изобретательностью в области ритмики, формы. Его фп. миниатюрам свойственны изящество, тщательность разработки фактуры; б. ч. они объединены в серии-циклы («Пестрота», ор. 20; 4 пьесы, ор. 25; «Характеристические пьесы», ор. 36, и др.). Из фп. произв. крупной формы выделяются концерт f-moll (1882), фантазия на темы И. Т. Рябинина (1899), где в виртуозно-конц. стиле разрабатываются народные былинные темы. А. одним из первых среди русских композиторов обратился к концертным произведениям для 2 фп. (4 сюиты, лучшие из них — 2-я и 3-я). Значительное место в творчестве А. занимают инструментальные ансамбли (2 фп. трио, 2 квартета, фп. квинтет), наиболее популярно среди них — фп. трио d-moll (1894), посв. памяти виолончелиста К. Ю. Давыдова.

Операм А. недостаёт драматизма и целостности. В опере «Сон на Волге» (по А. Н. Островскому, 1888; А. дополнил и переработал переданное ему Чайковским либр. оперы «Воевода») более всего удались жанрово-бытовые эпизоды. Пользовалась успехом одноактная опера А. «Рафаэль» (1894).

Склонность А. к лирич. камерности проявилась и в симфониях. В 1-й симфонии (1883) заметно влияние Чайковского и Римского-Корсакова; 2-я (1889) — характеризуется сжатостью формы, придающей симф. циклу черты лирич. поэмности. Из симф. сочинений А. чаще исполняется орк. сюита g-moll (1886).

Соч.: оперы — Сон на Волге (ор. 16, 1888, пост. 1890 [ст. стиль], Большой т-р, Москва), Рафаэль (ор. 37, пост. 1894, Москва, силами учащихся консерватории), Наль и Дамаянти (ор. 47, 1903, пост. 1904, Большой т-р, Москва); балет — Ночь в Египте (Египетские ночи, ор. 50, 1900, пост. 1908, Париж, «Русские сезоны» С. П. Дягилева; 1909, Мариинский т-р, Петербург); кантаты — Лесной царь (на текст И. В. Гёте, пер. В. А. Жуковского, ор. 3, 1882), На 10-летие коронования (на текст А. Крюкова, ор. 26, 1893); для голоса с орк.— баллада Волки (на текст А. К. Толстого, ор. 58, 1902), баллада Кубок (с хором, на текст Ф. Шиллера, пер. Жуковского, ор. 61, 1902), сюита Воспоминание (на текст П. Б. Шелли, пер. К. Д. Бальмонта, ор. 71, 1904), мелодекламации на тексты стихотворений в прозе И. С. Тургенева (Нимфы, Лазурное царство, Как хороши, как свежи были розы, 1903) и др.; для орк.— 2 симфонии (h-moll, ор. 4, 1883, и A-dur, ор. 22, 1889), сюита g-moll (ор. 7, 1886), Фантазия Маргарита Готье (ор. 9, 1886), Интермеццо (g-moll, для струн. орк., ор. 13, 1888—89), Сюита из балета «Египетские ночи» (ор. 50, 1900), Вариации на тему Чайковского (для струн. орк., ор. 35), марши; для фп. с орк. — концерт (f-moll, ор. 2, 1882), фантазия на темы Рябинина (ор. 48, 1899); концерт для скр. с орк. (a-moll, ор. 54, 1901); камерно-инстр. ансамбли — фп. квинтет (D-dur, ор. 51, 1900), 2 струн. квартета (G-dur, ор. 11, 1888, и a-moll, ор. 35, 1894), 2 фп. трио (d-moll, ор. 32, 1894, и f-moll, ор. 73, 1905), пьесы для скр. и фп., для влч. и фп. (ор. 12, 30, 56, 72); для фп. в 2 руки — ор. 1, 5, 8, 19, 20, 24, 25, 28, 36, 41, 42, 43, 52, 53, 63, 67, 74; для фп. в 4 руки — ор. 34, 66; для 2 фп. в 4 руки — 4 сюиты (ор. 15, 1890; ор. 23, «Силуэты», 1892; ор. 33, 1894; ор. 62, 1902), Детская сюита (Каноны, ор. 65, 1903); хоры — светские, в т. ч. a cappella (жен., 3 муж., смешанный), и духовные; романсы — ор. 6, 10, 17, 21, 27, 38, 44, 60, 64, 70; вок. ансамбли — 3 квартета (с влч.), 2 квартета (a cappella), 5 дуэтов (с фп.), дуэты ор. 29, 45 и др.; музыка к сценич. и лит. произв.— к инсценировке поэмы «Бахчисарайский фонтан» Пушкина (ор. 46, 1899), к драме «Буря» Шекспира (ор. 75, пост. 1905, Малый т-р, Москва); перелож. собств. произведений.

Лит. соч.: Краткое руководство к практическому изучению гармонии, М., 1891, [2] М., 1929; Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки, М., 1893—94, [2] М., 1930; Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии, М., 1897, посл. изд., М., 1960; Музыкальная заметка [замечания к напевам И. Т. Рябинина], «Этнографическое обозрение», 1894, № 4.

Письма: П. И. Чайковскому, в кн.: Чайковский М., Жизнь П. И. Чайковского, т. III, М., 1903; С. И. Танееву, «СМ», 1937, № 6, также в сб.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952, с. 69—197; А. И. Зилоти, «РМГ», 1909, №№ 40—42; А. П. Ленскому, в статье: Заметки А. П. Ленского и переписка с ним А. С. Аренского по поводу «Бури» Шекспира, «ЕИТ», 1909, вып. IV.

Лит.: Кашкин Н. Д., «Сон на Волге». Опера. Музыка А. Аренского, «Артист», 1891, № 12; Конюс Г. Э., «Рафаэль». Музыкальные сцены А. С. Аренского, «Артист», 1894, №37; «Наль и Дамаянти» Аренского, «ЕИТ», 1903/1904, вып. XIV; О. В — ва, Антон Степанович Аренский, «РМГ», 1906, № 9; Последнее произведение А. Аренского «Буря», «РМГ», 1906, № 41; «ЕИТ», 1907—1908, вып. XVIII (некролог); Гнесин М. Ф., А. Аренский, «Ростовская речь», 1916, № 47; Цыпин Г., Аренский, М., 1966. *Ю. Н. Хохлов.*

АРИЕ́ТТА (итал. arietta, уменьшит. от aria; франц. ariette). 1) Небольшая ария, обычно в двухчастной форме, отличающаяся простотой изложения, песенностью мелодики. 2) В 1-й пол. 18 в. во франц. опере — ария da capo, к-рую пели на итал. текст, обычно в блестящем колоратурном стиле. В отличие от арии, в итал. опере не была связана с развитием сценич. действия и применялась исключительно как «вставной» номер в дивертисменте. 3) В одной из разновидностей франц. комич. оперы — «комедии, перемежающейся ариеттами» («comédie mêlée d'ariettes») — сольная песня (ария) в нар. духе, исполняющаяся перед разговорным диалогом (или после него) и противопоставляющаяся т. н. водевилю — заключит. куплетной песенке на популярную мелодию. Борьба между этими двумя жанрами, завершившаяся к 1670 вытеснением водевиля, отражена в комич. опере «Процесс ариетт и водевилей» Ш. С. Фавара (1760). В последующее время жанр А. (1) использовали Н. А. Римский-Корсаков в «Снегурочке», Р. Штраус в музыке к комедии «Мещанин во дворянстве» Мольера (1917, 1-я ред.). Изредка назв. «А.» применяется и к инстр. пьесам (заключит. часть фп. сонаты ор. 111 Л. Бетховена). *И. М. Ямпольский.*

АРИ́НУШКА — см. *Колобаева* И. В.

АРИО́ЗО (итал. arioso, букв. — наподобие *арии*). 1) Жанр вок. музыки (оперной, кантатной), занимающий промежуточное положение между *арией* и *речитативом*. От арии отличается меньшими размерами, отсутствием определённой структуры, от речитатива — простотой и напевностью мелодии. Обычно обобщает содержание предшествующего речитатива. В итал. кантате и опере 17 в. (у М. А. Чести, К. Монтеверди) А. часто составляло важное связующее звено между речитативом и арией. Впоследствии стало применяться в итал. кантате, реже в опере (особенно в сочинениях композиторов неаполитанской школы). Нередко (напр., в кантатах И. С. Баха) А. представляет часть сцены речитативного характера (средний или, что более типично, заключит. её раздел). В оперной музыке 19 в., в частности у рус. композиторов-классиков, А. становится небольшой арией с мелодией напевно-декламационного (напр., ариозо Кумы в опере «Чародейка») или лирич.-песенного (напр., ариозо Мазепы)склада. А. применяется и в нек-рых совр. операх, претворяющих традиции 18 в. (напр., «Кардильяк» Хиндемита, «Карьера повесы» Стравинского). 2) Исполнительское обозначение, указывающее на певучий характер игры или пения (наподобие арии). В этом смысле не связано с каким-либо определённым жанром. Встречается у И. С. Баха (в отд. номерах «Рождественской оратории»), у Л. Бетховена (в 3-й части фп. сонаты ор. 110). *И. М. Ямпольский.*

АРИО́СТИ (Ariosti) Оттавио (светское имя — Аттилио Малакья, Malachia) (5 XI 1666, Болонья — ок. 1740, Испания) — итал. композитор, виолончелист и органист. В 1688 постригся в монахи под именем Оттавио, однако через неск. лет оставил монастырь. В 1693—96 органист церкви Санта-Мария в Болонье. К этому времени А. был уже известным автором ораторий и инстр. произв. В 1697—1703 придв. композитор принцессы Софии Шарлотты в Берлине. В 1704—11 находился на службе в Вене, затем работал придв. музыкантом в разл. городах Италии. С 1716 жил в Лондоне, в 1722 вместе с Дж. Бонончини и Г. Ф. Генделем был руководителем Королевской академии музыки. А.—автор св. 20 опер, в т. ч. «Кориолан» (1723, Вена), «Веспасиан» (1724, там же), «Артаксеркс» (1727, там же) и балета-кантаты «Праздник Гименея» (1700). Им написано мн. ораторий, месс, камерных произв. для скр. и влч., сонат для альта. В 1728 опубликовал сб. «Кантаты и упражнения для виолы д'амур».

Лит.: Ebert A., Ariosti Attilio in Berlin, Bonn, 1905 (Diss.); Frati L., Ariosti Ottavio Attilio, «RMI», 1926.

АРИСТАКЕСЯ́Н Эмин (Эмиль) Аспетович (р. 19 XI 1936, Ереван) — советский композитор. В 1961 окончил Ереванскую консерваторию по классу композиции Г. И. Егиазаряна, в 1964—аспирантуру этой консерватории. Осн. сфера творчества А. — симф. и инстр. музыка.

Соч.: балет — Прометей (1967, Арм. т-р оперы и балета, пр. Ленинского комсомола Арм. ССР 1969); для орк. — симфония (1962), концерт для альта (1963); симфониетта для струн. орк., фп. и ксилофона (1969); для фп., в т. ч. Фантастические вариации (1965), каприччио (1967), соната (1971); для солиста, хора и фп.—Поэма о Ленине (1970); для хора a cappella: поэмы — Армения (1970), Стена коммунаров в Париже (1972); вок. цикл — Пять тараканов Саака Партева (1972); романсы, музыка к фильмам и др.

М. П. Тер-Симонян.

АРИСТИ́Д КВИНТИЛИА́Н (Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός) (2 или 3 в. н. э.) — др.-греч. писатель. В трактате о музыке А. К. изложил мн. вопросы теории и эстетики муз. иск-ва эпохи позднего эллинизма. Центр. место в трактате А. К. занимают проблемы муз. метра, ритма, темпа, их связи с ладами, регистрами, жанрами, эмоцион. выразительностью и этосом (нравственно-воспитат. значением) греч. музыки. Нек-рые положения трактата сохранили свою ценность: о разделении мелодий на номические, дифирамбические и трагические (с определением их родовых признаков); о телесности ритма, наличии его в неподвижных телах; о танце, как наиболее чистом и первичном выражении ритмич. начала, свободного от связи со словом (поэзия) и мелосом (музыка), о ритмич. модуляции. Труд А. К., однако, нельзя считать вполне самостоят. исследованием, поскольку он являлся тщательно выполненным и систематизированным сводом муз.-эстетич. и теоретич. положений Аристотеля и Аристоксена.

Издания: Antiquae musicae auctores septem Graece et Latine, v. 2. Aristides Quintilliani de musica libri explicavit, III, M. Meibomius restituit, Amst., 1652; Aristidis Quintiliani. De musica libri III, ed. by H. A. Jahnius, B., 1882; то же, ed. by R. P. Winnigton-Ingram, Lpz., 1963.

Лит.: Античная музыкальная эстетика. Вступит. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева, М., 1960; Ruelle Ch. E., Le musicographe A. Quintilian, «SIMG», XI, Lpz., 1910; Lohmann J., Musiké und Logos, hrsg. von A. Giannarás, Stuttg., 1970. *К. К. Розеншильд.*

АРИСТОКСЕ́Н (Ἀριστόξενος) (354, Тарент — ок. 300 до н. э.) — др.-греч. муз. теоретик. Учился у Аристотеля в Афинах, там же преподавал. Своё учение изложил в многочисл. работах (св. 450; б. ч. утеряна). Сохранился его труд «Гармоника» (в 3 кн.), фрагменты из «Ритмики», нек-рые положения его учения дошли до нас в изложении Плутарха. А. предпринял попытку синтезировать аристотелевскую концепцию с критически переосмысленными элементами учения Пифагора. Звуки, их высота, интервалы представляют собой, по мнению А., феномены естеств. и строго закономерного движения и порядка в природе. Также и ритмич. организация звуков имеет объективную основу, составляя ритмизированную, упорядоченную разновидность объективного «порядка времён». В противовес идеализму Платона, А. утверждал, что душа — это гармония тела, обладающая муз. строем, подобным струн. инструментам. Это даёт людям возможность эмпирич. познания музыки и её закономерностей. Он отвергал учение пифагорейцев о чисто математич. природе звуковых отношений и обращался к чувств. опыту: «О величинах интервалов мы судим при помощи слуха». А. впервые выдвинул предположение, что в «непосредственной слышимости» муз. звуки несколько отклоняются от «чистого строя», сконструированного пифагорейской школой. Но высота звука и величина

интервала не заключают в себе всей полноты муз. звучания. По слуху можно определить величину интервалов, но для того чтобы понять их значение, необходимо размышление. Разработал систематику «гармонических» (музыкальных) явлений, различающихся по наклонениям, интервалам, абсолютной высоте, ладам, возможным модуляциям, композиц. принципам. А. классифицировал интервалы по консонантности и диссонантности звучания, по степени их сложности, по рациональности структуры. Для А. ритм — выражение мужественного, активного начала в музыке; он связывал ритм в музыке с ритмом стиха и с мерностью физич. движения в природе. А. оказал влияние на муз. концепции школы неоплатоников, на муз. теорию ср. веков и эпохи Возрождения.

Издания: Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums, Bd 1, übers. u. erklärt durch R. Westphal, Lpz., 1883; то же, Bd 2. Berichtigter Originaltext..., hrsg. von Fr. Saran, Lpz., 1893.

Lит.: Античная музыкальная эстетика. Вступит. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева, М., 1960, с. 52—54 и 207—208; Laloy L., Aristoxène de Tarente, P., 1904; Abdy W. Ch. Fr., The Aristoxenian theory of musical rhythm, Camb., 1911; Handschin J., Der Toncharakter, Z., 1948.

К. К. Розеншильд.

АРИСТО́ТЕЛЬ (Ἀριστοτέλης) (384 до н. э., Стагир, п-ов Халкидика — 322 до н. э., Халкида, о. Эвбея) — др.-греч. философ, естествоиспытатель, социолог, психолог, эстетик, муз. теоретик. Оказал влияние на развитие муз. теории и эстетики в странах Европы и Востока. Ученик Платона (Афины), воспринявший его муз.-эстетич. воззрения, А., однако, не разделял многих его филос. идей. Учение А. о музыке изложено в трактатах «Поэтика», «Политика», «Метафизика», «Риторика» и «О душе». По А., гл. значение музыки — познавательное и нравственно-наставляющее; она должна «сделать нашу жизнь более радужной», доставлять «безвредную радость» и «интеллектуальное развлечение». В отличие от Платона, А. считал, что музыка способствует узнаванию истины; она подражает разл. человеческим характерам, реально существующим или возможным, т. е. идеальным, какими они должны быть. Эта способность музыки объясняется тем, что самая душа человеческая гармонична по природе. А. определяет музыку как род движения; её физич. основа — движение воздуха, возникающее от столкновения тел и переданное слуху. Движение мелодии воссоздаёт в обобщении психич. движения души. Отсюда этос — нравственно-воспитат. значение музыки, её способность посредством разл. ладов, размеров, ритмов, окрасок звучания приводить людей в разл. душевные состояния, формировать их характеры, нравственный мир. Обобщая практику, А. анализирует лишь одноголосную мелодию, считая, что «смешение звуков» делает их эстетически несовершенными, «тусклыми». Инстр. музыка — авлетика, кифаристика,— хотя и обладает художеств. достоинствами, может достигнуть лишь ограниченного познавательного и этич. результата. Полная же реализация всех потенций мелодии осуществима лишь в сочетании с поэтич. словом и танцем. Анализируя нравственно-воспитательные свойства ладов (см. *Древнегреческие лады*), А. делит их на этические (дорийский — «мужественный», «уравновешенный»), энтузиастические (фригийский — «оргиастический», «возбуждающий») и практические (лидийский и ионийский — «менее строгие», «размягчающие», дающие «облегчение от напряжённой деятельности» и приносящие «интеллектуальное развлечение»). Те же принципы применимы к ритмике: «одни ритмы имеют более спокойный характер, другие — подвижный, в одних движения более грубые, в других — более благородные». А. полагал, однако, что музыка предназначена прежде всего для воспитания «свободнорождённых», для заполнения их разумного досуга, между тем как профессионально заниматься ею следует лишь рабам и «несвободным ремесленникам».

Соч.: Метафизика, М.—Л., 1934; Политика, кн. V, гл. 2—О музыке, М., 1893; Поэтика, М., 1927; Problemata (раздел XI — о голосе, с. 110—130; раздел XIX— о гармонии, с. 163—179), Lipsiae, 1832 (сб. вопросов и ответов, издан под именем А., но содержит гл. обр. труды его учеников).

Lит.: Музыкальная культура древнего мира, под ред. Р. И. Грубера, Л., 1937; Античные мыслители об искусстве, М., 1938; Античная музыкальная эстетика. Вступит. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева, М., 1960; Abert H., Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik, Lpz., 1899 (в серии «Breitkopf u. Härtel's Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten», Bd 2); Gevaert F. A., Vollgraff J. Chr., Les problèmes musicaux d'Aristote, Gand, 1903; Fisher G., Die aristotelischen Musikprobleme, в сб.: Musikwissenschaftliche Studien, H. 3, B., 1903; Schwartz H. S., An Aristotelian analysis of the elements, principles and causes of the art of music, Cleveland (Ohio), 1936.

К. К. Розеншильд.

АРИЯ (итал. aria, англ. и франц. air) — жанр вокальной музыки; законченный по построению эпизод (номер) в опере, оратории или кантате, с мелодикой преим. песенного склада, исполняющийся певцом-солистом в сопр. оркестра. В отличие от *речитатива* и *ариозо*, непосредственно связанных со сценич. действием, А. как бы обобщает в эмоциональном плане определённый его этап. По сравнению с песней и романсом А. обладает более сложным, многочастным строением.

Термин «А.» встречается в западноевроп. музыке уже в 15 в. Во Франции с 16 в. А. наз. обычную строфич. песню, с нач. 17 в. — инстр. пьесы танцевального или песенного характера (air française). К этому времени во франц. музыке получают распространение А. для голоса с аккомпанементом лютни или гитары, реже встречаются 4-голосные вок. А. Появляются разновидности сольной вок. А.: придворная ария (air de cour), серьёзная ария (air sérieux), духовная ария (air spirituelle) и т. п. Близкие по жанру вок. пьесы, но в многогол. изложении, входят в сб. англ. композиторов Т. Морли («Canzonets or little short airs to five and six voices», 1597), Дж. Дауленда («The first book of songes or ayres...», 1600). Нек-рые франц. композиторы (М. Ламбер, М. Лабар) расширяют форму А., включая в неё дополнит. куплеты с вариациями (т. н. дубли). В качестве инстр. номера франц. композиторы вводят А. в балеты, балетные интермедии. Танц. пьесы под назв. А. встречаются в балетной музыке австр. композитора И. Г. Шмельцера. Нем. композиторы (не без франц. влияния) в сер. 17 в. включают инстр. А. как самостоятельную часть в орк. сюиты: впоследствии такие А. создавали Г. Ф. Гендель, И. С. Бах (напр., знаменитая флейтовая А. из орк. сюиты D-dur).

Иное направление в развитии А., ведущее к совр. её формам, связано с эволюцией итал. камерной вок. и оперной музыки 17—18 вв. Зачатки этого типа А. содержатся в мадригалах Дж. Каччини «Новая музыка» («Le nuove musiche», 1601—1602) и в первых операх флорентинских музыкантов (Я. Пери и др.). В этот период становления А. (1600—50) возникают её разл. виды — от одноголос. мелодии (средней между речитативом и кантиленой), порой приближающейся к более позднему ариозо или некоему подобию канцонетты с неск. контрастирующими разделами, до А., осн. на basso ostinato. Такие А. встречаются у Я. Пери («Le varie musiche a 1, 2 e 3 voci», 1609), А. Гранди («Cantate ed arie a voce solo», 1620), С. Ланди («Arie a una voce», 1620) и др.

Последующий этап развития А. (1650—1750) связан в первую очередь с итал. оперным иск-вом. В итал. опере вырабатываются виды и формы А. как лирич. кульминации оперы, кристаллизуются функции А. как муз. центра оперного произв., тогда как в речитативе обычно концентрируется драматич. действие. Второстепенным персонажам поручаются более простые А. песенно-танц. склада, ведущим — более сложные и развитые, содержащие повторы текста и включающие речитативы и колоратуры. Складывается типич. форма большой трёхчастной А. — т. н. А. да капо (aria da capo), в к-рой 3-я часть является повторением 1-й (aba). Ранние образцы А. да капо встречаются у К. Монтеверди. В его опере «Коронация Поппеи» (1642) А. — драматич. сцена, муз. характер к-рой целиком подчиняется содержанию текста. Дальнейшее развитие итал. А. да капо связано с творчеством Л. Росси, Ф. Кавалли, М. Чести. В неаполитанской оперной школе, в к-рой сложился жанр оперы-серия и достигло высокого развития иск-во сольного пения (см. *Бельканто*), А. да капо принимает иной характер. У А. Скарлатти она представляет собой замкнутую форму, свободная реприза к-рой дала певцам широкие возможности импровизации, показа блестящего вок. мастерства. Появляются и А. с участием обязательных («облигатных») концертирующих инструментов (труба, скрипка и др.). Однако круг эмоций, находящих отражение в А., остаётся ограниченным. Обычно она воплощает один типический образ, выражает одно настроение. Различаются: характерная А. (aria di carattere — энергичная, патетическая), певучая А. (aria cantabile — элегическая, с украшениями), бравурная А. (aria di bravura — виртуозная, колоратурная) и др. Оттеснение на второй план муз.-драматич. содержания оперы-серна вокальной виртуозностью приводит к схематизации А., что свидетельствует о кризисе этого оперного жанра.

Франц. оперной А. того же периода присущи простота структуры, песенность. Итал. А., проникшая во Францию, в отличие от французской называлась *ариетой*. В нем. музыке были распространены франц. и итал. типы А. (в операх И. З. Куссера и Р. Кайзера), пользовались популярностью простые, песенного характера строфич. арии, обычно с ритурнелем. Тип итал. А. с участием концертирующих инструментов получил высокохудожеств. претворение в кантатном и ораториальном творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана. Итал. А. да капо оказала влияние и на развитие инстр. музыки: её обобщённо-абстрактный тематизм явился основой для формирования инстр. тематизма, а 3-частность подготовила соответствующее построение первых частей (Allegro) ранних симф. циклов (симфонии Й. Гайдна).

Важнейшим рубежом в развитии А. явилась оперная реформа К. В. Глюка. Выражавшая ранее немногие типизированные состояния (аффекты), А. превращается в органич. элемент муз.-драматич. действия, передаёт всё богатство эмоциональных состояний, возникающих в определённой ситуации. У В. А. Моцарта старые оперные формы наполняются новым содержанием и органически связываются с действием. Появляются новые виды А. (напр., концертная А. с инстр. сопровождением, представленная в творчестве композиторов венской классической школы). Типы оперных А. были обогащены *каватиной* (в итал. опере-буффа, сыгравшей значит. роль в развитии формы А.), А.-рондо, позднее, динамичной А.-стретто. На основе органического сочетания свободной разработки, речитатива и сильно изменённой репризы А. да капо складывается более сложная форма «вокальной сцены» («сцена и ария», «речитатив и сцена», «сцена и каватина» и т. п.). Типич. вокальные сцены встречаются в операх композиторов 1-й пол. 19 в. — К. М. Вебера, Дж. Мейербера, Дж. Верди (в среднем периоде его творчества), использующих в драм. целях последовательное соединение контрастирующих речитативных и песенных форм (баллады, романса, каватины). Ограничивается применение колоратур (за исключением произв. нек-рых итал. композиторов —В. Беллини, Г. Доницетти), вок. мелодия более органично следует за эмоциональными нюансами текста, в к-ром начинает преобладать нестрофич. форма изложения. В зрелых операх Р. Вагнера и поздних операх Дж. Верди деление на А. и речитатив отсутствует; ясно оформленные А. встречаются лишь изредка и тесно связаны с действием, ситуацией. Во 2-й пол. 19 в. А. получает новое развитие в жанре франц. лирич. оперы у Ш. Гуно и Ж. Массне, в конце 19 — нач. 20 вв. — в творчестве композиторов-веристов, в особенности у Дж. Пуччини.

На формировании самобытных черт рус. А. сказались особенности становления рус. нац. оперы, к-рая складывалась в 18 в. в основном как бытовая комич. опера из нар. жизни. Широкое использование композиторами нар. крестьянской и гор. песни, а также бытового романса как средств жанровой характеристики муз.-сценич. образов оказало влияние на интонац. строй А., отчасти и на её структуру. Вместе с тем в ранних рус. А. заметно и плодотворное воздействие сложившихся художеств. традиций зарубежного оперного иск-ва. Первые художеств.-весомые образцы русской А. представлены в оперном творчестве В. А. Пашкевича («Несчастье от кареты», пост. 1779) и в особенности Е. И. Фомина (напр., героич. ария Боеславича из оперы «Новгородский богатырь Боеславич», пост. 1786; лирич. ария Соретты и арии Фолета из комич. оперы «Американцы», пост. 1800). Дальнейшая эволюция А. связана с процессом интонац. обновления муз. языка в рус. опере 1-й трети 19 в. Так, в А., написанных С. И. Давыдовым к «Русалке» Ф. Кауэра (1803—07), ощущается стремление к созданию сквозной оперной формы (А.-полонез Тарабара), а в арии Лесты из 4-й части одноимённой оперы, использующей интонации рус. протяжной песни, намечены линии развития, ведущие к ариям Гориславы («Руслан и Людмила» Глинки) и Княгини («Русалка» Даргомыжского). Романтич. тенденции характерны для нек-рых А. в операх К. А. Кавоса. На А. сказалось также влияние водевиля, нар.-бытовой интермедии и дивертисмента. А. применяется в оратории («Минин и Пожарский» С. А. Дегтярёва, 1811), в театр. музыке (напр., «Эсфирь» О. А. Козловского, 1816). Этот историч. период развития А. завершается в творчестве А. Н. Верстовского, создавшего в своих операх замечательные образцы мелодически-характерной и эмоционально-насыщенной романтич. А. («Аскольдова могила», 1835).

Расцвет А. в рус. оперной музыке связан с оперным творчеством М. И. Глинки. А. занимает важнейшее место в произв. Глинки и др. рус. композиторов-классиков, придававших большое значение мелодич. обобщению, вок. мелодике. Нередко эти композиторы используют традиц. 2- и 3-частную форму А., однако трактуют её по-новому, наполняя самобытным содержанием. Мелодика А. рус. классич. опер глубоко национальна, опирается на интонац. богатства рус. нар. песни. Рус. оперные А. отличаются особенно тесной связью с действием; порой они представляют собой обобщение интонаций предшеств. речитативов и ариозо, составляя кульминационные пункты единой линии муз. развития; это позволяет говорить о вок. симфонизме рус. классич. опер. У Глинки мелодика А. отличается особой пластичностью, широкой распевностью (напр., ария Ивана Сусанина «Ты придёшь, моя заря»), у А. С. Даргомыжского в А. песенность, напевность обогащены речевыми интонациями, широко использованы и интонации гор. бытовой песни (первая ария Мельника из «Русалки»), у П. И. Чайковского темы А. драматичны и импульсивны. Развитие внутри А. в произв. М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина и М. П. Мусоргского нередко связано с вариац. «перекраской» муз. мысли (баллада Финна из оперы «Руслан и Людмила»), со свободным последованием мотивов; у П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова оно более едино, целостно, как бы вытекает из начального мотива-зерна (напр., ария Ленского из оперы «Евгений Онегин»).

Наряду с рус. классич. А. своеобразные формы А. возникли в творчестве представителей нац. муз. культур дореволюц. России (Н. В. Лысенко и др.).

Характерная для рус. композиторов-классиков трактовка А. находит продолжение и развитие в лучших операх советских композиторов (у С. С. Прокофьева, Ю. А. Шапорина, Д. Д. Шостаковича, Б. Б. Кабалевского и др.). Сов. композиторы используют и специфич. виды А. (А.-рассказ, А.-монолог, А.—монологич. сцена). Широко применяли А. композиторы, участвовавшие в становлении советской нац. оперы (З. П. Палиашвили, А. А. Спендиаров, Р. М. Глиэр, М. Заринь и др.). А. постоянно встречается также и в сочинениях ораториально-кантатного жанра.

Лит.: Друскин М. С., Вопросы музыкальной драматургии оперы, Л., 1952; Ярустовский Б. М., Драматургия русской оперной классики, М., 1952; Конен В., Опера и симфония, М., 1966; Goldschmidt H., Zur Entstehungsgeschichte der Arien- und Symphonien-Formen, «Monatshefte für Musikgeschichte», XXIII, 1901; Flögel B., Studien zur Arientechnik in den Opern Händels, в сб.: Händel-Jahrbuch, II, Lpz., 1929; Godefroy J. V. L., Some aspects of the aria, «ML», XVII, 1936; Robinson M. F., The aria in opera seria. 1725—1780, в сб.: Proceedings of the Royal Musical Association, 88 session. 1961—1962, L., 1962; Hjelmborg B., Aspects of the aria in the early operas of Fr. Cavali, в кн.: Nataliciа Musicologia. Festschrift Kn. Jeppesen, Kph., 1962.

И. М. Ямпольский.

АРКА́ДЕЛЬТ (Arcadelt; также Arkadelt, Archadet, Harcadelt, Arcadet, Arcadente) Якоб (ок. 1500, Льеж ? — 14 X 1568, Париж) — композитор. Выдающийся представитель франко-фламандской школы. Нек-рое время жил во Флоренции, работал певчим (тенористом), позднее хормейстером Папской капеллы в Риме. С 1555 жил в Париже. А.— один из ранних мастеров светского многогол. итал. мадригала. Произв. А. в этом жанре, носящие ещё характер замкнутой песенной формы, указывают скорее на их сев. происхожд., чем на близость к итал. стилю. Построенные на принципе имитации 3,4 и 5-голосные мадригалы А., отличающиеся лиричностью и полнотой звучания, пользовались популярностью. Его первый сб. мадригалов (1538) выдержал за короткий срок 40 изд. В парижский период А. писал в жанре французских шансон. Автор 6 сб. мадригалов (1538—56), месс, мотетов, шансон.

Лит.: Klefisch W., Arcadelt als Madrigalist, Köln, 1938; Einstein A., The Italian Madrigal, Princeton, 1949; Frey H. W., Michelangniolo und die Komponisten seiner Madrigale, «Acta musicologica», 1952, v. XXIV, fasc. 3—4; Lesure A., Arcadelt est mort en 1958, «Revue de musicologie», 1961, v. XLVII, p. 195—96.

И. М. Ямпольский.

АРКА́ДЬЕВ Иван Петрович [7(19) I 1872 — 30 XII 1946, Ленинград] — советский дирижёр, педагог, композитор. В 1893 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра. Теорию композиции изучал под рук. А. К. Лядова. С 1896 дирижёр оперного т-ра Кононова, с 1910 рук. оперных спектаклей Нар. дома в Петербурге. В 1920—23 дирижёр оперной труппы Л. М. Сибирякова в Одессе, профессор и ректор Одесской консерватории. С 1923 жил в Петрограде (Ленинграде), вёл большую работу в муз. самодеятельности. Автор орк. произв., в т. ч. увертюры «Пётр Великий», «Интермеццо»; хор. сочинений («Октябрь», «Москва», «Ленин» и др.), романсов, фп. пьес и др.

И. М. Марков.

АРКА́НОВ (наст. фам.— Лизунов) Вениамин Павлович [р. 24 II (9 III) 1905, с. Иня, ныне Алтайского края]— советский певец (бас) и педагог. Нар. арт. РСФСР (1955). В 1941 окончил Ленингр. консерваторию (класс Г. А. Боссэ). Сценич. деятельность начал в 1927 в качестве артиста хора Ленингр. т-ра оперы и балета им. Кирова. В 1932—38 солист Передвижного оперного т-ра Средневолжского края, в 1938—44 Ленингр. филармонии, в 1944—59 Новосибирского т-ра оперы и балета. Исполнил св. 50 оперных партий, в т. ч.: Борис Годунов, Досифей, Мельник, Руслан; Томский («Пиковая дама»), Мефистофель; Дон Базилио («Севильский цирюльник»). Выступал в опере «Октябрь» Мурадели (в роли В. И. Ленина). С 1945 преподаватель Новосибирского музыкального уч-ща, с 1956 — Новосибирской консерватории (с 1959 зав. кафедрой сольного пения, с 1966 профессор).

В. И. Зарубин.

АРКА́С Николай Николаевич [26 XII 1852 (7 I 1853), Николаев — 13 (26) III 1909, там же] — укр. композитор, историк и обществ. деятель. Первые композиторские опыты А. относятся к сер. 70-х гг. Среди его произв. — записи и обр. укр. нар. песен (80), романсы, дуэты. Осн. сочинение А. — опера «Катерина» по одноим. поэме Т. Г. Шевченко (муз. ред. И. П. Молчанова, 1899, труппа М. Л. Кропивницкого, Москва), пронизанная колоритом укр. нар. песенности; на сов. сцене пост. в муз. ред. Г. П. Таранова (клавир оперы изд. в 1897).

А. занимался историей Украины и написал кн.: «История Украины-Руси» (П., 1904).

Лит.: Кауфман Л. С., Н. И. Аркас, К., 1958.

АРКЕ́ЙСКАЯ ШКО́ЛА (École d'Arcueil) — группа франц. музыкантов — А. Соге, Р. Дезормьер, М. Жакоб и А. Клике-Плейель, объединившихся в нач. 20-х гг. 20 в. вокруг композитора Э. *Сати* после его разрыва с *«Шестёркой»*. Назв. А. ш. было придумано самим Сати (от парижского предместья Аркёй, где он провёл последние годы жизни). Творч. единства группа не имела.

АРКИЧЕ́МБАЛО (итал. archicembalo) — старинный клавишный инструмент, разновидность клавичембало или *клавесина*. Сконструирован итал. композитором и муз. теоретиком Н. Вичентино и описан им в трактате «L'antica musica ridotta alla moderna prattica» (1555). А. имело три системы струн, каждая из к-рых отвечала одному из старинных ладов (диатоническому, хроматическому и энгармоническому); всего в октаве насчитывалось 19 звуков. Мануалов (клавиатур) было 6. Вичентино построил по одному А. в Риме и Милане, а также аркиорган (archiorgano). Близкие по конструкции инструменты создали К. Лейтон в Бельгии («Universalclavicymbel», до 1585, 18 звуков в октаве, описан М. Преториусом в его «Syntagma musicum», 1624), В. Трансуптино в Италии (1606, 31 звук в октаве). В 1640 Дж. Дони (Италия) упростил конструкцию А., уменьшив, в частности, число мануалов до трёх. А. не получило значительного распространения.

Лит.: Koczirz A., Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels, в кн.: «SIMG», IX, Lpz., 1907—08; Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., Lpz., 1910; Dupont W., Geschichte der musikalischen Temperatur, Kassel, 1935.

К. А. Вертков.

ARCO (а́рко, итал. — смычок) — обозначение в партии смычкового инструмента, указывающее на то, что следует вновь играть смычком после игры *pizzicato*.

АРЛЕ-ТЮ́Ц (урожд. Арле) Коретти Генриховна (5 XII 1894, Мексика — 15 XII 1951, Москва) — негр. певица (лирико-драматич. сопрано). В составе негр. оперной труппы выступала в Германии. В 1913, переехав на постоянное жительство в Россию, занималась пением в Петербурге у Е. Ф. Цванцигер. Одноврем. выступала в концертах как исполнительница негр. нар. песен. В годы Гражд. войны была в составе конц. бригады Политуправления Юго-зап. фронта. В 1921 вновь приступила к систематич. работе над голосом с М. В. Владимировой, училась также в Студии имени Чайковского под рук. В. М. Зарудной и М. М. Ипполитова-Иванова. К сер. 20-х гг. относится широкая концертная деятельность певицы в качестве исполнительницы камерного репертуара и негритянских народных песен.

Лит.: Гнесин М., Памяти талантливой негритянской певицы, «СМ», 1952, № 3.

Н. С. Зелов.

АРМСГЕ́ЙМЕР Иван Иванович (Иоганн Иосиф) (7 III 1860, Дрезден — 1933, Ленинград) — рус. трубач-корнетист, военный дирижёр, композитор и педагог. По национальности немец. Окончил Петерб. консерваторию по классам корнета В. В. Вурма (1879) и воен. инструментовки К. Х. Нидмана (1880). В 1881—84 занимался в классе инструментовки и практич. сочинения Н. А. Римского-Корсакова. В 1883—1904 солист оркестра Михайловского т-ра, в 1904—07 — Мариинского т-ра в Петербурге. В 1882—1912 капельмейстер оркестра лейб-гвардии Егерского и Кавалергардского полков. В 1904—21 преподавал игру на трубе и оркестровку в Придв. певч. капелле. Автор опер, в т. ч. «Лесничий» («Der Oberförster», 1890, Петерб. нем. труппа); балетов — «На перепутьи» (1904, Мариинский т-р, Петербург) и др.; 2 кантат, орк. соч., хоров, сюиты для флейты и фп., романсов (ок. 150) и др.

Лит.: «Музыка и пение», 1899, № 4, с. 5—6.

АРМСТРО́НГ (Armstrong) Луи Даниел (прозвище— Сатчмо) (4 VII 1900, Новый Орлеан — 6 VII 1971, Нью-Йорк) — амер. негритянский трубач и певец. Один из крупнейших представителей джаза. Участник первых негр. *джаз-бандов* в Новом Орлеане. В 1922 вошёл в состав Креольского джаз-банда Дж. Оливера (Джо Кинг) в Чикаго, в 1924—25 играл в джаз-оркестре Ф. Хендерсона в Нью-Йорке. Вернувшись в Чикаго, играл в разл. оркестрах и записывался на пластинки вместе с организованными им в 1925 студийными ансамблями «Горячая пятёрка» и «Горячая семёрка», в 1929 работал в оркестре негр. обозрения «Хот чоколейтс» на Бродвее (Нью-Йорк). В 1944 участвовал в первом джазовом концерте в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). В 1946 организовал секстет «Все звёзды Луи Армстронга» (Louis Armstrong all stars), гастролировал с ним во мн. странах. Выступал в качестве солиста как трубач и певец в США (с 1925) и др. странах (с 1932), в т. ч. Африки и Юж. Америки. А. создал своеобразный экспрессивный стиль игры на трубе и связанный с ним стиль вок. исполнения, отличающийся (при внешней простоте) разнообразием тембро-ритмич. элементов, импровизац. свободой трактовки популярных мелодий, сходных с негр. нар. музыкой. Как трубач-виртуоз удостоен высших премий на многочисл. конкурсах джаз-оркестров. Автор блюзов и др. джазовых песен. С 1938 снимался в кино, обладал ярким сценич. дарованием.

Лит. соч.: Swing that music, L.— N. Y., 1936; Satchmo, My life in New Orleans, L., 1956; на нем. яз.— Mein Leben in New Orleans, B., 1967; в рус. пер.— Моя жизнь в музыке, «Театр», 1965, № 10, 12, 1966, № 2.

Лит.: Goffin R., Horn of plenty. The story of Luis Armstrong, [L.], 1947; Panassié H., L. Armstrong, P., 1947; Slawe J., L. Armstrong, Basel, 1953.

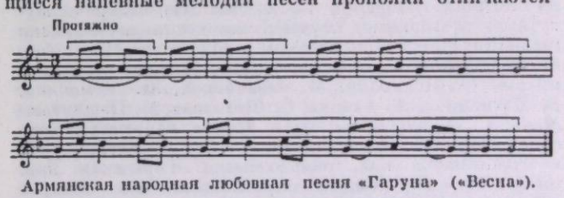
Г. М. Шнеерсон, Л. Б. Переверзев.

АРМЯ́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Древняя и средневековая А. м. (народная и профессиональная) монодического склада, гл. обр. одноголосна, но с элементами многоголосия (тянущийся тон, простые виды антифонного пения). Арм. монодия обладает обширной системой диатонич. ладов (лады неоктавные, с серединным положением тоники, с наличием на разных ступенях побочной опоры, применением разл. альтераций) и богатейшей ритмикой (распространены всевозможные смешанные метры). Все её формы, от простых крестьянских песен до тагов, шараканов или гусанских мелодий, основаны на широком использовании разл. приёмов мотивно-тематич. развития. Арм. монодия интонационно уравновешана, отличается внешней сдержанностью выражения.

История арм. монодич. музыки насчитывает свыше трёх тысячелетий. Образование её основ происходило параллельно с формированием нац. языка (с 12 в. до н. э.). А. м., скрещиваясь с культурами нек-рых древних народов Передней и Малой Азии (хеттской, ассирийско-арамейской) и ассимилируя передовую для своего времени культуру Урарту, развивала свои самобытные черты. В период становления единоязычного рабовладельческого гос-ва (3 в. до н. э.) сложился монодич., одноголосный склад, образовалась система осн. выразит. средств А. м., определились первоначальные её ветви: крестьянская, гусанская и культовая (языческая). Сведения о языческих обрядах, об иск-ве древних гохтанских певцов, гусанов, випасанов (сказителей) приведены в трудах Мовсеса Хоренаци, Павстоса Бузанда (5 в.). Следы древнейших гусанских песен сохранились в эпосе и в мифологич. песнях об Ара Прекрасном и ассирийской царице Шамирам (Семирамида), богине Деркето (матери Семирамиды, прозванной в народе Дерико) и пр. Вслед за принятием христианства (301) закладываются основы музыки христианской церкви.

Эпоха раннего феодализма (5—7 вв.) вызвала к жизни новые, более сложные формы нар. музыки, обновила её тематику, расширила круг интонаций. Несмотря на гонения церкви, интенсивно развивается иск-во гусанов. А. м. достигает значит. успехов в эпоху развитого феодализма (10—13 вв.) после изгнания завоевателей и восстановления политич. независимости страны. В эпосе «Сасунци Давид» (складывался в 9—10 вв. под влиянием нар. освободит. движений) и в иск-ве тагов отражаются гуманистич. идеи арм. Возрождения. Той же идейной направленностью характеризуется и крестьянская песня. В эпоху позднего феодализма, после захвата Армении Турцией и Ираном (16 в.) в нар. творчестве превалируют песни скорби, усиливаются социальные мотивы.

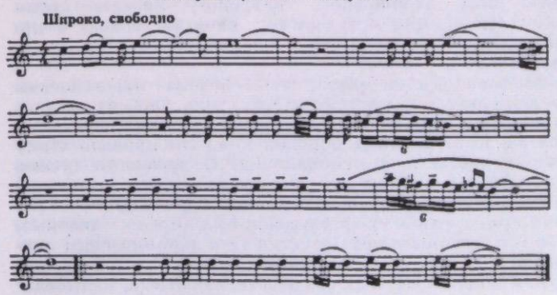
Коренная, основополагающая ветвь А. м.— крестьянская песня, включает в себя многообразные жанры. Большое место занимают трудовые песни, а среди них — земледельческие: песни пахоты, молотьбы, аробные и пр., с импровизированными текстами и напевами. Мелодии оровелов развёрнуты, речитативны, эпичны, песни молотьбы и аробные кантиленны, лиричны. Льющиеся напевные мелодии песен прополки отличаются



Армянская народная любовная песня «Гаруна» («Весна»).

смешанным метром, в песнях домашнего труда также ясно сказывается связанность с ритмом работы. Разнообразны по содержанию и выразительным средствам любовные песни. В них широко применён приём варьированного развития напева, наиболее развёрнутые образцы приближаются к роману. В поэтич. текстах любовных песен зачастую фигурируют образы природы. Имеются лирич. песни, специально посв. природе. Эпич. песни, как правило, развёрнуто-речитативны, многокуплетны, с напевным рефреном. Они во многом соприкасаются с древнегусанскими. Историч. песни повествуют о событиях прошлых столетий. Песни о тяжёлой жизни трудового крестьянина близки по духу жанру песен пандухтов (скитальцев, уходив-

«Антуни» (песня пандухта).



ших в далёкие края на поиски заработка). Из обрядовых сохранились песни девичьего гадания — разнохарактерные сольные куплеты с хоровым рефреном; свадебные, составляющие цикл из многих песен (по Комитасу — ок. 100); вохбы — причитания импровизационного склада. Мелодич. богатством отличаются и др. бытовые песни. Значит. место в крестьянском муз. фольклоре занимают песнепляски, разнообразные по метру и ритму, соотношениям куплета и хор. припева (иногда за каждой строфой куплета следует четверостишие рефрена, причём рефрен покуплетно варьируется), по характеру движений и эмоц. строю. Инстр. музыка крестьян представлена медленными песенными мелодиями с рефреном танц. характера, исполняемыми на двух дудуках (дух. инструмент), развёрнутыми импровизациями пасторального либо эпико-повествовательного характера, исполняемыми на блуле (род продольной флейты), иногда на тутаке (свистковая флейта), а также обрядовыми развёрнутыми пьесами, исполняемыми на 2 или 3 зурнах (дух. инструмент резкого тембра) или паракапзуке (волынка).

Городская нар. песня и инстр. музыка также обладают древними традициями; образцы этой средневековой, некогда высокоразвитой музыки (по сведениям летописцев) дошли до наст. времени лишь в виде отрывков. Совр. гор. нар. музыка ассимилировала, помимо крестьянской песни и музыки ср.-век. города, также элементы вост. и зап. культур. Мелодика арм. гор. песни имеет черты сходства с крестьянской песней, но ей присуща более открытая эмоциональность. Широко представлен любовно-лирич. жанр (часто в разёрнутых песнях типа романса или в объединениях 2 песен — медленной и быстрой). Имеются также бытовые, сатирич., шуточные, застольные, студенческие песни, песнепляски (исполняющиеся при сольном танце) и пр. Много гор. песен, ставших народными, создано на слова известных поэтов (А. Исаакяна, О. Ованисяна, О. Туманяна, Р. Патканяна, Г. Агаяна, С. Шахазиза, М. Пешикташляна, Г. Алишана и др.). Песни нац.-патриотические начиная с 60-х гг. 19 в. сыграли значит. роль в становлении нац. самосознания. Городская нар. инстр. музыка, помимо сопровождения вок. номеров и разнохарактерных танцев, включала в себя самостоятельные развёрнутые импровизационные пьесы медленного движения (обычно с лирич. танц. рефренами) или попурри из неск. разнохарактерных пьес, исполняемых соло либо ансамблем. Ансамблевое исполнение в основном унисонное, но в результате импровизированного варьирования в нём возникают элементы своеобразной гетерофонии. Широко применяется выдержанный тон. В составе инстр. ансамблей: струнные — каманча, каман (смычковые), уд, тар (медиаторные), канон (щипковый), сантур (молотковый) и др.; духовые — дудук, зурна, шви, паракапзук; ударные — доол (двусторонний барабан), дапп, или кавал (односторонний открытый барабан), нагара и др. Среди древних инструментов: бамбир, пандир, вин, джутак (один из прототипов скрипки), кнар, джнар, тавих (струнные); сринг, шепор, пог, екджерапог, галарапог, авагпог (духовые); тмбук, цицга (ударные); кшоц (шумовой) и пр. Некоторые перестали существовать, другие модифицировались.

Музыка гусанов преемственно связана с крестьянским фольклором, но имеет самостоят. стиль. Она создавалась и исполнялась по определённым канонам, передававшимся из поколения в поколение, что придало этому иск-ву черты профессионализма. В древности гусаны делились на сочинителей, сказителей, музыкантов, танцоров, актёров и пр. Излюбленной формой стихосложения арм. гусанов средних веков был айрен — двойные, семи- и восьмистопные двустишия с динамическим смещением акцентируемых слогов. Эти разнохарактерные стихи (айрены веселья, свадебные, любовные, колыбельные, плача и др.), как правило, пелись. Мн. айрены (так называлась песня вообще) сохранились среди песен Акна (область и город в Зап. Армении, славившиеся традициями ср.-век. гусанского иск-ва). Их напевы обильно орнаментированы, иногда виртуозны.

С кон. 17 в. интенсивно развивается арм. ашугское иск-во. Ашуги создавали для своих стихов оригинальные напевы, усвоив эту традицию от ср.-век. тагасацев (создателей тагов). Записывался только текст, сопровождавшийся словесными комментариями относительно характера мелодии. Напевы ашугов передавались изустно и лишь со 2-й пол. 19 в. были записаны нотами. Поэтич. тексты посвящены различным темам и сюжетам: любовно-лирич., социально-гражданским, дидактич., сатирич. и др. Творчество ашугов индивидуально, у каждого из них наблюдается преобладание того или др. интонационного источника, вместе с тем иск-ву ашугов присущи и общие черты. Мелодии их песен более открыто эмоциональны, чем крестьянские и гор. нар. мелодии, более гибки по ритму и развёрнуты по форме. Арм. ашуги применяли разл. муз. инструменты, среди к-рых саз, чонгур (струнно-щипковые). Среди выдающихся арм. ашугов 17—18 вв.— Нагаш Овнатан, Багдасар Дпир (он же автор тагов), Саят-Нова (Арутюн Саядян); 19—20 вв.— Ширин (Ованес Карапетян), Дживани (Сероб Бенкоян-Левонян), Шерам (Григор Талян) и др.

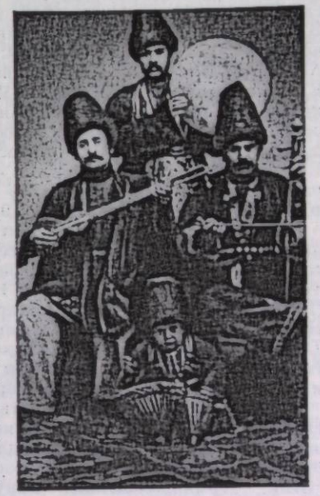
Арм. проф. муз. иск-во в эпоху средневековья находилось в ведении церкви, однако испытывало сильное влияние нар. творчества. После изобретения новой письменности (конец 4 — нач. 5 вв.) одноврем. с обучением грамоте в вардапетаранах (школах при монастырях)

Изображение музыкальных инструментов на старинных армянских миниатюрах.



преподавалась теория музыки, сочинение, пение. Среди учителей музыки и создателей духовных песен в 4—7 вв.: Месроп Маштоц, Саак Партев, Иоан Мандакуни, Комитас и др. Первоначальные простейшие формы проф. монодической музыки — мелодии псалмов, унаследовавшие муз. традиции языч. культа, и развившиеся из них кцурды, названные в дальнейшем (в более развитом виде) шараканами. Духовная арм. музыка заимствовала интонационный строй крестьянской песни. Первые шараканы отмечены лаконичностью формы, ясностью содержания, их тексты и мелодии просты, малообъёмны. В отличие от псалмов, где главенствует речитатив, их осн. качество—напевность. Со временем создаются шараканы со сложными концепциями, с развитой ладово-интонац. основой, сложной ритмикой (встречается свободно-импровизац. ритм). (Их разновидности — стеги — многотемные шараканы с многочисл. ладо-тональными и гласовыми отклонениями.) Появляются песнопения патарага, песни гандзы, аветисы и др. виды проф. духовной монодической музыки, каждый из к-рых по поэтич. тексту и музыке имеет свои жанровые признаки. В 5 в. была произведена систематизация *гласов*, в 7 в. Барсег Чон составил первый сб. шараканов («Чоныптир шаракноц»), в 8 в. Степанос Сюнеци произвёл 2-ю систематизацию гласов, ввёл в церк. музыку канон. В 8—9 вв. изобретаются системы экфонетической и муз. нотописи—хазы. Теоретики Давид Непобедимый (5 в.), Давид Керакан (6 в.), Степанос Сюнеци и др. освещают кардинальные вопросы муз. эстетики, разрабатывают учение о звуке, о гармонии и др. В 10 в. появляется новая ветвь проф. монодич. музыки — таги (крупные, духовные и светские вок. пьесы лирич.-созерцательного, эпич. или драматич. характера). Истоки тагов — в крестьянском и гусанском творчестве. Мелодии тагов сравнительно сложны, часто конц. характера, большое значение приобрёл в них принцип свободного мелодич. развития. Среди авторов тагов—поэты средневековья Григор Нарекаци (10 в.), Хачатур Таронаци (12 в.) и др. Во 2-й пол. 11 в. возникает усовершенствованная система муз. нотописи «хазы манрусума», к-рая позволяла точно фиксировать мелодию. К этому же времени относится собрания песен — книги манрусума («хазгирк» — книга хазов), являющиеся также своеобразными учебными пособиями. Писатель и музыкант Нерсес Шнорали (12 в.), автор мн. тагов, песен, шараканов, светских лит. произв., завершает создание шараknоца и патарага (литургия). Муз.-эстетическая мысль получает развитие в трудах Ованеса Имастасера (Иоанн Саркаваг, 11—12 вв.), Ованеса Ерзнкаци (13 в.) и др. С 14 в. шараканы и др. духовные произведения оттесняются светскими тагами. Среди создателей этого жанра — Петрос Капанци (17—18 вв.) и Багдасар Дпир. В 18 в. иск-во тагов растворяется в ашугском творчестве.

В нач. 19 в. композитор и теоретик музыки А. Лимонджян вводит в практику новую армянскую нотопись, с помощью к-рой были записаны произв. духовной музыки и муз. фольклора. Начавшаяся со 2-й пол. 19 в. под влиянием освободительных идей России нац. и социальная борьба в Армении вызвала подъём обществ. мысли, развитие новой нац. лит-ры, т-ра и музыки. Возрождается арм. муз.-обществ. жизнь также в крупных центрах Закавказья и Турции, где проживало много армян. Создаются арм. муз. об-ва, ведущие муз.-просветительскую работу. Распространяются рукописные, а также печатные песенники (один из первых — «Национальный песенник армян» Р. Патканяна, 1856, Петербург), появляются учебники по муз. грамоте и теории музыки Н. Ташчяна (1878), Венецианских мхитаристов (1882) и др. Возникает муз. периодика: «Кнар аревелян» («Восточная лира») А. Ованесяна и Г. Ераняна (с 1857), «Кнар айкакан» («Армянская лира») Ераняна и Ташчяна, затем — с участием Т. Чухаджяна (с 1861), «Нвагк айкаканк» («Армянские песни») Е. Титеяна (с 1879, все — в Константинополе). Статьи по вопросам музыки печатаются в крупнейших армянских периодич. изданиях различных городов (Эчмиадзин, Тбилиси, Баку, Венеция, Вена. Париж и др.). Значит. роль в развитии арм. муз. культуры сыграли московский, Лазаревский институт (1815), школа Нерсесян (1824, Тбилиси), Геворкская семинария (1874, Эчмиадзин). Многие армяне получили образование в муз. уч-ще при отделении Русского муз. об-ва в Тбилиси (1878). Налаживается конц. жизнь. Наряду с активизацией нар. исполнителей (объединения ашугов, исполнителей на дудуке, таре, каманче, народных певцов и пр.) появляются первые музыканты, окончившие русские и зарубежные консерватории, создаются различные инструментальные ансамбли и небольшие симф. оркестры (оркестр при об-ве «Кнар айкакан», оркестр Синаняна — 1888). Развиваются жанры сольной, хоровой песни, романса в творчестве Н. Ташчяна, Г. Ераняна, Е. Титеяна, Т. Чухаджяна, Г. О. Корганова, инстр. музыки (Корганов, Чухаджян). Песни патриотич. содержания широко использовались в драматич. т-ре (в 1863 в Тбилиси изданы песни Г. Абовяна). С середины 19 в. арм. музыка входит в тесное соприкосновение с прогрессивной рус. муз. культурой и начинает развиваться под воздействием её реалистич. и демократич. традиций, при непосредственной помощи мастеров рус. муз. иск-ва.



Армянские музыканты старого Тбилиси (сазандари).

В 1868 была написана первая арм. опера «Аршак II» Чухаджяна (пост. целиком в 1945, Ереван) на историко-патриотич. сюжет, затем его же оперы «Земире» и «Индиана» и 5 оперетт, в т. ч. популярная «Леблебиджи» (с 1878 оперетты ставил С. Бенклян — организатор первой на Бл. Востоке постоянно действующей профессиональной опереточной труппы). Реакционный режим турецкого султана Абдул-Хамида II приостановил рост проф. музыки в Зап. Армении (начавшийся в 60-х гг.).

В Вост. Армении с 80-х гг. 19 в. происходит интенсивное собирание и обр. нар. песен (Х. Кара-Мурза, М. Г. Екмалян и Н. Ф. Тигранян). Организуются нар. хоры (Кара-Мурза), распространяющие в арм. быту многоголосье. Классич. образцы арм. вок. музыки на основе разработки нар. материала создаёт Комитас. В его творчестве, на уровне совр. ему композиторской техники, разрешается принципиально важная задача создания нац.-самобытного муз. стиля; результаты его многосторонней (муз.-этнографич., научной, творческой и исполнительской) деятельности определяют пути дальнейшего развития всей арм. музыки. Произв. А. А. Спендиарова закладывают основу нац. классической симф. и вок.-симф. музыки (сюиты «Крымские эскизы» — 1903 и 1912, симф. картина «Три пальмы» — 1905, и др.). В области романса плодотворно работал Р. О. Меликян («Осенние строки» и др.). Новое стилистич. направление в арм. муз. т-ре открыла опера

А. Т. Тиграняна «Ануш» (либретто автора по поэме О. Туманяна, пост. 1912), основанная на нар. муз. языке. Тогда же А. М. Манукян создал первые арм. детские оперы «Конец зла» (1912, по О. Туманяну) и др. В предреволюц. период начали творческую деятельность и др. арм. композиторы: Сюни (Г. О. Мирзоян), А. С. Маилян, С. В. Бархударян, А. Г. Тер-Гевондян, Е. Багдасарян, Д. А. Казарян, М. Мирзаян. Арм. музыковедение этого времени связано гл. обр. с теоретич. осмыслением нар. и ср.-век. проф. музыки, её нац. традиций, самобытности (Комитас, В. Д. Корганов, Е. Титесян и др.). В области собирания нар. музыки работал также С. А. Меликян — один из организаторов тбилисского Арм. муз. об-ва (1912).

Арм. иск-во до Великой Окт. социалистич. революции представляли: певцы — семья Корганянов (Коргановых) — Ованес (Иван), Константин (псевдоним — Терский), Нунэ (псевдоним — Нина Дариали), Егише (Елена Терян-Корганова), Мария (Мария Светаде); Н. А. Папаян, М. А. Бабаян, А. С. Шахмурадян, Т. О. Налбандян, Б. Амирджан; скрипачи — Д. Г. Давтян, И. Р. Налбандян; пианисты — К. Микули, С. Элмасян, сёстры Адамян; дирижёр А. Асланов и др.

Нач. 20 в., явившееся плодотворным периодом в развитии нац. композиторской школы в Вост. Армении, оказалось малоплодотворным для музыки Зап. Армении в результате систематич. погромов армян тур. властями. Армяне-беженцы, вынужденно поселившись в разных странах мира, развивали там свою нац. культуру. Среди зарубежных арм. музыкантов: композиторы — Б. Каначян, О. Берберян, В. Срвандтян, В. Саргсян, А. Берберян, Г. Алемшах, Г. Газаросян, А. Ованес, Р. Ярдмян; фольклористы — М. Тумаджян, А. Месуменц; дирижёр Г. Ягджян; скрипачи — В. Козикян, М. Парикян; виолончелист Д. Алексанян; пианист Р. Петросян; арфистка Ш. Милтонян; певцы — К. Зобян, Д. Ованесян, Ш. Азнавур, Ж. Сергоян, Л. Дурян, А. Токатян, Л. Амара, Л. Чугасзян, Л. Позапалян и др.

Свободное развитие нац. муз. культуры началось лишь после установления в Армении Сов. власти (1920). В 1921 по инициативе Р. О. Меликяна в Ереване открылась муз. студия, преобразованная в 1923 в консерваторию; помимо подготовки муз. кадров, она сыграла большую роль в муз. просвещении. В 1924 создаётся муз. уч-ще в Ленинакане. С 1924 организуются концерты симф. оркестра консерватории (дирижёры А. А. Адамян, А. Ш. Мелик-Пашаев, А. А. Спендиаров), в Ленинакане группа артистов с участием А. Ш. Мелик-Пашаева, певицы А. Б. Даниэлян и певца Ш. М. Тальяна поставила ряд рус. и западноевроп. опер и оперетт. В 1925 создан квартет студентов-армян Моск. консерватории (в дальнейшем квартет им. Комитаса). В развитии сов. арм. музыки важную роль сыграли армянский муз. коллектив при Доме культуры Сов. Армении в Москве (в его работе участвовали К. С. Сараджев, М. Г. Агаян, Г. Е. Будагян, А. И. Хачатурян, М. С. Мазманян, А. Б. Тоникян и др.), муз. секции Домов арм. иск-ва в Тбилиси (Р. О. Меликян, А. Т. Тиграняи, В. Г. Тальян, К. О. Закарян, В. А. Умр-Шат) и Баку (А. С. Маилян). С 1927 при консерватории работает оперный класс (с 1930 — оперная студия). В 30-е гг. в республике открылся ряд новых муз.-уч. заведений, в 1932 создана Армянская филармония в Ереване, а в 1933 — Армянский т-р оперы и балета (с 1938 — им. А. А. Спендиарова). В 1932 организован Союз композиторов Армянской ССР.

Активно развивается и муз. творчество. В 20-х гг. сов. тема воплощается в массовых песнях Р. О. Меликяна, А. Г. Тер-Гевондяна, М. О. Мирзаяна, К. О. Закаряна, Д. А. Казаряна и др. А. А. Спендиаров создаёт «Эреванские этюды» для симф. оркестра и оперу «Алмаст» (пост. 1930, Большой т-р, Москва) — произв., ставшие арм. муз. классикой. Тогда же были созданы: опера «Седа», симф. поэма «Ахтамар» (по легенде О. Туманяна) А. Г. Тер-Гевондяна, соната, пассакалия и фуга для органа Х. С. Кушнарёва, вок. циклы Р. О. Меликяна («Змрухты» и «Зар-вар») — одна из вершин арм. вок. лирики.

В 30-е гг. в арм. музыку интенсивнее проникает социалистич. содержание, появляются новые жанры. На арену вступает новое поколение композиторов, среди к-рых особое место занимает А. И. Хачатурян. Его 1-я симфония (1934), концерт для фп. с оркестром (1936), симф. поэма с хором (1938), балет «Счастье» (1939), концерт для скрипки с оркестром (1940) явились выдающимися произв. сов. музыки и первыми в арм. музыке высокопроф. образцами этих жанров. Тогда же создал свои первые оперы А. Л. Степанян — сатирическую «Храбрый Назар» (пост. 1935), эпическую «Сасунци Давид» (соч. 1936), историко-революционную «На рассвете» (пост. 1938). Оперы создают также А. С. Маилян («Сафа»), А. С. Айвазян («Тапарникос»), К. О. Закарян, Л. А. Ходжа-Эйнатов, С. А. Баласанян; балеты — А. Г. Тер-Гевондян («Невеста огня», «Анаит»), С. В. Бархударян («Нарина») и др.

В жанре камерно-инстр. музыки создаются произв. для разл. инструментов: пьесы для скрипки, фп. А. И. Хачатуряна, квартеты А. Л. Степаняна, соната для влч.-соло Х. С. Кушнарёва и др. Новое развитие получает романс, для к-рого большое значение имела поэзия А. С. Исаакяна. Продолжает развиваться массовая песня. Завоёвывают популярность песни М. О. Мирзаяна, К. О. Закаряна, М. С. Мазманяна, В. Г. Тальяна и др., хоровые обработки нар. песен А. К. Кочаряна и др. Достижения арм. сов. муз. творчества и исполнительской культуры демонстрировались во время первой Декады арм. иск-ва в Москве (1939).

Великая Отечеств. война 1941—45 усилила гражданские, героико-трагедийные мотивы в арм. музыке. Непосредственным откликом на события войны становится песня, воспевающая героизм сов. народа, — массовые и эстрадные песни и марши А. И. Хачатуряна, Г. Е. Егиазаряна, М. О. Мирзаяна, А. С. Айвазяна, А. А. Мерангуляна, Е. И. Сагаруни, К. О. Закаряна и др. Тема Родины воплощается и в симф. творчестве. В эти годы создаются 2-я симфония А. И. Хачатуряна, 1-я симфония А. Л. Степаняна, поэма «Армения» Г. Е. Егиазаряна, произв. Т. Г. Тер-Мартиросяна, М. С. Мазманяна и др., оперы — «Давид-бек» А. Т. Тиграняна (закончена в 1950), «Намус» Л. А. Ходжа-Эйнатова, балет «Гаянэ» А. И. Хачатуряна и др.

Среди композиторов, выдвинувшихся в 50—60-е гг., — А. Г. Арутюнян, А. А. Бабаджанян, Э. М. Мирзоян, Э. С. Оганесян и др. Одной из центр. тем становится борьба за мир. Происходит дальнейшее обогащение жанров и форм, обновление муз. языка. Возникает более творческое отношение к фольклору, используются ещё почти не тронутые интонации старинной арм. музыки. Шире используются выразит. средства совр. мировой музыки. Создаются оперы на совр. сюжеты — «Героиня» Степаняна (пост. 1950), «Арцваберд» Бабаева (пост. 1957); на темы из истории арм. народа — «Нунэ» Степаняна (соч. 1947), «Агаси» Закаряна (соч. 1954), «Хачатур Абовян» Арменяна (пост. 1960). Крупным событием муз. жизни становится пост. балета «Спартак» Хачатуряна (1956, Ленингр. т-р оперы и балета им. Кирова). Среди др. балетов — «Севан» Егиазаряна (пост. 1956), «Вечный идол» Оганесяна (пост. 1966). Продолжают интенсивно развиваться жанры опереттты и муз. комедии (А. С. Айвазян, В. А. Тиграняи, В. А. Котоян, С. Х. Джербашян, А. П. Долуханян). В вок.-симф. жанре популярность завоёвывают «Кантата о Родине» (1948), «Сказание об армянском народе» (1961) Арутюняна.

Большие успехи достигнуты в симф. и камерном жанрах — «Праздничная увертюра» А. Г. Арутюняна, симф. картина «К восходу солнца» Егиазаряна, концерт для трубы с оркестром А. Г. Арутюняна, «Героическая баллада» для фп. с орк. Бабаджаняна, «Симфонические танцы» и «Вечное движение» для скрипки с оркестром Мирзояна. Симфонии создали А. Л. Степанян, Л. А. Ходжа-Эйнатов, А. Г. Арутюнян, Д. Г. Тер-Татевосян, Э. С. Оганесян, Г. Е. Егиазарян, Э. М. Мирзоян, К. А. Орбелян, А. В. Аджемян и др. В жанре камерной инстр. музыки успешно работают Э. М. Мирзоян (квартет, соната для влч. и фп.), Э. С. Оганесян (квартеты, квинтет), А. А. Бабаджанян (фп. трио, соната для скрипки и фп.), Д. Г. Тер-Татевосян, Л. М. Сарьян, Г. М. Ахинян, Э. О. Багдасарян, Э. Д. Абрамян, Г. М. Чеботарян, Л. А. Аствацатурян, А. Г. Худоян; в жанре романса — Г. О. Чтчян. В области песни ярко выступил А. М. Сатян — автор разнохарактерных циклов для хора, солистов и оркестра («Песня Араратской долины» и др.). Широкий размах принимает создание массовых и эстрадных песен (А. С. Айвазян, А. П. Долуханян, А. Г. Арутюнян, А. А. Бабаджанян, Э. О. Багдасарян, А. В. Аджемян, К. А. Орбелян, Х. М. Аветисян и др.). Музыку для детей создают С. В. Самвелян, Ю. А. Геворкян и др.

Значительны достижения арм. композиторов в конце 60 — нач. 70-х годов. Они отражены в операх — «Саят-Нова» А. Г. Арутюняна, «Крушение» Арменяна, «Огненное кольцо» Тертеряна, «Сказка для взрослых» Э. Е. Арутюняна; в балетах — «Алтуни» Оганесяна, «Бессмертие» Орбеляна, «Прометей» Аристакесяна. Созданы крупные симф. (Э. С. Оганесян, Г. М. Ахинян, А. Р. Тертерян, Э. А. Аристакесян, Э. Е. Арутюнян) и камерные произв. (Э. М. Мирзоян, Л. М. Сарьян, Г. Г. Овунц, Т. Е. Мансурян, А. В. Аджемян).

Достижения арм. сов. музыки были продемонстрированы на второй Декаде арм. иск-ва и лит-ры в Москве (1956), на фестивалях «Закавказской весны», на декадах в сов. республиках и социалистич. странах. Мн. произв. композиторов Сов. Армении отмечены Гос. пр. СССР и Гос. пр. Арм. ССР.

Арм. сов. музыковедение разрабатывает проблемы истории и теории нар. и проф. музыки, вопросы эстетики. Выявлены и восстановлены мн. муз. произв. классиков нац. иск-ва. Завершается издание полного собр. соч. А. А. Спендиарова (ред. Г. Е. Будагян), печатаются собр. соч. Комитаса и М. Г. Екмаляна (ред. Р. А. Атаян), учебники на арм. яз. и др. Среди арм. сов. музыковедов: С. А. Меликян, А. А. Адамян, М. Г. Агаян, Х. С. Кушнарёв, К. Е. Мелик-Вртанесян, А. И. Шавердян, А. К. Кочарян, Г. Г. Тигранов, Г. С. Гаспарян, М. О. Мурадян, С. В. Коптев, А. Г. Татевосян, Р. А. Атаян, А. А. Барсамян, Ц. Г. Брутян, М. Г. Арутюнян, М. А. Брутян, Н. К. Тагмизян, Г. Ш. Геодакян и др.

Исполнительское иск-во Армении представляют певицы: нар. арт. СССР А. Б. Даниэлян, Т. Т. Сазандарян, Г. М. Гаспарян, нар. арт. РСФСР и Арм. ССР З. А. Долуханова; певцы — нар. арт. СССР П. Г. Лисициан, Н. М. Ованесян, нар. арт. Арм. ССР Ш. М. Талян, А. Е. Тер-Абрамян, А. М. Айдинян; дирижёры — нар. арт. Арм. ССР К. С. Сараджев, М. А. Тавризян, нар. арт. Арм. ССР Г. Е. Будагян, С. Г. Чарекян, Р. Г. Степанян, О. Х. Дурян; хоровые дирижёры — засл. деят. иск-в Арм. ССР С. А. Меликян, нар. арт. СССР Т. Т. Алтуняи, нар. арт. Арм. ССР А. А. Тер-Ованесян, О. А. Чекиджян; скрипачи — нар. арт. Арм. ССР А. К. Габриэлян, засл. арт. Арм. ССР А. М. Цицикян; Ж. Е. Тер-Мергерян, Р. М. Агароняи; пианисты — Ю. С. Айрапетян, С. В. Навасардян; виолончелисты — М. В. Абрамян и др. Среди выдающихся сов. гусанов — Аваси (Арменак Маркосян), Шаэн, Ашот.

В Ереване работают: Гос. акад. т-р оперы и балета им. А. А. Спендиарова (1933), Т-р муз. комедии им. А. Пароняна (1942). В составе Армянской филармонии (1932): симфонический оркестр, камерный оркестр, хор. капелла, квартет им. Комитаса (1925), Ансамбль нар. песни и пляски, Ансамбль нар. танца, Гос. эстрадный оркестр (1938). На радио и телевидении — симф. оркестр (1966), ансамбль нар. инструментов (1926); при Хор. об-ве — Хор. капелла (1966). В Армении имеются: Консерватория им. Комитаса (Ереван), 5 муз. уч-щ (Ереван, Ленинакан, Кировакан, Кафан), Средняя спец. муз. школа (Ереван), 65 муз. школ. При Ин-те иск-в АН Арм. ССР организованы отделы музыки и нар. муз. творчества.

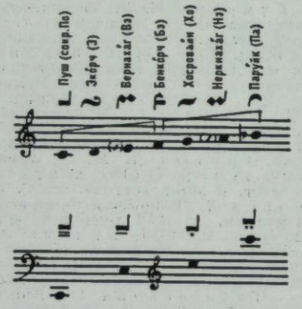
Лит.: Корганов В. Д., Кавказская музыка. Сб. ст., [1], Тифлис, 1908; Гумрецян Н. Ф., Тигранов и музыка Востока. С предисловием акад. Н. Я. Марра и А. А. Спендиарова, Л., 1927 (с нотограф.); Музыка Советской Армении за годы Великой Отечественной войны, Ер., 1944; Шавердян А., Проблемы советской арм. муз. культуры, в кн.: Советская музыка. Второй сб. ст., М., 1944, с. 55—72; его же, Комитас и армянская муз. культура, Ер., 1956; его же, Музыка Советской Армении. Сб. ст., М., 1960; Абегян М., Армянская духовная песня, в кн.: История древнеармянской лит-ры, т. 1, Ер., 1948, с. 408—36; Тигранов Г., Армянский муз. театр, т. 1, 2, Ер., 1956, 1960; Арутюнян М. Г., Армянская ССР, М., 1957 (серия «Муз. культура СССР»); Асафьев Б., Очерки об Армении. Ред.-сост. и автор вступит. ст. Г. Г. Тигранов, М., 1958; Кушнарёв Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958; Очерки по истории армянской музыки 19—20 веков, М., 1959; Беляев В., Музыкальная культура Армении, в кн.: Очерки по истории музыки народов СССР, М., 1963; Атаян Р., Армянская народная песня, М., 1965; Музыкальная эстетика стран Востока, Л., 1967; на арм. яз.— Гапасакалян Г., Книга музыки, Константинополь, 1803; Ташчян И., Учебник по армянской нотации, Вагаршапад, 1874; Титесян Е., Характеристика песен, Константинополь, 1874; Хисарапян А., История армянской нотации и биографии музыкантов, Константинополь, 1914; Комитас, Лорийская пахотная песня..., Константинополь, 1914; Меликян С., Очерк истории арм. музыки, Ер., 1935; Комитас, Армянская крестьянская музыка, Париж, 1938; его же, Статьи и исследования, Ер., 1941; Левонян Г., Ашуги и их искусство, Ер., 1944; Атаян Р., Пособие по армянской нотации, Ер., 1950; его же, Армянская хазовая нотопись, Ер., 1959; Гаспарян С., Мурадян М., Музыкальная культура Советской Армении, Ер., 1950; Мнацаканян А. Ш., Армянские средневековые народные песни, Ер., 1956; Шавердян А. И., Очерки по истории армянской музыки XIX—XX веков (Досоветский период), Ер., 1959; Геодакян Г., Романос Меликян, Ер., 1960; Кушнарёв Х. С., Мурадян М. О., Геодакян Г. Ш., Очерк истории арм. музыки, Ер., 1963; Тахмизян Н., Страницы из армянской ранней средневековой муз. эстетики, «Известия АН Армянской ССР», 1961, № 2; его же, Страницы средневековой армянской муз. эстетики, «Эчмиадзин», 1963, № 11; его же, Месроп Маштоц и армянское церковное муз. искусство, Банбер Маденатарани, Ер., 1964, № 7; Татевосян А., Спиридон Меликян, армянская народная песня, Ер., 1964; Тиграняи Г., Сто лет армянского муз. театра (1868—1968), Ер., 1968; Брутян Ц., Зарубежные армянские композиторы, Ер., 1968; Барсамян А., Арутюнян М., История армянской музыки, ч. 1, Ер., 1968; Комитасовский, сб. статей, Ер., 1969; Мурадян М., Армянская музыка в 19 и нач. 20 века, Ер., 1970; Брутян М., Армянское народное музыкальное творчество, 1. Крестьянская песня, Ер., 1971; Музыка Советской Армении. Сб. статей, Ер., 1972; Komitas K. V., Die Interpunktion der Armenier, «SJMG», B., 1899, № 1; его же, Armeniens volkstümliche Reigentänze, «Zeitschrift für armenische Philologie», Marburg, 1901, Bd 1, H. 1; его же, La lyre arménienne (Recueil des chansons rustiques), P., 1906; его же, La musique rustique arménienne, «Mercure musical et Bulletin français de la Société Internationale de musique», P., 1907, № 5; Les trouvères Arméniens, Trad. par A. Tchobanian, P., 1906; Wellesz E., Die armenische Messe und ihre Musik, «JbP», Lpz., 1921; его же, Die armenische Kirchenmusik, в кн.: Adler G., Handbuch der Musikgeschichte, B., 1930; Poladian S., Armenian folksongs, Berk.—Los Ang. (Calif.), 1942; Atalan R., La musique arménienne, «Europe. Revue mensuelle», P., 1961, Numero spécial, № 2—3; его же, Komitas comme collectionneur et explorateur des chansons populaires arméniennes. Rapport 363 au VII Congrès international des sciences anthropologiques et éthnologiques. Moscou. Août. 1964, Moscou, 1964; его же, Die armenische Notenschrift. Beiträge zur Musikwissenschaft, B. (DDR), 1968; его же, Die armenische professionelle Liederkunst des Mittelalters, «Revue des Études Arméniennes», T. VII, P., 1970; Schahverdyan A., A. A. Spendiaryan, Erevan, 1971.

Р. А. Атаян.

АРМЯ́НСКАЯ НО́ТОПИСЬ, новоармянская нотопись,— нотная система, разработанная в

1813 А. Лимонджяном, стремившимся посредством новой фиксации оградить произведения арм. монодической музыки от чужеродных влияний. Сменила средневек. нотопись хазов. По принципу записи близка буквенной нотописи. Основывается на октавном звукоряде, но согласована с особенностями темперации арм. монодической музыки. Семь осн. высотных знаков (их начертания и названия взяты из хазов) обозначают два сцепленных мажорных тетрахорда с несколько более низкой, чем в равномерно-темперированном строе, III ступенью, складывающихся в своеобразную миксолидийскую гамму. Эти знаки имеют октавные модификации:

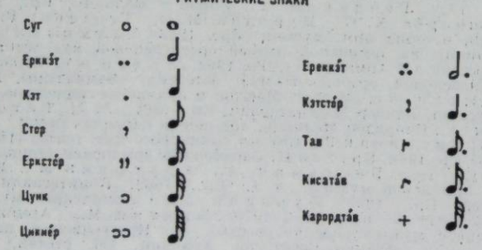
ВЫСОТНЫЕ ЗНАКИ



Абсолютно-высотная трактовка основного звукоряда А. н. со временем менялась; в старых записях он соответствовал миксолидийской гамме от звука ре.

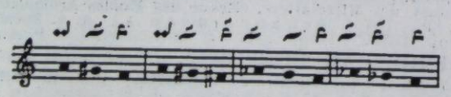
В основе обозначения ритма лежит парное деление длительностей. Ритмические знаки ставятся над высотными, они же применяются для записи пауз (ставятся в нотной строке). Ноты группируются согласно метрической единице мелодии. В группе нот одинаковой длительности ритмический знак ставится только при первой из них:

РИТМИЧЕСКИЕ ЗНАКИ

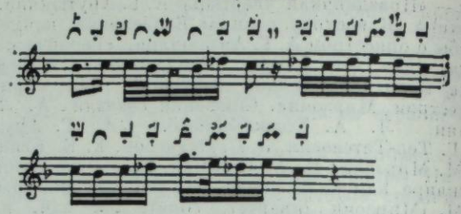


Единственный знак альтерации обозначает повышение осн. звуков на полутон (в нек-рых случаях меньше чем на полутон); пониженные звуки в записи заменяются повышенными, расположенными секундой ниже. Т. о., каждая нота со знаком альтерации может читаться двояко; истинное её значение определяется из контекста:

Примеры альтерации



Образец записи



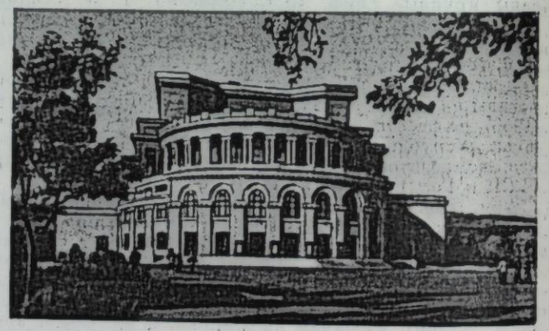
Средневековая духовная песня (запись Н. Тогчяна).

А. н., детально разработанная и практичная, нашла широкое применение в арм., а также турецкой музыке 19 — нач. 20 вв. Сохранилось множество рукописных и печатных сборников нар. песен и монодич. произведений разл. композиторов, записанных по этой системе. Ею постоянно пользовался при записи нар. песен Комитас.

Лит.: Ташчян Н., Учебник армянской нотописи, Вагаршапат, 1874 (на арм. яз.); Атаян Р., Пособие по армянской нотописи, Ереван, 1950 (на арм. яз.); Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 351—356; Popescu-Judet E., Dimitrie Cantemir et la musique Turque, Studia et Acta Orientalia, VII, Bucarest, 1968, p. 209—210.

Р. А. Атаян.

АРМЯ́НСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Ереванский государственный академический ордена Ленина театр оперы и балета им. А. А. Спендиарова) — муз. театр Армянской ССР.



Здание Армянского театра оперы и балета в Ереване.

13 мая 1932 Совнарком Арм. ССР принял решение об организации в Ереване первого стационарного оперного т-ра, к-рый был создан на базе оперного класса Ереванской консерватории. Открытие состоялось 20 янв. 1933 пост. оперы «Алмаст» Спендиарова. Здание т-ра построено в 1940 (арх. А. И. Таманян, 1120 мест). Особую роль в создании т-ра и осуществлении спектаклей первых лет сыграли видные деятели арм. иск-ва: дирижёры — Г. Е. Будагян, К. С. Сараджев, Р. Г. Степанян, М. А. Тавризиан (в 1938—57 гл. дирижёр), С. Г. Чарекян; режиссёры — А. С. Бурджалян, А. К. Гулакян, Л. А. Калантар; балетмейстер И. И. Арбатов (Ягубян); хормейстер В. А. Никольский; художники — М. С. Сарьян, М. А. Арутчян, С. И. Аладжалов; певцы — А. Б. Даниэлян, Ш. М. Тальян, Л. Н. Исецкий (Иоаннисян), А. Д. Каратов, П. К. Лисициан, Т. Т. Сазандарян; артисты балета — Л. П. Войнова-Шиканян, Р. Л. Тавризиан, С. Т. Саркисян, Г. Г. Георгиан, З. М. Мурадян и др.

С первых лет существования т-р уделял первостепенное внимание созданию нац. репертуара. Были пост. нар. лирико-бытовая опера «Ануш» Тиграняна (1935) и первая арм. опера на совр. тему «На рассвете» («Лусабацин») Степаняна (1938, посв. борьбе народа за установление Сов. власти в Армении), его же сатирич. опера «Храбрый Назар» (1935) и комич. опера «Тапарникос» Айвазяна (1938). Одноврем. на сцене т-ра шли оперы рус. и зап.-европ. классики: «Евгений Онегин», «Фауст» (1933), «Риголетто», «Кармен», «Паяцы» (1934), «Тоска» (1937), «Царская невеста», «Пиковая дама» (1940). В 1937 т-р осуществил пост. оперы «Тихий Дон». В эти же годы в т-ре сформировалась балетная труппа. Первым был пост. балет «Лебединое озеро» (1935), затем «Арлекинада» Дриго и «Бахчисарайский фонтан» (1939). В 1939 т-р пост. первый арм. балет на сов. тему — «Счастье» Хачатуряна.



Сцена из оперы «Ануш» А. Т. Тиграняна.

В 1935 т-р получил совр. назв. (с 1938 — им. А. А. Спендиарова, с 1957 — академический). В 1939, на Декаде арм. иск-ва в Москве, т-р награждён орденом Ленина. В 40-е гг. были пост. значит. спектакли: оперы — «Иван Сусанин», «Отелло» (1942), «Гугеноты» (1943); «Аршак II» Чухаджяна (1945, Гос. пр. СССР, 1946), «Намус» («Честь») Ходжа-Эйнатова (1945), «Мазепа» (1949); балеты — «Анаит» Тер-Гевондяна (1940), «Хандут» на музыку Спендиарова (1945), «Гаянэ» (1947). В 50-е гг. осуществлены пост. ряда нац. опер — «Давид-бек» Тиграняна (1950), «Героиня» Степаняна (1950, Гос. пр. СССР, 1951), «Арцваберд» Бабаева (1957), «Сос и Вардитер» В. Тиграняна (1957), и балетов — «Севан» Егиазаряна (1956), «Мармар» Оганесяна (1957), «Сона» Хагагортяна (1957).

С 1960 в репертуаре т-ра ведущее место занимают произв. совр. сов. и зарубежных авторов, в т. ч. оперы — «Господин Минтоев в Париже» Айвазяна (1963), «Огненное кольцо» Тертеряна (1967), «Крушение» Арменяна (1968), «Саят-Нова» А. Г. Арутюняна (1969), «Сказка для взрослых» Э. Е. Арутюняна (1970), «Человек из легенды» Ахиняна (1971), и балеты — «Спартак» (1961), «Золушка» (1963); «Три пальмы» на музыку Спендиарова, «Героическая баллада» на музыку Бабаджаняна, «Голубой поктюрн» (1964), «Вечный идол» (1966, Гос. пр. Арм. ССР, 1967) и «Антуни» (1969) Оганесяна, «Прометей» Аристакесяна (1967), «Озеро грёз» Егиазаряна (1968), «Бессмертие» Орбеляна (1969) и др. Т-р впервые в СССР пост. муз. драму «Вест-Сайдская история» Бернстайна (1963), оперы «Царь Эдип» Стравинского (1963) и «Консул» Менотти (1966).

В труппе т-ра (1972): певцы — нар. арт. СССР Г. М. Гаспарян, Н. М. Ованесян, нар. арт. Арм. ССР Г. А. Галачян, С. П. Данелян, М. А. Еркат, А. Г. Карапетян, А. Г. Петросян, Д. М. Погосян, А. Т. Тутунджян и др.; солисты балета — нар. арт. Арм. ССР В. Ш. Галстян, засл. арт. Арм. ССР Э. Г. Мнацаканян, Л. О. Ованян и др.; дирижёры — нар. арт. Арм. ССР О. Х. Дурян, засл. деят. иск-в Арм. ССР Ю. Г. Давтян, А. Г. Катанян, засл. арт. Арм. ССР А. М. Восканян и др.; гл. режиссёр — В. В. Багратуни, режиссёр — засл. арт. Арм. ССР А. В. Ананян; хормейстер — Р. А. Айвазян.

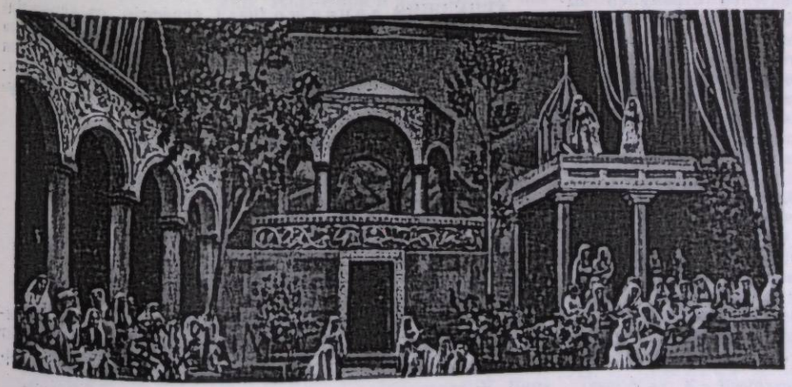
Лит.: Театр оперы и балета Армении, сб., М., 1939; Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, т. 1—2, Ер., 1956—1960; его же, Опера и балет Армении, М., 1966.

Г. Ш. Геодакян.

АРН (Arne) Майкл (1740 или 1741, Лондон — 14 I 1786, там же) — англ. театр. композитор. Сын Т. А. Арна. Музыке обучался под рук. отца. Был драм. актёром, оперным певцом (выступал в Лондоне с 1710), виртуозом игры на арпсихорде (см. *Клавесин*). С 1756 писал театр. музыку, пользовавшуюся успехом благодаря мелодич. простоте и доступности содержания. Оперы «Гименей», «Альмена» (обе 1764), «Саймон» (1767) и др. шли на сценах лондонских т-ров «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден». Совм. с др. композиторами принимал участие в муз. оформлении (автор отдельных номеров) 14 спектаклей. Популярны были песни А. из музыки к драм. спектаклям (по пьесам У. Шекспира, Г. Филдинга, Р. Шеридана). В 1771—72 совершил поездку в Германию в качестве дирижёра. Занимался алхимией.

АРН (Arne) Томас Августин (12 III 1710, Лондон — 5 III 1778, там же) — англ. театр. композитор. Автор мн. опер, *масок*, музыки к спектаклям (по пьесам У. Шекспира, Г. Филдинга, Дж. Гея и др.). Его песня «Правь, Британия!» из финала маски «Альфред» (1740) стала нац. патриотич. песней Великобритании и сохраняет популярность. Из театр. музыки А. наибольшим успехом пользовались опера «Артаксеркс» (1762, «Ковент-Гарден», Лондон) и комич. опера «Томас и Салли» (1760, там же). Им написаны также отдельные муз. номера к 28 театр. представлениям (в т. ч. популярные песни в спектаклях «Как вам это понравится» и «Буря» Шекспира). Среди др. произв. А.— оратории «Авель» (1744) и «Юдифь» (1761); 8 увертюр; 7 трио-сонат, концерт для органа; сонаты для клавесина, для скр. (с цифрованным басом); хоры, многогол. песни в нар. духе и др.

Сцена из оперы «Алмаст» А. А. Спендиарова.



Лит.: Horner B. H., Life and work of Dr. Arne, L., 1893; Langley H., Doctor Arne, Camb., 1938.

АРНИЧ (Arnič) Блаж (31 I 1901, Луче — 2 II 1970, Любляна) — словенский композитор (Югославия). Изучал композицию в Любляне, Вене, Париже и Варшаве. Во время 2-й мировой войны — участник партизанского движения, с 1944 узник концлагеря Дахау. С 1945 профессор композиции

Академии музыки в Любляне. Один из наиболее значительных словен. симфонистов. Народная в своей основе, музыка А. полифонич. склада, отличается широтой мелодии, богатством гармонич. средств, простотой и выразительностью муз. языка. А. пишет произв. гл. обр. крупных форм.

Соч.: кантата (1956); для орк.— 9 программных симфоний: Te Deum (1932), Симф. рапсодия для орк. и фп. (1933), Пробуждение (Probuždenie, 1935), Дума (Duma, 1938), Военные вихри (Vojne vihre, 1941), Самородок (Samorasnik, 1948), Симфония труда (Simfonija dela, 1950), На родной земле (Na domači grudi, 1951), Война и мир (Vojna in mir, 1960), увертюра (1932), симф. поэмы — Танец волшебниц (Ples čarovnic, 1938), Песня гор (Pesem planin, 1940), Соблазнитель (Zapeljevec, 1940), Поют леса (Gozdovi pojejo, 1946), Водяной (Povodni mož, 1951), Баба Яга (Divja jaga, 1958), Ночной гуляка (Vasovalec, 1969), концерты с орк.— для органа (1934), 2 для скр. (1953), для влч. (1960), для альта (1967) и др.; камерные соч.: струн. и фп. ансамбли; инстр. концерты с фп.— для скр. (1934), для влч. (1949); соч. для фп.— сюита, соната, пьесы; хоры, романсы, песни, музыка к фильмам.

Лит.: Цветко Д., Современная словенская музыка, «СМ», 1946, № 5—6. *Д. Цветко.*

АРНО (Arnaud) Франсуа (27 VII 1721, Обиньян, близ Карпантра — 2 XII 1784, Париж) — франц. муз. писатель. С 1753 публиковал работы, посв. разл. проблемам развития франц. музыки. Особое значение имели его труды, связанные с оперной реформой К. В. Глюка, приверженцем к-рого он был. Лит. деятельность А. способствовала развитию муз. жизни Парижа 2-й пол. 18 в.

Соч.: Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution, opérée dans la musique par M. le chevalier Glück..., P., 1781; Œuvres complètes, v. 1—3, P., 1808.

Лит.: Bricqueville E. de, L'Abbé Arnaud et la réforme de l'opéra au XVIII siècle, Avignon, 1881; его же, Un critique musical au siècle dernier, P., 1883.

АРНОЛЬД (Arnold) Ирмгард (р. 17 X 1920, Липпе) — нем. (ГДР) певица (сопрано). Дочь музыканта, А. с ранних лет приобщилась к музыке и т-ру. Сценич. путь начала как опереточная артистка в Мюнхенском т-ре «Гертнерплац»; с 1940 выступала в Аугсбурге и Галле как оперная певица, с 1950 одна из ведущих солисток т-ра «Комише опер» (Берлин). Артистка большого творч. диапазона, А. обладает умением глубоко постигнуть психологич. и эмоциональную сущность образа. Партии: Виолетта; Аминта («Молчаливая женщина» Р. Штрауса), Жоржетта («Плащ» Пуччини), Мюзетта («Богема»), Лисичка («Лисичка-плутовка» Яначека) и др. Как камерная певица исполняет преим. произв. Х. Эйслера. Нац. пр. ГДР (1957). *В. В. Тимохин.*

АРНО́ЛЬД Юрий (Георгий) Карлович [1(13) XI 1811, Петербург —8(20) VII 1898, Каракаш, близ Симферополя] — рус. муз. теоретик, критик, композитор, вок. педагог. Род. в обрусевшей нем. семье. Учился в Дерптском (Тартуском) ун-те. Занимался у Л. Фукса (гармония) и И. К. Гунке (контрапункт). До 1863 и с нач. 90-х гг. жил в Петербурге, в 1863—71— в Лейпциге, с 1871 — в Москве. В своих теоретич. трудах уделял большое внимание др.-рус. церк. и нар. пению. Одним из первых среди рус. исследователей стремился выявить связь между муз. иск-вом и обществ. жизнью. Ми. труды А. при наличии интересных взглядов и гипотез отличаются, однако, односторонностью, в них встречаются и фактич. ошибки. Яркие зарисовки рус. муз. быта 19 в. содержат «Воспоминания» А. (3 вып., 1892—1893) и повесть «Любовь музыкального учителя»(1833, опубл. под псевд. Карло Карлини, 1836). Перевёл на нем. язык либр. опер «Руслан и Людмила» (1843), «Русалка» (1862), «Юдифь» и «Орлеанская дева» (1879). Изобрёл «амплификатор» (механич. приспособление к фп., придающее звуку певучесть). Автор оперы «Последний день Помпеи», неск. оперетт, кантаты «Светлана» (текст В. А. Жуковского, 1-я пр. Петерб. филармонич. об-ва, 1839), орк. увертюр «Борис Годунов» и «Ночь на Ивана Купала», мн. романсов. Муз. статьи (в журн. «Русский музыкальный вестник», «Баян» и др.) подписывал псевдонимами: А. Ю., Гармонин, Меломан.

Лит. соч.: Der Einfluss des Zeitgeistes auf die Entwicklung der Tonkunst, Lpz., 1867; Über Schulen für musikalische Kunst, Lpz., 1867; Die Tonkunst in Russland bis zur Einführung des abendländischen Musik- und Notensystems, Lpz., 1867; Betrachtungen über die Kunst der Darstellung in Musikdrama, Lpz., 1867; Наука о музыке на основании эстетических и физиологических законов, т. 1. Гармония, ч. 1, вып. 1, пер. с нем., М., 1875; Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа, вып. 1, М., 1880; Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу, М., 1886; Воспоминания, вып. 1—3, СПБ, 1892—93; Die alten Kirchenmelodien, historisch und akustisch entwickelt, Lpz., [1898]; Теория постановки голоса по методу старой итальянской школы и применение теории к практическому обучению красивому образованию певческих звуков, вып. 1—3, СПБ, 1897—98, ², вып. 1, СПБ, 1913.

Лит.: Игнатьев Е. И., Памяти Юрия Карловича Арнольда..., Иллюстрированный сборник Киевского Литературно-артистического общества, К., 1900, с. 24—30. *И. М. Ямпольский.*

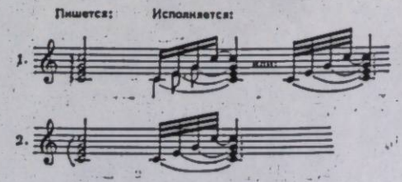
АРНОЛЬДСО́Н (Arnoldson) Сигрид (20 III 1861, Стокгольм — 7 II 1943, там же) — швед. оперная артистка (лирико-колоратурное сопрано). Чл. Швед. академии музыки (с 1910). Училась пению у отца, О. Арнольдсона, оперного певца (лирич. тенор; 1830—1881), и Ф. Арльберга в Стокгольме, совершенствовалась у М. Стракоша в Париже и Д. Арто в Берлине. Дебютировала как конц. певица в 1882, как оперная — в 1885 (Прага). Выступала в Корол. опере в Стокгольме (1882, 1897, 1902) и др. швед. городах (неоднократно), в Лондоне (впервые в 1887), затем — в Париже, Амстердаме, Будапеште, в Нью-Йорке («Метрополитен-опера», 1894). Гастролировала в Москве (1886) и в Петербурге. Исполняла почти все осн. партии классич. репертуара, в т. ч. Розины и Сюзанны, Керубино и Церлины («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»), Кармен, Микаэлы («Кармен»), Миньон («Миньон» Тома), Виолетты, Лакме, Татьяны и мн. др. После 1911 оставила артистич. деятельность. В 1922—38 преподавала в Вене.

Лит.: Josephson M., Sigrid Arnoldson, «Ord och Bild», Stockh., 1897. *В. В. Ошис.*

АРНУ́ (Arnould) Мадлен Софи (13 II 1740, Париж— 22 X 1802, там же) — франц. певица (сопрано). Пению обучалась в гор. капелле в Париже, брала уроки у М. Фель, драматич. иск-ву училась у Клерон. Впервые выступила на оперной сцене в Париже в 1757. С этого года (до 1774) была ведущей певицей Корол. академии музыки. Лучшие партии: в операх К. В. Глюка — Ифигения («Ифигения в Авлиде»; первая исполнительница), Эвридика («Орфей и Эвридика»), Ж. Ф. Рамо — Теланр, Ифиза («Кастор и Поллукс», «Дарданус»), Ж. Б. Люлли — Орнана, Эгле («Амадис», «Тезей») и др. А. находилась в дружеских отношениях с Вольтером, Д. Дидро, Ж. Д'Аламбером. В 1774 оставила сцену. В 1927 Г. Пьерне написал одноактную муз. комедию «Софи Арну» на материале эпизодов из жизни артистки.

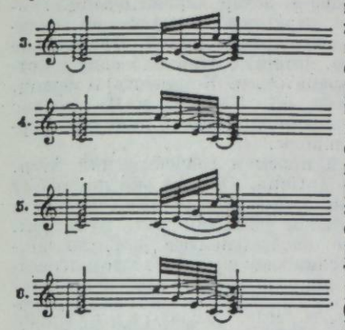
Лит.: Douglas R. B., Sophie Arnould. Actress and wit, L., 1898; Billy A., La vie amoureuse de S. Arnould, P., 1929.

АРПЕ́ДЖИО, арпеджо (итал. arpeggio, от arpeggiare — играть на арфе) — исполнение звуков аккорда «разбивку» одного за другим, как на арфе. Применяется преим. при игре на струн. и клавишных инструментах. Обозначается волнистой линией перед аккордом и другими знаками:



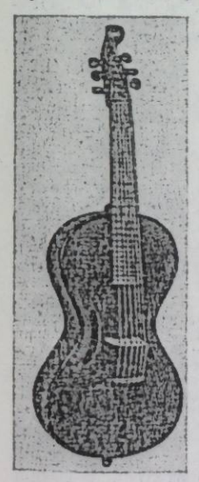
При игре на клавишных инструментах все арпеджируемые звуки обычно выдерживаются, пока не истечёт длительность аккорда. В очень широко изложенных фп.

аккордах, в к-рых невозможно одновременно взять все звуки, они выдерживаются с помощью правой педали. При игре на струн. инструментах в соответствии с их возможностями выдерживаются только 2 верхних звука или 1 самый верхний. Скорость арпеджирования определяется характером пьесы. В настоящее время применяется лишь арпеджирование аккорда снизу вверх, начиная с самого низкого звука; ранее было употребительным и арпеджирование сверху вниз: (см. нотные примеры). Встречалось и последовательное арпеджирование сначала вверх, затем вниз (у И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других).



Я. И. Мильштейн.

АРПЕДЖИО́НЕ арпеджоне (итал. arpeggione; франц. guitare d'amour — гитара любви),— струнный смычковый инструмент. Изобретён в 1823 венским мастером Г. Штауфером. Сочетает признаки виолончели (размер, способ держания инструмента и извлечения звука) и гитары (форма корпуса, количество струн и их настройка, лады на грифе). Первым исполнителем на А. был В. Шустер, издавший школу игры на этом инструменте. А. распространения не получил. Ф. Шуберт написал для А. с фп. сонату, к-рая была издана как соната для А. или виолончели с фп. и в наст. время исполняется на виолончели или в альтовом переложении.



Арпеджионе.

АРРА́У (Arrau) Клаудио (р. 6 II 1903, Чильян) — чилийский пианист. 1-я пр. на Междунар. конкурсе пианистов в Женеве (1927). Учился в консерватории Штерна (Берлин) у М. Краузе. Концертирует с детства. Выступал в ансамблях с Ж. Сигети, П. Касальсом и др. видными музыкантами. Гастролировал в СССР (1929, 1968). Преподавал в консерваториях (Берлин, Нью-Йорк и др.). С 1941 живёт в Нью-Йорке, где основал собственную музыкальную школу. Блестящий виртуоз, А. является вдумчивым и тонким интерпретатором музыки различных стилей и эпох — от И. С. Баха до К. Дебюсси и И. Стравинского. Известность получили циклы его концертов из произв. Л. Бетховена (32 сонаты и 5 фп. концертов), с к-рыми он неоднократно выступал в Берлине, Лондоне, Нью-Йорке и др. В Чильяне — родном городе А.— одна из улиц названа его именем.

Лит.: Gavoty B., Claudio Arrau, Gen., 1962. *Г. М. Коган.*

АРРО Эдгар Александрович [р. 11 (24) III 1911, Таллин] — советский композитор. Нар. арт. Эст. ССР (1967). Окончил Таллинскую консерваторию по классам органа А. Топмана (1935) и композиции А. Каппа (1939). С 1944 ведёт педагогическую работу, с 1972 профессор Таллинской консерватории. Является автором более 150 эстрадных и хор. песен, из к-рых популярность завоевали «На качелях» (сл. Л. Промет), «Счастье» (сл. Э. Хийоб), «Дружба народов» (сл. К. Кангура), «Родной город Таллин» (сл. О. Роотса), «Песня мира» (сл. Е. А. Долматовского) и др. Совместно с Л. Норметом создал первую эст. сов. оперетту «Румму Юри». Ответственный секретарь СК Эст. ССР (1952—66).

Соч.: оперетты (совм. с Л. Норметом) — Румму Юри (1954, т-р «Ванемуйне», Тарту), Огни родной гавани (1958, Эстонский т-р оперы и балета, Таллин); кантаты, в т. ч.— К победе (1943); для орк., в т. ч. Симфоническая увертюра (1939); для струн. квартета — Контрасты (1966); для дух. квинтета — четыре пьесы (1967); произв. для органа, в т. ч. 7 прелюдий(1935—38), соната (1938), 5 Контрастов, эст. нар. мелодии (тетр. 1—3, 1968—70) и др.; произв. для фп., скр., влч.; хоры, в т. ч. миниатюрный цикл — Картинки Пюхаярве (сл. Суумана, 1965), 7 Слоговых песен (1967); Песни о мальчиках (1972); романсы, песни; музыка к драматич. спектаклям и фильмам и др. *Л. Т. Норимет.*

АРС (наст. фам.— Волков) Николай Андреевич [1857, Москва—25 VI(8 VII) 1902, Каунас] — рус. композитор и дирижёр. Учился в Моск. и Женевской консерваториях. Работал дирижёром в рус. провинц. оперных антрепризах. Автор муз. картины «В деревне», вальса-арии «Невозвратное», салонных романсов и др. Перевёл на рус. язык «Nouveau traité d'instrumentation» (1885) Ф. Геварта (с прим., доп. и нотными примерами), изд. под назв. «Новый курс инструментовки» (М., 1892).

ARS ANTIQUA (лат. ars antikva, лат.— старинное искусство) — наименование, к-рое дали культовой полифонии 12—13 вв. музыканты раннего Возрождения (14 в.), противопоставлявшие её светской полифонии — созданному ими *ars nova* («новому искусству»). Главные очаги А. а.— монастырские и гор. (соборные, университетские) центры Зап. Европы, в первую очередь Франции — Шартр, Лимож, Париж и др. А. а. пришло на смену монодии раннего средневековья и привело к богатому развитию появившихся ещё в 9—11 вв. первых начатков *органума*; на протяжении почти трёх столетий А. а. оставалось новаторским явлением. Краткие песнопения многогол. склада сочинялись обычно на тему к.-л. литургич. напева, проходившего в нижнем голосе (tenor), над к-рым располагалось от одного до трёх контрапунктирующих голосов (duplum, triplum, quadruplum). Конструкция скреплялась единым трёхдольным размером и единством ритмики во всех голосах (изоритмия), соответствовавшим системе ритмич. *модусов* средневековья. Вплоть до 12 в. преобладало параллельное движение голосов — в кварту, квинту, октаву, позднее — в терцию (cantus gemellus), а также — параллельными секстаккордами (фобурдон). Целое представляло тип органума. В 12—13 вв. композиторы Певческой школы капеллы Собора Парижской богоматери Леонин и Перотин и ученики Перотина — Р. де Себильон и П. де ла Круа преобразовали прежний органум; в верхнем голосе (дисканте) они применили свободные переходы от параллельного к противоположному движению и орнаментально-фигуративную расцветку мелодии, постепенно отошли и от модальной ритмики. Верхние голоса у Перотина иногда образуют контрастное двухголосие, порой он искусно применяет имитацию. Обогащение многогол. ткани и её ритмич. структуры потребовало усовершенствования нотации, точного обозначения длительностей (*мензура*). Эти новые приёмы письма у поздних мастеров А. а. перешли и в светские жанры — кондукт, *мотет* и подготовили переход к ars nova. Виднейшие теоретики А. а. — Иоханнес де Гарландиа (13 в.), Франко Парижский и Франко Кёльнский, автор трактата «Ars cantus mensurabilis», в к-ром на основе намеченного Гарландиа и др. исследователями были разработаны осн. принципы *мензуральной нотации* (13 в.), Иоханнес де Грохео (13—14 вв.).

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2, М.— Л., 1941; Розеншильд К., История зарубежной музыки до середины XVIII в., вып. 1, М., 1963, гл. 2; Gastoué Am., Étude sur la polyphonie du IX au XV siècles, P., [s. a.]; Ambros A. W., Geschichte der Musik, Bd 2, Lpz., 1880; Nef K., Einführung in die Musikgeschichte, Basel, 1920,

²1945, рус. пер., М., 1930, ²1938, с. 46—50; Prunières A., Nouvelle histoire de la musique, t. 1, P., 1934, рус. пер., М., 1937. *К. К. Розеншильд.*

АРСЁНКО Арсений (Арсен) Дионисович [2(15)III 1903, Новая Водолага, ныне Харьковской обл.— 30 VIII 1945, Минск] — советский певец (баритон). Нар. арт. БССР (1944). В 1928 окончил Харьковский муз.-драм. ин-т. С 1925 занимался конц. деятельностью. С 1928 солист Харьковского передвижного, в 1930—1934 — Одесского т-ров оперы и балета. С 1937 солист Белорус. т-ра оперы и балета (Минск). Партии: Андрей («Цветок счастья» Туренкова, 1940, первое исп.), Дмитрок, Ананас («Михась Подгорный», «Алеся» Тикоцкого) и др. Исполнил ряд партий в классич. операх рус. и зап. композиторов.

Лит.: Модэль М., Памяці Арсена Арсенід, в его сб.: Народныя артысты БССР, Мінск, 1948, с. 30—33. *И. Г. Писневич.*

А́РСИС (греч. ἄρσις — повышение, подъём) — термин античной метрики; слабая часть стопы. В ср.-век. теории применительно к пению получил иное истолкование и означал мелодическое акцентирование путём повышения голоса. В музыкальной метрике А.— лёгкая доля, а также движение руки вверх при дирижировании.

ARS NOVA (арс но́ва, лат.— новое искусство) — прогрессивное направление в музыке, возникшее во Франции и Италии в 14 в. Получило назв. в противовес *ars antiqua* («старинному искусству») — полифонич. музыке феодально-церк. средневековья — по трактату «Ars nova» (20-е гг. 14 в.), приписываемому Филиппу де Витри. А. n.— наиболее раннее проф. муз. иск-во, представленное светскими вок.-лирич. жанрами (творчество трубадуров, труверов, миннезингеров большей частью носило ещё «полупрофессиональный» характер).

Итал. А. n., в отличие от французского, часто называют музыкой Треченто (т. е. 14 в.). Крупнейшие деятели итал. А. n.— композиторы Джованни из Флоренции, Ф. Ландино, Герарделло, Якопо из Болоньи, Никколо из Перуджи и др. Видный теоретик итал. А. n.— Маркетто Падуанский. В его работах нач. 14 в. провозглашается принцип: «Ухо — лучший судья в музыке». Музыка итал. А. n. связана с североитал. фольклором, но отличается большей утончённостью. Это гл. обр. произв. для 2—3 голосов с инстр. сопр. на стихи Петрарки и др. поэтов-гуманистов. Поэтич. образы, ритм и метр стиха определяли интонац. склад вок. партий, особенно верхних голосов, наиболее певучих и выразительных; нижнему голосу (тенору) поручался опорный бас. Стихосложением были обусловлены муз.-синтаксич. особенности произв. (протяжённость построений, цезуры, каденсы). В инстр. партиях (лютни, виолы) применялись звукопись, фигуративная расцветка муз. ткани. Существовали и чисто инстр. варианты произведений подобного рода. Излюбленные жанры итал. А. n.— *качча*, *баллада*, *мадригал*.

Богатое развитие А. n. получило во Франции, где оно сформировалось почти на полвека ранее итальянского. Идеологом А. n. во Франции был выдающийся поэт-гуманист, композитор, математик и теоретик музыки, друг Петрарки Ф. де Витри. Он первым применил наименование А. n., ввёл новую классификацию интервалов (терции и сексты были определены как консонансы), выступал в защиту хроматизма («musica falsa»), утверждал эстетич. равноценность трёхдольного и двухдольного размеров. Если в период ars antiqua отдавалось предпочтение органуму с преобладанием параллельного движения голосов, Ф. де Витри теоретически обосновал принцип противоположного движения голосов и требовал запрещения октавных и кварто-квинтовых параллелизмов.

Среди композиторов франц. А. n. выделяется Гильом де *Машо* — последний из труверов позднего средневековья, автор многочисл. одноголос. песен нар. склада (lays), многоголос. баллад и рондо — жанров, заимствованных отчасти из фольклора, отчасти из проф. поэзии того времени. Машо — автор первой франц. мессы с развитой циклич. структурой, полифонич. складом и интонационной связью всех частей. Применение крупных форм (гл. обр. мотета) составляло одну из отличит. особенностей франц. А. n. Композиторы франц. А. n. 14 в. И. Кармен, Ж. Таписье и И. Цезарис явились непосредственными предшественниками бургундской полифонич. школы.

По типу мелодики и приёмам голосоведения А. n. сохраняло связь с ars antiqua. Однако оно по-новому решало проблему взаимоотношения музыки и текста и явилось важным этапом развития муз. культуры. А. n. очень повлияло на дальнейшее развитие зап.-европ. музыки, хотя само оно оказалось недолговечным, просуществовав лишь до 15 в.

Лит.: Иванов-Борецкий М., Музыкально-истор. хрестоматия, вып. 1, М., 1929, ²М., 1933; Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2, М.— Л., 1941; его же, Всеобщая история музыки, ч. 1, М., 1956, ²М., 1965; Розеншильд К., История зарубежной музыки до середины XVIII века, вып. 1, М., 1963, гл. 3; Nef K., Einführung in die Musikgeschichte, Basel, 1920, ²1945; рус. пер., М., 1930, ²1938; Prunières A., Nouvelle histoire de la musique, t. 1, P., 1934; рус. пер., М., 1937, гл. 3; Einstein A., The Italian madrigal, v. 1—3, Princeton (N. J.), 1949; Fischer K. V., Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, Bern, 1956; Martinez M. L., Die Musik des frühen Trecento, Tutzing, 1963; Hagopian V. L., Italian Ars Nova music. A bibliographic guide to modern editions and related literature, Berk.— Los Ang., 1964. *К. К. Розеншильд.*

АРТАМО́НОВ Алексей Павлович [р. 4(17) II 1906, Новочеркасск] — сов. композитор, дирижёр, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Окончил Ростовский муз. ин-т (1927, класс композиции Н. З. Хейфеца). С 1931 дирижёр и зав. муз. частью в драматич. т-рах, в 1958 дирижёр, с 1960 худож. рук. Ростовской филармонии. С 1925 преподаватель муз. школы (теоретич. предметы), с 1949 — Культ.-просвет. школы (теоретич. предметы и хороведение), с 1955 — муз. уч-ща (композиция). Пред. правления Ростовского отделения Союза композиторов РСФСР (с 1953), секретарь Союза композиторов РСФСР (с 1960).

Соч.: 5 опер, в т. ч.— Тигран (по одноим. пьесе Ф. С. Готьяна, 1939, Ансамбль Сов. оперы ВТО, Москва), Маскарад (по одноим. драме М. Ю. Лермонтова, 1957, Харьковский т-р оперы и балета), Её друзья (по пьесе В. С. Розова, пост. 1964, Ростовское телевидение); 4 оперетты; для орк.— 8 симфоний, в т. ч.— Казачья (1940), Волго-Дон (1951), Посвящение Октябрю (1967); сюита — В дни войны, баллада-фантазия — Мы, комсомольцы 20-го года (1966); увертюры — Отелло (1939), В огне Октября (1957); романсы, песни; для ф-п.— соната (1972); музыка к 96 спектаклям драматич. т-ров Москвы, Тбилиси, Ашхабада, Ростова и др. *Я. В. Друскин.*

«АРТА́РИЯ» («Artaria») — нотоиздательская фирма в Вене. Основана в 1769 выходцами из Италии Карло Артария (1747—1808) и его двоюродными братьями, переселившимися в 1750 в Австрию. Первоначально предприятие под назв. «Артария и компания» печатало гравюры и географич. карты, с 1778 стало выпускать ноты, впервые в Австрии применив способ их печатания с цинковых досок. Параллельно существовало муз. изд-во «А.» в Майнце, впоследствии переведённое в Мангейм. В кон. 18 — нач. 19 вв. нотоиздательская фирма «А.» считалась одной из крупнейших в Европе. Она опубликовала многие сочинения Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта и других выдающихся композиторов. Фирма просуществовала до 1932.

Лит.: Weinmann A., Vollständiges Verlagverzeichnis, Artaria and Comp., W., 1952. *Ю. В. Келдыш.*

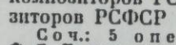
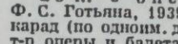
АРТЕАГА (Arteaga) Эстебан де (Стефано) (26 XII 1747, Моралеха-де-Кока, близ Сеговии — 30 X 1799, Париж) — испан. учёный. В 1763—69 чл. монашеского ордена иезуитов. В 1773—78 изучал философию и естествознание в Болонском ун-те, жил в Венеции, Риме, Флоренции, Париже. Был близок с Дж. Б. Мартини,

по совету к-рого написал книгу «Революции в итальянском музыкальном театре...»— гл. труд А., имевший важное значение для истории муз. т-ра (хотя взгляды А. оспаривались итал. музыкантами). А. принадлежат труды по эстетике, филологии, а также по истории музыки (в т. ч. о ритме древних). Выступая с позиций классицистской эстетики, А. требовал тесной связи музыки с поэзией. Высшим образцом оперной музыки считал творчество Г. Генделя и Дж. Перголези, а драматич. поэзии — либр. П. Метастазио.

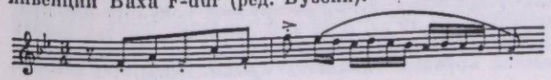
Соч.: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origina fino al presente, v. 1—2, Bologna, 1783—85, v. 1—3, Venezia, ²1786, нем. пер.— 1789, франц. — 1802; Investigaciones filosoficas sobre la belleza ideal..., Madrid, 1789, ²1943; Lettere musico-filologische, Madrid, 1944; Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi (рукоп.).

Лит.: Иванов-Борецкий М. (ред.), Материалы и документы по истории музыки, т. 2, М., 1934; Pedrell F., Diccionario biográfico y bibliográfico de musicos y escritores de musica españoles..., Barcelona, 1894—97; Battlori M., Ideario filosofico y estético de Arteaga, «Forschungen der Görres-Gesellschaft», 1938, seria I, Bd VII. *Ю. В. Келдыш.*

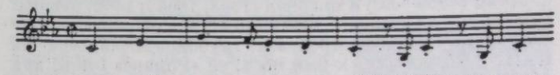
АРТЕМО́ВСКИЙ Семён Степанович — см. *Гулак-Артемовский* С. С.

АРТИКУЛЯ́ЦИЯ (лат. articulatio, от articulo — расчленяю, членораздельно произношу) — способ исполнения на инструменте или голосом последовательности звуков; определяется слитностью или расчленённостью последних. Шкала степеней слитности и расчленённости простирается от legatissimo (максимальной слитности звуков) до staccatissimo (максимальной краткости звуков). Она может быть разбита на 3 зоны — слитность звуков (legato), их расчленённость (non legato) и их краткость (staccato), причём каждая из них включает множество промежуточных оттенков А. На смычковых инструментах А. осуществляется ведением смычка, на духовых — регулированием дыхания, на клавишных — снятием пальца с клавиши, в пении — разными приёмами использования голосового аппарата. В нотной записи А. обозначается словами (кроме указанных выше) tenuto, portato, marcato, spiccato, pizzicato и др. или граф. знаками — лигами, горизонтальными чёрточками, точками, вертикальными чёрточками (в изданиях 18 в.), клинышками (обозначавшими острое staccato с нач. 19 в.) и разл. комбинациями этих знаков (напр.,  или ). Ранее всего А. стали обозначать (прибл. с нач. 17 в.) в произв. для смычковых инструментов (в виде лиг над 2 нотами, к-рые следует играть без смены смычка, связно). В произв. для клавишных инструментов вплоть до И. С. Баха А. указывалась редко. В органной музыке одним из первых артикуляционные обозначения применил немецкий композитор и органист С. Шейдт — в своей «Новой табулатуре» («Tabulatura nova», 1624) он использовал лиги; это нововведение рассматривалось им как «подражание скрипачам». Система обозначений А. получила развитие к концу 18 в.

Функции А. многообразны и нередко тесно связаны с ритмич., динамич., тембровыми и нек-рыми др. муз.-выразит. средствами, а также с общим характером муз. произв. Одна из важных функций А.— различительная: несовпадающая А. муз. построений способствует их рельефному разграничению. Напр., структура баховской мелодии нередко выявляется с помощью А.: ноты меньшей длительности исполняются более слитно, чем ноты большей длительности, широкие интервалы — более расчленённо, чем секундовые ходы. Порой эти приёмы суммируются, как, напр., в теме 2-голосной инвенции Баха F-dur (ред. Бузони):



Но различение может быть достигнуто и обратными средствами, как, например, в теме концерта c-moll Бетховена:



С введением фразировочных лиг (19 в.) А. стали смешивать с фразировкой, поэтому Х. Риман и др. исследователи указывали на необходимость их строгого разграничения. Г. Келлер, пытаясь найти такое разграничение, писал, что «логическая связь фразы определяется одной лишь фразировкой, а ее выразительность — артикуляцией». Другие исследователи утверждали, что А. уточняет самые мелкие единицы муз. текста, фразировка же — связанные по смыслу и обычно замкнутые отрывки мелодии. В действительности А.— лишь одно из средств, с помощью к-рых может быть осуществлена фразировка. Сов. органист И. А. Браудо отмечал, что, вопреки мнению ряда исследователей: 1) фразировку и А. не объединяет общая родовая категория, и поэтому ошибочно определять их путём деления несуществующего родового понятия на два вида; 2) поиски определённой функции А. неправомерны, так как её логич. и выразительные функции весьма многообразны. Поэтому дело не в единстве функций, а в единстве средств, к-рые опираются на соотношение прерывного и непрерывного в музыке. Все многообразные процессы, происходящие в «жизни» одной ноты (филировку, интонирование, вибрирование, угасание и прекращение), Браудо предложил называть муз. произношением в широком смысле слова, а круг явлений, связанный с переходом от одной звучащей ноты к следующей, включая прекращение звука до исчерпания длительности ноты, — произношением в узком смысле слова, или А. По Браудо, произношение — общее родовое понятие, одним из видов к-рого является А.

Лит.: Браудо И., Артикуляция, Л., 1961; Keller H., Die musikalische Artikulation insbesondere bei J. S. Bach, в кн.: Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, H. 2, Stuttg., 1925; его же, Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik, Kassel—Basel, 1955; Speer Kl., Die Artikulation in den Orgelwerken J. S. Bachs, в кн.: Bach-Jahrbuch, XLI. Jahrg., Lpz., 1954, S. 66—71; Die Bedeutung der Zeichen. Keil, Strich und Punkt bei Mozart, Fünf Lösungen einer Preisfrage, hrsg. von H. Albrecht, Musikwissenschaftliche Arbeiten, № 10, Kassel, 1957; Thoene W., Zur Frage der Artikulation im Cembalo- und Clavichordspiel, Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg, 1962, S. 535 ff. *Л. А. Баренбойм.*

АРТО́ (Artôt) Александр Жозеф Монтанье (25 I 1815, Брюссель — 20 VII 1845, Виль-д'Авре, близ Парижа) — бельг. скрипач и композитор. В 1828 окончил Парижскую консерваторию по классу скрипки Р. Крейцера. Концертировал во мн. странах, в т. ч. в России (1836—1842) и Америке (1843). Автор фантазий на темы опер В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера, скрипичного концерта, салонных пьес для скрипки и фп.

М. Ж. Д. Арто.



Лит.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, М., 1956, с. 164—165, 198—201 и др.

АРТО́ (Artôt) Маргерит Жозефин Дезире (21 VII 1835, Париж — 3 IV 1907, Берлин) — франц. певица (меццо-сопрано и сопрано). Училась у М. Одран и П. Виардо-Гарсиа (1855—57), одновременно выступала в концертах (Бельгия, Голландия, Англия). Как оперная певица дебютировала в Париже

(1858). Иск-во А. высоко ценили Дж. Мейербер и Г. Берлиоз. В 1859 с успехом выступала в оперной труппе Лорини в Италии. Гастролировала в Лондоне как концертная (1859—60) и оперная (1863, 1864 и 1866) певица. Выступала в Германии, Франции («Гранд-Опера»), в России (1868). Иск-во А. произвело глубокое впечатление на П. И. Чайковского, к-рый посв. ей «Романс» f-moll для фп. и 6 романсов для голоса с фп. на тексты франц. поэтов. В 1870-х гг. вместе с мужем испан. певцом (баритон) М. Падильей-и-Рамосом (1842—1906) пела в опере в Италии и др. европ. странах. В 1884—89 жила в Берлине. С 1889, оставив сцену, преподавала (среди учениц — С. Арнольдсон), затем поселилась в Париже. Обладая голосом широкого диапазона, исполняла (после 1860) также партии драматич. и колорат. сопрано. Партии: Фидес («Пророк» Мейербера), Розина, Виолетта, Джильда, Маргарита; Мария («Дочь полка» Доницетти), Донна Анна («Дон-Жуан») и другие.

О. М. Белунцов.

АРУТЮНЯ́Н Александр Григорьевич (р. 23 IX 1920, Ереван) — советский композитор. Нар. арт. СССР (1970). Чл. КПСС с 1952. В 1941 окончил Ереванскую консерваторию по классам композиции (С. В. Бархударяна) и фп. В 1946—48 совершенствовался по композиции у Г. И. Литинского (студия при Доме культуры Арм. ССР, Москва). С 1954 художеств. рук. Арм. филармонии. Музыке А. свойственно творч. использование арм. нар.-интонационного материала, его ладо-ритмич. особенностей. Известность А. принесла «Кантата о Родине» (1948, Гос. пр. СССР, 1949). Ярким нац. своеобразием отличаются симфония (1957), вок.-симф. поэма «Сказание об армянском народе» (1961), опера «Саят-Нова» (1963—67, пост. 1969, Арм. т-р оперы и балета, Ереван).



Др. соч.: муз. комедия — Высокочтимые попрошайки (1972); кантаты — Ода Ленину (1967), С отчизной моей (1969), Гимн братству (1970); для орк.— Торжественная ода (1947), Праздничная увертюра (1949), симфониетта (1966); концерты с орк.— для фп. (1941), голоса (1950), трубы (1950), валторны (1962); Тема и шесть вариаций для трубы и орк. (1972); концертино — для фп. (1951), для 5 дух. инструментов (1964); вок. цикл Памятник матери (1969), цикл для хора a cappella — Моя Армения (1971); камерно-инстр. произв.; песни, музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Шавердян А., А. Арутюнян и его «Кантата о Родине», «СМ», 1949, № 4; Еолян И., А. Арутюнян, М., 1962; Коптев С., Александр Арутюнян, Ер., 1962 (на арм. яз.).

Г. Ш. Геодакян.

АРФА (итал. arpa, франц. harpe, нем. Harfe, англ. harp) — щипковый многострун. инструмент. Ранние изображения А. относятся к 3-му тысячелетию до н. э. В своём простейшем виде А. встречается почти у всех народов мира. Известны А.: египетские, финикийские, палестинские, греческие, турецкие, римские и др. В начале н. э. А. была излюбленным инструментом ирл. и шотл. бардов, в ср. века — трубадуров и миннезингеров. Среди народов СССР А. распространена с древнейших времён: груз.— чанги, абх.—аюмаа, осет.— дуадастанон, манси — тор-сапль-юх и др. Первые образцы хроматич. арф появились в 16 в. Ок. 1720 баварский мастер Г. Хохбруккер построил хроматич. А. с педально-крючковым механизмом для перестройки струн, к-рая прочно вошла в музыкальную практику.

Египетская арфа. С рисунка на гробнице 15 в. до н. э.



Совр. педальная А. «двойного действия» изобретена С. Эраром во Франции ок. 1810. Представляет собой большую деревянную раму треугольной формы с изогнутой верхней стороной, внутри к-рой по вертикали натянуты струны разной длины и настройки. Одним концом они закрепляются на деке (плоской верхней части резонаторного корпуса), другим наматываются на колки в верхней (изогнутой) части инструмента, несущей на себе также диски педального механизма. Система рычагов, размещённых в колонне (на противоположной исполнителю стороне А.), соединяет последние с педалями, вмонтированными в дерев. основание-пьедестал. Каждая из педалей, перемещаясь в трёх позициях, приводит диски в движение. Они укорачивают рабочую длину струны с таким расчётом, чтобы её звучание повышалось на полтона (при нажатии педали до половины) или на тон (при полном нажатии педали). 7 педалей — по числу ступеней диатоник. гаммы — воздействуют на одноим. струны звукоряда А. одновременно во всех его октавах. Это позволяет перестраивать А. во все мажорные и минорные тональности.



Современная арфа.

Осн. строй А. диатонический — Ces-dur. Струн обычно 44, от D_1 до f^4, часто добавляются нижнее C_1 и верхнее g^4, очень редко ещё одна-две струны. Крайние струны (C_1 и D_1 внизу, e^4 и f^4 наверху) не имеют механики. 10—11 нижних струн металлические, обвитые, остальные жильные. Для удобства ориентировки исполнителя все струны «до» выкрашены в красный цвет, «фа» — в синий. Диапазон А. с 46 струнами C_1— g^4. Тембр А. нежный, серебристый, техника игры разнообразна (аккорды, глиссандо, арпеджио, пассажи, флажолеты, игра у деки, тушение лишних звуков), однако она менее приспособлена для передачи мелодии.

Наиболее известные фирмы А.: «Эрар» (Франция), «Морли» (Англия), «Лайон энд Хили» (США). В СССР А. выпускаются Ленингр. фабрикой им. Луначарского. А. применяется как сольный, ансамблевый и орк. инструмент. Сочинения для А. 16—17 вв. близки к произв. для клавишных и щипковых инструментов; специфич. особенности А. находят отражение в музыке для этого инструмента лишь с 18 в. В оркестр А. была введена К. Монтеверди («Орфей», 1607), Г. Ф. Генделем («Юлий Цезарь», 1724) и К. В. Глюком («Орфей и Эвридика», 1762). Как сольный инструмент популярность приобрела в 18—19 вв. В 19 в. более всего использовалась в оперно-балетном оркестре, с конца века входит в орк. состав крупных симфонич. произведений.

Сольные произведения для А. писали И. С. Бах, Ф. Э. Бах, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, М. И. Глинка, Л. Шпор, К. Дебюсси, М. Равель, П. Хиндемит, А. Казелла и др.

Сочинения для А. или для А. и др. солирующих инструментов с орк. созданы в 20 в. Р. М. Глиэром, С. Н. Василенко, Э. Кшенеком, А. Жоливе, Э. Вила Лобосом, П. Хиндемитом.

Крупнейшие зарубежные арфисты: Р. Н. Ш. Бокса, Э. Пэриш-Алварс, Ф. П. Дизи, М. Гранжани, К. Сальседо, Н. Сабалета; отечественные — А. Г. Цабель, И. И. Эйхенвальд, А. И. Слепушкин, Н. И. Амосов, К. А. Эрдели, В. Г. Дулова, Е. А. Синицына, О. Г. Эрдели.

Лит.: Поломаренко И., Арфа в прошлом и настоящем, М.— Л., 1939; Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950; перераб. изд., М., 1962; Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 4, М., 1953; Доброхотова В. Б. и Доброхотов Б. В., Вступительная статья [к хрестоматии] «Сонаты, вариации и фантазии для арфы (Арфовая классика)», вып. 1, М., 1964; Явинская Е., Арфа, М., 1968; Flood Grattan W. H., The story of the harp, L., 1905; Grossi M. V., L'arpa e il suo meccanismo, Bologna, 1911; Ruta R., Storia dell'arpa, Aversa, 1911; Bagatti B., Arpa e arpisti, Piacenza, 1932; Rensch R., The harp, N. Y., 1950; Tournier M., La harpe, P.— Brussel, 1959; Kuntz H., Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch, Tl XI — Harfe, Lpz., 1960; Schirinzi A. N., L'arpa, storia di un antico strumento, Mil., 1961; Heinrich E., Die Harfe in der Kammermusik des 20. Jahrh., Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, X (JbP, LVII), 1965,

С. Я. Левин.

АРХА́НГЕЛЬСКИЙ Александр Андреевич [11(23)X 1846, с. Старое Тезиково, ныне Пензенской обл.— 16 XI 1924, Прага] — рус. хоровой дирижёр, композитор. Засл. арт. Республики (1921). Учился в пензенской семинарии, по теории музыки занимался у Н. М. Потулова. С 1862 регент хоров в Пензе, затем в Петербурге. В 1880 организовал смешанный хор (вначале 20, впоследствии до 90 чел.), успешно концертировал с ним. Хор А. исполнял нар. песни, духовную музыку, произв. рус. и заруб. классики. А. одним из первых ввёл в рус. церк. пение жен. голоса (заменив голоса мальчиков). Автор хор. сочинений, многочисл. обр. нар. песен (среди них — «Сумрак ночи пал на землю», «Зелёный луг весь в цвету»). Издал «Репертуар концертов А. А. Архангельского» (серия из 14 разделов, СПБ, 1893—94). Преподавал пение в уч. заведениях.

Лит.: Локшин Л., Замечательные русские хоры и их дирижёры. Краткие очерки, М., 1963; Ткачёв Д., А. А. Архангельский. Очерк жизни и творческой деятельности, Л., 1972.

К. Б. Птица.

«ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT» («Архив фюр музйквйссеншафт») — нем. музыковедч. журнал. Издавался Ин-том музыкознания в Бюккебурге с 1918; до 1919 издавался нот. фирмой «Брейткопф и Хертель», в 1920—27 — фирмой «Кистнер и Зигель» в Лейпциге. Выходил поквартально. Редакторы М. Зейферт, П. Вольф, М. Шнейдер. В журнале публиковались исследования и статьи, посв. прошлому муз. иск-ва, библиографич. и нотографич. обзоры. Изд. журн. возобновилось в 1952 в Троссингене (ФРГ) под ред. В. Гурлитта, с 1962 — Х. Х. Эггебрехта в Висбадене.

АРХИМО́ВИЧ Лидия Борисовна [р. 26 X (8 XI) 1916, Киев] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1947). Чл. КПСС с 1956. В 1944 окончила Саратовскую консерваторию по классу В. Э. Фермана, в 1947 — аспирантуру Киевской консерватории (кафедра рус. музыки, науч. рук. М. С. Пекелис). В 1944—47 муз. редактор Киевской филармонии. С 1947 ст. науч. сотрудник Отдела музыковедения, с 1969 зав. Отделом театроведения Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского АН УССР.

Соч.: М. В. Лисенко. Життя і творчість, Київ, 1952, 2 доп. 1963 (совм. с М. М. Гордійчуком); Українська класична опера, Київ, 1957; Музыкальная культура Украины, 2 М., 1961 (соавторы А. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, Т. Карышева); Нариси з історії української музики, ч. 1—2, Київ, 1964 (соавт. те же); Шляхи розвитку української радянської опери, Київ, 1970.

АРХИ́ПОВА Ирина Константиновна (р. 2 XII 1925, Москва) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. СССР (1966). Чл. КПСС с 1963. Деп. Верх. Совета СССР 6-го созыва. В 1948 окончила Моск. архитектурный ин-т (здесь обучалась пению в вокальном кружке у Н. М. Малышевой), в 1953 — Моск. консерваторию по классу пения Л. Ф. Савранского. В 1954—56 солистка Свердловского т-ра оперы и балета, с 1956 — Большого т-ра (Москва), где дебютировала в партии Кармен. Исполнение ею этой партии в дальнейшем получило мировое признание.



Глубокое раскрытие внутр. содержания муз. образа, продуманность интерпретации, дар сценич. перевоплощения и безупречное вок. мастерство отличают иск-во А. Голос певицы широкого диапазона, привлекает богатством тембровых красок, теплотой. Партии: Любаша («Царская невеста»), Полина («Пиковая дама»), Любовь («Мазепа»), Марина Мнишек; Марфа («Хованщина»), Азучена, Амнерис; Эболи («Дон Карлос»), Шарлотта («Вертер»). Значит. место в репертуаре А. занимают партии в операх сов. композиторов. Первая исполнительница на сцене Большого т-ра партий: Ниловны («Мать» Хренникова, 1957), Дьячихи («Её падчерица» Яначека, 1958), Элен («Война и мир», 1959), Клавдии («Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, 1960), Варвары («Не только любовь» Щедрина, 1961), Комиссара («Оптимистическая трагедия» Холминова, 1967). Часто выступает с концертами. Исполнению А. как камерной певицы свойственны классичность формы, тонкое чувство стиля. В её репертуаре произв. рус., сов. и зарубежных композиторов. С 1955 гастролирует за рубежом (Австрия, Польша, ГДР, Финляндия, Италия, Венгрия, Румыния, Болгария, Япония, США, Чехословакия, Канада, Франция). В 1967 и 1971 А. выступала в партии Марфы («Хованщина»), в 1968 — в партии Марины Мнишек в спектаклях т-ра «Ла Скала» (Милан).

Лит.: Князева Н., Поёт Ирина Архипова, «ТЖ», 1959, № 6; Туманов А., Творчество, отмеченное поиском, «СМ», 1964, № 3; Степанова С., Вдохновенное мастерство, «Культура и жизнь», 1967, № 11; Грошева Е., Музыкант с умом и темпераментом, «СМ», 1972, № 4.

В. И. Зарубин.

АРХУ́ЗЕН — русские гитарные мастера. Иоганн (Иван) Фёдорович А. [1795, Копенгаген—21 II (5 III) 1870, Петербург] — работал в муз. фирме Брель в Петербурге. Одна из созданных А. гитар была отмечена премией на Междунар. конкурсе гитаристов в 1856 (Брюссель). Роберт Иванович А. [4(16) XII 1844, Петербург — 20 I 1920, Москва] — сын и ученик Иоганна А. Работал в Петербурге, с 1875 — в Москве. Был одним из лучших рус. гитарных мастеров. Инструменты его работы, отличавшиеся силой и разнообразием звука, красотой тембра, изяществом отделки, высоко ценились и удостаивались наград на всероссийских промышленных выставках (в 1871, 1872, 1882).

Лит.: Русанов В., Р. И. Архузен, «Музыка гитариста», Тюмень, 1907, № 5.

АРЦЫБУ́ШЕВ Николай Васильевич [23 II (7 III) 1858, Царское Село, ныне Пушкин — 15 IV 1937, Париж] — рус. муз.-обществ. деятель и композитор. Композицией занимался у Н. Ф. Соловьёва и Н. А. Римского-Корсакова. Участник *Беляевского кружка*. С 1907 председатель (преемник Римского-Корсакова) беляевского Попечительного совета для поощрения рус. композиторов и музыкантов. Чл. Главной дирекции РМО и пред. его Петерб. отделения. С 1920 руководил изд-вом М. П. Беляева в Париже. Автор орк. и фп. пьес,

романсов. Участвовал (совм. с А. К. Глазуновым, Н. А. Римским-Корсаковым, А. Н. Скрябиным и др.) в коллективных сочинениях: «Пятницы» («Les vendredis»), «Вариации на русскую тему» для струн. квартета (Лейпциг, 1899) и др. А. принадлежат перелож. (для фп.) произв. А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова.

АСАФЬЕВ Борис Владимирович (лит. псевдоним Игорь Глебов) [17(29)VII 1884, Петербург—27 I 1949, Москва] — советский музыковед и композитор. Нар. арт. СССР (1946). Академик (1943). В 1908 окончил историко-филологич. ф-т Петерб. ун-та, в 1910 — Петерб. консерваторию по классу композиции А. К. Лядова. Общение с В. В. Стасовым, А. М. Горьким, И. Е. Репиным, Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, Ф. И. Шаляпиным благотворно повлияло на формирование его мировоззрения. С 1910 работал концертмейстером балета Мариинского т-ра (ныне Ленингр. т-р оперы и балета им. Кирова), что послужило началом его тесной творческой связи с русским музыкальным театром. В 1910—11 А. написал первые балеты — «Дар феи» и «Белая лилия». Эпизодически выступал в печати. С 1914 постоянно печатался в журн. «Музыка».



Особый размах приобрела научно-публицистич. и муз.-обществ. деятельность А. после Великой Окт. социалистич. революции. Он сотрудничал в ряде органов печати («Жизнь искусства», «Вечерняя Красная газета» и др.), откликаясь на разнообразные вопросы муз. жизни, участвовал в работе муз. т-ров, концертных и культ.-просвет. организаций Петрограда. С 1919 А. был связан с Большим драматич. т-ром, написал музыку к ряду его спектаклей. В 1919—30 работал в Ин-те истории иск-в (с 1920 рук. Разряда истории музыки). С 1925 профессор Ленингр. консерватории. 1920-е гг.— один из самых плодотворных периодов науч. деятельности А. В это время были созданы мн. его наиболее значит. работы — «Симфонические этюды», «Письма о русской опере и балете», «Русская музыка от начала 19 столетия», «Музыкальная форма как процесс» (ч. 1), циклы монографий и аналитических этюдов, посв. творчеству М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, И. Ф. Стравинского и др., мн. критические статьи о совр. советских и зарубежных композиторах, по вопросам эстетики, муз. образования и просвещения. В 30-е гг. А. уделял гл. внимание муз. творчеству, особенно интенсивно работал в области балета. В 1941—43, в осаждённом Ленинграде, А. написал обширный цикл работ — «Мысли и думы» (опубл. частично). В 1943 А. переехал в Москву и возглавил Научно-исследовательский кабинет при Моск. консерватории, руководил также Сектором музыки в Ин-те истории иск-в АН СССР. В 1948 на Первом Всесоюзном съезде композиторов был избран пред. СК СССР. Гос. пр. СССР в 1943 за многолетние выдающиеся достижения в области иск-ва и в 1948 за книгу «Глинка».

А. внёс выдающийся вклад во мн. отрасли теории и истории музыки. Обладая огромной муз. и общехудожеств. эрудицией, глубоким знанием гуманитарных дисциплин, он всегда рассматривал муз. явления на широком социальном и культурном фоне, в их связи и взаимодействии со всеми сторонами духовной жизни. Яркое литературное дарование А. помогало ему воссоздавать впечатление от муз. произв. в живой и образной форме; в работах А. исследовательский элемент часто соединяется с живым наблюдением мемуариста. Одним из гл. науч. интересов А. была рус. муз. классика, анализируя к-рую А. выявлял присущие ей народность, гуманизм, правдивость, высокий этический пафос. В работах, посв. современной музыке и муз. наследию, А. выступал не только как исследователь, но и как публицист. Характерно в этом смысле заглавие одной из работ А.— «Через прошлое к будущему». Горячо и активно выступал А. в защиту нового в творчестве и муз. жизни. В дореволюционные годы А. был (наряду с В. Г. Каратыгиным и Н. Я. Мясковским) одним из первых критиков и пропагандистов творчества молодого С. С. Прокофьева. В 20-е гг. А. посвятил ряд статей творчеству А. Берга, П. Хиндемита, Э. Кшенека и др. совр. зарубежных композиторов. В «Книге о Стравинском» тонко раскрыты нек-рые стилистич. процессы, характерные для музыки начала 20 в. В статьях А. «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!» (1924) прозвучал призыв к связи музыкантов с жизнью, приближению к слушателю. Мн. внимания уделял А. вопросам массового муз. быта, нар. творчества. К лучшим образцам сов. муз. критики принадлежат его статьи о Н. Я. Мясковском, Д. Д. Шостаковиче, А. И. Хачатуряне, В. Я. Шебалине.

Философско-эстетич. и теоретич. взгляды А. претерпели значит. эволюцию. В ранний период деятельности ему были свойственны идеалистич. тенденции. Стремясь к динамич. пониманию музыки, к преодолению догматич. учения о муз. форме, он опирался вначале на философию А. Бергсона, заимствуя, в частности, его понятие «жизненного порыва» (élan vital). На формирование муз.-теоретич. концепции А. оказала заметное влияние энергетич. теория Э. Курта. Изучение трудов классиков марксизма-ленинизма (со 2-й пол. 20-х гг.) утвердило А. на материалистич. позициях. Итогом теоретич. исканий А. явилось создание теории интонации, к-рую он сам рассматривал как гипотезу, помогающую найти «ключ к действительно конкретным обоснованиям музыкального искусства как реальнейшего отображения действительности». Определяя музыку как «искусство интонируемого смысла», А. считал интонацию основной специфич. формой «проявления мысли» в музыке. Важное теоретическое значение приобрело выдвинутое А. понятие симфонизма как метода художеств. обобщения в музыке, основанного на динамич. восприятии действительности в её развитии, столкновении и борьбе противоречивых начал. А. явился преемником и продолжателем виднейших представителей рус. классич. мысли о музыке — В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова. Вместе с тем его деятельность знаменует новый этап в развитии муз. науки. А.— основоположник сов. музыковедения. Его идеи плодотворно разрабатываются в трудах сов., а также мн. зарубежных музыковедов.

Композиторское творчество А. включает 28 балетов, 11 опер, 4 симфонии, большое количество романсов и камерных инстр. произв., музыку ко мн. драматич. спектаклям. Им была завершена и инструментована по авторским рукописям опера М. П. Мусоргского «Хованщина», сделана новая ред. оперы Серова «Вражья сила».

Ценный вклад был внесён А. в развитие балета. Своим творчеством он расширил традиц. круг образов этого жанра. Им написаны балеты на сюжеты А. С. Пушкина — «Бахчисарайский фонтан» (1934, Ленингр. т-р оперы и балета), «Кавказский пленник» (1938, Ленинград, Малый оперный т-р), «Барышня-крестьянка» (1946, Большой т-р) и др.; Н. В. Гоголя — «Ночь перед Рождеством» (1938, Ленингр. т-р оперы и балета); М. Ю. Лермонтова — «Ашик-Кериб» (1940, Ленингр. Малый оперный т-р); М. Горького — «Радда и Лойко» (1938, Москва, Центр. парк культуры и отдыха); О. Бальзака — «Утраченные иллюзии» (1935, Ленингр. т-р оперы и балета); Данте — «Франческа да Римини» (1947, Моск. муз. т-р им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко). В балетном творчестве А. получила отражение героика Гражданской войны — «Партизанские дни» (1937, Ленингр. т-р оперы и балета) и освободит. борьбы народов против фашизма — «Милица» (1947, там же). В ряде балетов А. стремился к воссозданию «интонационной атмосферы» эпохи. В балете «Пламя Парижа» (1932, там же) А. использовал мелодии эпохи Великой французской революции и произведения композиторов того времени и «работал над данным заданием не только как драматург, композитор, но и как музыковед, историк и теоретик, и как литератор, не чуждаясь методов современного исторического романа». Аналогичный метод был применён А. при создании оперы «Казначейша» на сюжет М. Ю. Лермонтова (1937, Ленингр. клуб моряков им. Пахомова) и др. Лучшие из балетов А.— «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан»— заняли прочное место в репертуаре сов. муз. т-ров.

Соч.: Избр. труды, тт. I—V, М., 1952—1957 (в т. V дана подробная библиография и нотография); Избр. статьи о муз. просвещении и образовании, М.— Л., 1965; Критические статьи и рецензии, М.— Л., 1967; Орестея. Муз. трилогия С. И. Танеева, М., 1916; Романсы С. И. Танеева, М., 1916; Путеводитель по концертам, вып. I. Словарь наиболее необходимых муз.-технич. обозначений, П., 1919; Прошлое русской музыки. Материалы и исследования, вып. 1. П. И. Чайковский, П., 1920 (ред.); Русская поэзия в русской музыке, П., 1921; Чайковский. Опыт характеристики, П., 1921; Скрябин. Опыт характеристики, П., 1921; Данте и музыка, в сб.: Данте Алигиери. 1321—1921, П., 1921; Симфонические этюды, П., 1922, ² 1970; П. И. Чайковский. Его жизнь и творчество, П., 1922; Письма о русской опере и балете, «Еженедельник петрогр. гос. акад. театров», 1922, № 3—7, 9, 10, 12, 13; Шопен. Опыт характеристики, М., 1923; Мусоргский. Опыт характеристики, М., 1923; Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки, «Музыкальная летопись», сб. 2, П., 1923; Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания, в сб.: Задачи и методы изучения искусств, П., 1924; Глазунов. Опыт характеристики, Л., 1924; Мясковский как симфонист, «Современная музыка», М., 1924, № 3; Чайковский. Воспоминания и письма, П., 1924 (ред.); Современное русское музыкознание и его исторические задачи, «De Musica», вып. 1, Л., 1925; Вальс-фантазия Глинки, «Музыкальная летопись», № 3, Л., 1926; Вопросы музыки в школе. Сб. статей под ред. И. Глебова, Л., 1926; Симфонизм как проблема современного музыкознания, в кн.: Беккер П., Симфония от Бетховена до Малера, пер. под ред. И. Глебова, Л., 1926; Французская музыка и её современные представители, в сб.: «Шесть» [Мило. Онеггер. Орик. Пуленк. Дюрей. Тайефер], Л., 1926; Кшенек и Берг как оперные композиторы, «Современная музыка», 1926, № 17—18; А. Казелла, Л., 1927; С. Прокофьев, Л., 1927; О ближайших задачах социологии музыки, в кн.: Мозер Г. И., Музыка средневекового города, пер. с нем., под ред. И. Глебова, Л., 1927; Русская симфоническая музыка за 10 лет, «Музыка и революция», 1927, № 11; Бытовая музыка после Октября, в сб.: Новая музыка, вып. 1(V), Л., 1927; Об исследовании русской музыки XVIII в. и двух операх Бортнянского, в сб.: Музыка и музыкальный быт старой России, Л., 1927; Памятка о Козловском, там же; К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского, Л., 1928; Книга о Стравинском, Л., 1929; А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников, М., 1929; Русский романс. Опыт интонационного анализа. Сб. статей под ред. В. В. Асафьева, М.— Л., 1930; Введение в изучение драматургии Мусоргского, в сб.: Мусоргский, ч. 1. «Борис Годунов». Статьи и материалы, М., 1930; Музыкальная форма, как процесс, М., 1930, ² Л., 1963; К. Неф. История западноевроп. музыки, перераб. и дополненный пер. с франц. В. В. Асафьева, Л., 1930; ² М., 1938; Русская музыка от начала 19 столетия, М.— Л., 1930, ² 1968; Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского, в сб.: М. П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. 1881—1931, М., 1932. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет», в сб.: «Леди Макбет Мценского уезда», Л., 1934; Мой путь, «СМ», 1934, № 8; Памяти П. И. Чайковского, М.— Л., 1940; Через прошлое к будущему, цикл статей, в сб.: «СМ», № 1, М., 1943; Евгений Онегин. Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и муз. драматургии, М.— Л., 1944; Н. А. Римский-Корсаков, М.— Л., 1944; Восьмая симфония Д. Шостаковича, в сб.: Московская филармония, М., 1945; Композиторы 1-й пол. XIX в., вып. 1, М., 1945 (в серии «Русская классическая музыка»); С. В. Рахманинов, М., 1945; Музыкальная форма, как процесс, кн. 2-я, Интонация, М., 1947, ² Л., 1963 (вместе с 1-й частью); Глинка, М., 1947; Чародейка. Опера П. И. Чайковского, М., 1947; Пути развития советской музыки, в сб.: Очерки советского музыкального творчества, М.— Л., 1947; Опера, там же; Симфония, там же; Григ, М., 1948; Из моих бесед с Глазуновым, «Ежегодник Института истории искусств», М., 1948; Слух Глинки, в сб.: М. И. Глинка, М.— Л., 1950; О себе, из кн.: Мысли и думы, «СМ», 1954, № 8 и 11; Мысли и думы [фрагменты к автобиографии], «СМ», 1959, № 8; Речевая интонация, М.— Л., 1965; О русской живописи, Л.— М., 1966.

Лит.: Луначарский А., Один из сдвигов в искусствознании, «Вестник коммунистической академии», 1926, кн. XV; Богданов-Березовский В., Б. В. Асафьев, Л., 1937; Житомирский Д., Игорь Глебов как публицист, «СМ», 1940, № 12; Шостакович Д., Борис Асафьев, «Литература и искусство», 1943, 18 сент.; Оссовский А., Б. В. Асафьев, «Советская музыка», сб. 4, М., 1945; Хубов Г., Музыкант, мыслитель, публицист, там же; Бернандт Г., Памяти Асафьева, «СМ», 1949, № 2; Ливанова Т., Б. В. Асафьев и русская глинкиана, в сб.: М. И. Глинка, М.— Л., 1950; Памяти Б. В. Асафьева, сб. статей, М., 1951; Мазель Л., О музыкально-теоретической концепции Асафьева, «СМ», 1957, № 3; Кориненко В., Формирование и эволюция эстетических взглядов Б. В. Асафьева, «Научно-методич. записки Новосибирской консерватории», 1958; Орлова Е., Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста, Л., 1964; Иранек А., Некоторые основные проблемы марксистского музыковедения в свете теории интонации Асафьева, в сб.: Интонация и музыкальный образ, М., 1965; Fédorov V., B. V. Asafev et la musicologie russe avant et après 1917, в сб.: Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, Kassel, 1959; Jiranek Y., Příspevek k teorii a praxi intonacni analyzy, Praha, 1965. *Ю. В. Келдыш.*

АСЛАМАЗЯН Сергей Захарович [р. 2(14) II 1897, Моздок] — сов. виолончелист. Нар. арт. Арм. ССР (1945). В 1927 окончил Моск. консерваторию, в 1929 — аспирантуру (ученик А. Э. Глена и С. М. Козолупова). Со дня основания (1925) до 1968 участник Гос. квартета им. Комитаса. С 1937 преподаватель (с 1947 профессор) Моск. консерватории по классу квартета и виолончели. Автор переложений и обр. (в т. ч. Пассакалии Г. Ф. Генделя, Чаконы И. С. Баха, Вариаций на тему Паганини, произв. Комитаса и др.) для струн. квартета, струн. оркестра и ансамбля виолончелистов. Гос. пр. СССР (1946); Гос. пр. Арм. ССР (1965).

Лит.: Татевосян А., С именем великого Комитаса, Ер., 1959 (на арм. яз.); Давидян Р., С. Асламазян, Ер., 1972. *Р. А. Атаян.*

АСЛАМА́С (наст. фам.— Васильев) Анисим Васильевич (р. 24 VII 1924, дер. Вурманкас-Асламасы Ядринского р-на Чуваш. АССР) — советский композитор. Засл. деят. иск-в Чуваш. АССР (1970). В 1945—1948 учился в Киевской консерватории по классу композиции Б. Н. Лятошинского, в 1960 окончил Моск. консерваторию (класс композиции В. Г. Фере).

Соч.: оперы — Священная дубрава (1960), Прерванный вальс (1963, Муз.-драм. т-р, Чебоксары), Сердце поэта (1971, там же), Вера Сарьялова (1970); муз. комедии — Солнечные дни (1962), Сваха из Шоршел (1964); оратория — В. И. Ленин (1951); кантата — Над республикой моей солнце встаёт (1960); вок.-симф. поэмы — Памяти поэта (1956), Песни Тилли (1967); 2 струн. квартета (1946, 1956); для фп. с орк.— 2 концерта (1950, 1958), Чувашская рапсодия (1957); поэма для гобоя со струн. орк.— Песни предков (1968), концерт для гобоя с орк. (1971); кам.-инстр. произв., хоры, романсы, песни, музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Марков Б., Современные чувашские оперы, в кн.: Рождение музыкального театра Чувашии, Чебоксары, 1965. *Ю. А. Илюхин.*

АСЛАНИШВИ́ЛИ Шалва Соломонович [р. 10 (22) III 1896, м. Ардануч Батумской обл., ныне в Турции] — советский музыковед. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1943). Доктор искусствоведения (1964). Учился в Тбилисской консерватории у М. М. Ипполитова-Иванова и С. В. Бархударяна, в 1927—30 — в Ленингр. консерватории у Ю. Н. Тюлина, Х. С. Кушнарёва и В. В. Щербачёва. С 1930 зав. кафедрой теории музыки Тбилисской консерватории (с 1966 профессор), одноврем. в 1945—50 зав. Отделом муз. фольклора при АН Груз. ССР.

В 1927—50 провёл ряд экспедиций по записи груз. нар. песен. На основе его исследований в Тбилисской консерватории введён предмет грузинской гармонии. А.— один из организаторов Об-ва груз. молодых музыкантов (осн. в 1922), на базе к-рого был создан Союз композиторов Груз. ССР.

Соч.: Чайковский в Грузии, Тб., 1940; Гармония народных хоровых песен Карталино-Кахетии, Тб., ² 1970 (на груз. яз.); Очерки о грузинской народной песне, т. 1, Тб., 1954, т. 2, Тб., 1956 [Формы многоголосия в груз. народной песне, Лады народной песни Зап. Грузии, Социальная функция народной песни

(трудовые, застольные культовые песни), Грузинская (тушинская) народная песня, Грузинская (пшав-хевсурская) народная песня] (на груз. яз.); Народная танцевальная музыка, в сб.: Грузинская музыкальная культура, М., 1957, с. 65—83; Народные основы гармонии грузинских композиторов, там же, с. 410—445; Двух- и трёхголосные инвенции И. С. Баха, Тб., 1964; Путь к «Абесалому», Тб., 1971 (на груз. яз.). *Л. П. Цкипладзе.*

АСМАЙЕР (Assmayer) Игнац (11 II 1790, Зальцбург — 31 VIII 1862, Вена) — австр. органист и композитор. Учился у М. Гайдна в Зальцбурге и у Й. Эйблера в Вене. В 1808—15 органист церкви Санкт-Петер в Зальцбурге. С 1915 жил в Вене, где сблизился с Ф. Шубертом. С 1824 органист Шотландской церкви, с 1825 имперский органист. С 1838 вице-капельмейстер. С 1846 2-й капельмейстер придв. капеллы; одновременно дирижировал оркестром Общества музыкантов (Tonkünstler-Societät). Автор ораторий «Саул и Давид», «Смерть Саула» («Sauls Tod»), «Обетование» («Das Gelübde»), симфоний, мн. произв. церк. жанров (15 месс, 2 реквиема, градуалы, офферторий и др.), ок. 60 инстр. сочинений.

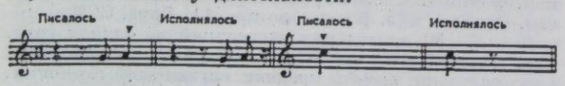
АСПЕЛУНД Дмитрий Львович [2(14)II 1894, Ченстохов, ныне Ченстохова, Польша — 21 XI 1947, Москва] — сов. певец (тенор), педагог и методист. Доктор искусствоведения (1947). С 1911 брал уроки пения в Москве у Г. А. Алчевского. В 1926 окончил Моск. консерваторию по классу пения Н. Г. Райского, в 1930 — аспирантуру. В 1919—30 работал в т-ре «Музыкальная драма», «Русской опере», Оперной студии Моск. консерватории. В 1934—40 и в 1944—47 преподавал в Моск. консерватории теорию вок. педагогики и сольное пение (с 1935 доцент). Одновременно в 1935—41 работал в Центр. ин-те повышения квалификации музыкантов-педагогов, в 1942—44 в Ташкентской консерватории. Вёл научно-исследовательскую работу в лабораториях ГИМНа, в вок. секции ГАХНа, в Ин-те психологии Академии педагогич. наук РСФСР (с 1944). Автор работ по вопросам постановки певческого голоса и вок.-речевой культуры. Осн. труд А.— «Развитие певца и его голос» (М.—Л., 1952).

И. М. Ямпольский.

АСПЕЛЬМАЙР (Aspelmayr, Asplmayr) Франц (1728—29 VII 1786, Вена) — австр. композитор. Одним из первых среди австр. музыкантов освоил стиль *мангеймской школы*. Сочинял балетную музыку для итал. оперы в Вене. Автор неск. зингшпилей, музыки к «Пигмалиону» Ж. Ж. Руссо (соч. 1772). В 1765 в Париже были изданы его 6 серенад (ор. 1), 6 квартетов (ор. 2), трио для 2 скрипок, влч. и бассо континуо (ор. 5), 6 квартетов (ор. 6), трио № 1 (ор. 5) и квартет № 2 (ор. 2, перезданы в Riemann «Collegium musicum», № 39, 40), трио № 4 (ор. 1, издано в 1954 Э. Шенком в Вене).

О. Т. Леонтьева.

АСПИРА́ЦИЯ (от лат. aspiratio — вдыхание) — старинный приём исполнения, близкий к совр. staccato; звуки, при к-рых стоял знак А. (𝄾; в последующее время этим знаком обозначалось staccatissimo), выдерживались несколько менее своей полной длительности. А. применялось в клавесинной музыке 17—18 вв. У Ф. Куперена-младшего А. подразумевала незначит. укорочение звука. У Ж. Ф. Рамо, к-рый вместо термина «А.» использовал термин «son coupé» (букв.— отрывистый, прерванный звук), А. означала укорочение звука на половину длительности.



АССОЦИА́ЦИЯ СОВРЕМЕ́ННОЙ МУ́ЗЫКИ — творч. и муз.-обществ. организация. Возникла в 1924 в Москве (с 1926 филиал в Ленинграде) как отделение Междунар. об-ва совр. музыки. В задачи А. с. м. входила пропаганда творчества совр. сов. композиторов и ознакомление с новыми произв. зарубежной музыки. А. с. м. организовывала концерты, издавала журн. «Современная музыка» (М., 1924—29, выходил нерегулярно). В состав А. с. м. входили мн. крупные сов. композиторы и муз. деятели, в т. ч. А. Н. Александров, Б. В. Асафьев, В. М. Беляев, В. В. Держановский, Н. Я. Мясковский, С. Е. Фейнберг, Ю. А. Шапорин, М. О. Штейнберг, В. В. Щербачёв, Д. Б. Кабалевский, Л. А. Половинкин, Г. Н. Попов, Д. Д. Шостакович и др. В творч. отношении А. с. м. не представляла единой школы или направления, в ней совмещались разные стилистич. тенденции, иногда резко противоположные. Некоторые из руководящих деятелей А. с. м. (Л. Л. Сабанеев, Н. А. Рославец), демагогически используя лозунги новизны и «современности», выступали с проповедью формальных конструктивистских взглядов и требованиями решительного разрыва с класич. традициями. Эти выступления часто рассматривались как программа действия А. с. м. и с ними связывался термин «современничество», равнозначный по смыслу определениям «модернизм» и «формализм». В 1926 из Ленингр. А. с. м. выделилась группа членов, организовавших самостоят. объединение «Кружок новой музыки», возглавленный Б. В. Асафьевым. Мотивом их отделения послужило несогласие с установкой А. с. м. на «самое широкое ознакомление с новейшими муз. произв. авторов всех направлений как СССР, так и иностранных». В противоположность этой широкой и эстетически нейтральной программе «Кружок новой музыки» считал необходимым пропагандировать только образцы «левых» течений совр. музыки, отличающиеся новизной формально-технологич. признаков. К началу 30-х гг. А. с. м. как замкнутая форма объединения части сов. композиторов изжила себя. Мн. видные деятели сов. музыки продолжали оставаться за её пределами. Идейный индифферентизм, аполитичность, свойственные А. с. м., не удовлетворяли и большинство её членов. Уже в 1924 в статьях Б. В. Асафьева «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!» («Современная музыка», №№ 4 и 6) прозвучал решительный призыв к сближению с жизнью. В 1931 группа композиторов во главе с Н. Я. Мясковским, В. Я. Шебалиным и Д. Б. Кабалевским заявила о выходе из А. с. м. Вскоре после этого А. с. м. перестала существовать.

Лит.: Житомирский Д., Из истории «современничества», «СМ», 1940, № 9; Шебалин В., О пройденном пути, «СМ», 1959, № 2; История музыки народов СССР, т. 1, М., 1970, с. 137—45. *Ю. В. Келдыш.*

АСТАРИ́ТТА (Astaritta, Astarita) Дженнаро (1745, Неаполь — 1803) — итал. композитор. Возможно, был учеником Н. Пиччинни. Руководил капеллой в Неаполе, где в 1765 была пост. его первая опера «Алжирский корсар» («Il corsaro algerino»). С 1780 оперы А. приобрели популярность, они шли в Вене, Дрездене, Петербурге (впервые в 1781). В 1784—86 А.—директор Итал. оперы в Москве, в 1786—89 — в Петербурге, здесь в 1789 была пост. его опера «Притворная сумасшедшая» (на текст Я. Б. Княжнина). В 1795—1803 А. вновь возглавил Итал. оперу в Петербурге; в этот период он написал много произв., большая часть которых осталась неизвестной.

Автор более 40 опер-буффа и опер-серия (сохранились — «Армида», 1777, начатая Т. Траэттой; «Герои лагеря Элизи», 1779, и др.), балетов. Писал также мотеты, кантаты, дивертисменты.

Лит.: Moser R.-A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, v. 2, Gen., 1951, p. 482—84.

АСТО́РГА (Astorga) Эмануэле Джоаккино Чезаре Ринконд (20 III 1680, Аугуста, Сицилия — после 1757, Мадрид или Лисабон) — итал. композитор испан. происхождения. Был образованным дилетантом, проявившим себя в разл. областях муз. иск-ва (певец, исполнитель на чембало). Вёл странствующий образ жизни. Жил в Вене (1712—14), Лондоне (1714—15),

позднее в Чехии, снова в Италии (был сенатором в Палермо), Португалии, Испании (1744). Известен гл. обр. как автор оперы-пасторали «Дафни» (1709, Генуя и Барселона; 1715, Парма; 1726, Бреслау). Писал также камерные кантаты (12 изданы в сб. «Cantadas humanas a solo», Лисабон, 1726), Stabat Mater для 4 солистов и струн. орк. (первое исп. 1752, Оксфорд, издана в 1878), духовные гимны *вильянсико*. Богатая событиями жизнь А. послужила основой либр. оперы Й. Аберта «Асторга» (1866, Штутгарт).

Лит.: Volkmann H., Emanuel d'Astorga, Bd 1—2, Lpz., 1911—19.

АСТХИ́К (наст. имя и фам.— Ампер Кантарджян) (1852—18 V 1884, Константинополь) — арм. актриса и певица (контральто). Сестра известной драм. актрисы Сирануйш. С 1870 выступала как драм. актриса в т-ре Вардовяна (Константинополь), с 1878 артистка оперетты (одноврем. незаурядная танцовщица). В 1879—80 переехала в Закавказье; выступала в Тбилисской арм. драме совм. с П. Адамяном и Сирануйш. Муз.-сценич. талант А. особенно ярко раскрылся в опереточной труппе С. Бенкляна, в составе к-рой с 1881 А. выступала во мн. городах Ближнего Востока, на Балканах, в Египте, Греции. Партии: Ланж, Аврора («Дочь мадам Анго», «Жирофле-Жирофля» Лекока), Парис («Прекрасная Елена» Оффенбаха) и др.

Р. А. Атаян.

АТТАССА (ата́ка, итал., повелительная форма ед.ч. от attaccare — вступать без паузы, букв.— нападать). 1) Обозначение в нотах, указывающее на то, что изменение темпа внутри муз. пьесы должно осуществляться внезапно, без паузы, а переход от части к части циклич. произв.— с очень непродолжит. паузой. 2) Переход голосового аппарата человека от дыхательного состояния к певческому или речевому. Различают твёрдую А., когда голосовые связки сомкнуты и воздух прорывается через них с усилием, напором, и мягкую, когда голосовые связки не столь напряжены. 3) Внезапное напряжение рук пианиста при исполнении акцентированного аккорда.

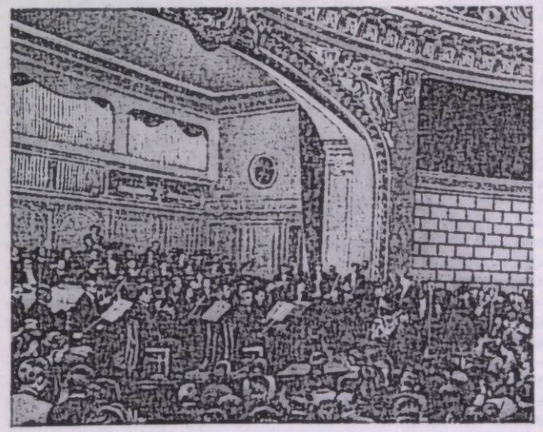
АТАНА́СОВ Георги (6 V 1882, Пловдив — 17 XI 1931, Фазано-дель-Гарда, Бреша, Италия) — болг. муз. деятель, композитор и дирижёр. Один из основоположников нац. болг. оперы и оперетты. Учился у Д. Кириака в консерватории в Бухаресте (1897—99), совершенствовался в Италии, в Академии музыки в Пезаро (1901—03), где изучал композицию у П. Масканьи. С 1903 выступает как дирижёр. Был воен. капельмейстером, инспектором воен. музыки. В 1919—23 директор Нар. оперы в Софии. А.— автор произв. разл. жанров, но известен гл. обр. как оперный композитор. Оперы А. написаны на историч. сюжеты, посв. освободит. борьбе болг. народа, а также на бытовую тематику; они отличаются сценич. выразительностью, самобытным мелодич. стилем, основаны на болг. муз. фольклоре. А. создал 6 опер: «Борислав» (1911), «Гергана» (1916), «Заброшенная мельница» («Запустялата воденица», 1922), «Цвета» (1924), «Косара» (1926), «Алцек» (1930) — все поставлены в Нар. опере в Софии. Написал также первую болг. оперетту «Моралисты» (1917, София) и 4 оперетты для детей: «Больной учитель», «Родник фей» («Самодивско изворче», наиболее популярна, 1911), «За птичками» (1912), «Золотая девушка» (1915), в к-рых использовал нар. песенные интонации. Среди др. произв. А.— марши, попурри для дух. орк., фп. пьесы, хор., сольные песни.

Лит.: Сагаев Л., Българското оперно творчество, С., 1958; его же, Маестро Георги Атанасов, С., 1960. *С. М. Грищенко.*

АТАЯН Роберт Аршакович (р. 7 XI 1915, Тегеран) — сов. музыковед и композитор. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1961). Кандидат искусствоведения (1955). Чл. КПСС с 1962. С 1923 живёт в Ереване, где окончил в 1941 консерваторию, в 1948 — аспирантуру. С 1944 преподаёт в Ереванской консерватории (с 1955 доцент, с 1962 зав. кафедрой теории музыки и композиции). Одноврем. с 1948 работает в Ин-те иск-в АН Арм. ССР (с 1956 ст. науч. сотрудник). А.— руководитель и участник фольклорных экспедиций (с 1951). Ему принадлежат исследования по арм. классич. и сов. музыке, нар. творчеству, арм. ср.-век. нотному письму. Сост. и ред. первого академич. издания произв. Комитаса (Собр. соч., т. 1—3, 1960—69). Автор камерно-инстр. и вок. произв., хоров, обр. нар. и гусанских песен, средневековых тагов.

Соч. (на арм. яз.): Пособие по изучению новоармянской нотописи и ладов армянской народной песни, Ер., 1950; Армянская хазовая нотопись, Ер., 1959; Музыкальное наследие Комитаса, в сб.: Комитасакан, Ер., 1969; на рус. яз.: Современный музыкальный язык в произведениях советских армянских композиторов, в сб.: Музыка и современность, М., 1962; Гусан Аваси, М., 1962; Армянская народная песня, М., 1965; Armenische Chasen, «Beiträge zur Musikwissenschaft», B., 1968, H. 1/2; Les chants des maîtres arméniens du moyen âge, в сб.: Musica antiqua, II. Bydgoszcz, 1969 и др. *Г. Ш. Геодакян.*

АТЕНЕ́УМ Социалистической Республики Румынии (Ateneul RSR) — конц. зал в Бухаресте. В нач. 1868 по инициативе группы передовых деятелей (К. Есарку, А. Одобеску, В. Врекна) было основано об-во «Румынский Атенеул», к-рое проводило публичные лекции, концерты, выставки и др. Помещение для этих мероприятий было сооружено в 1888 (проект франц. арх. А. Галлерона). Здание А. круглое, в античном стиле, с колоннами и куполом. Внутр. часть здания отличается роскошью оформления: мрамор, золото, богатые инкрустации. Зал А. расписан фресками на темы нац. истории. Рассчитанный на 1000 чел.



Атенеум (сцена).

(600 кресел в партере и 60 лож, расположенных двумя ярусами), обладающий превосходной акустикой, зал А. стал использоваться гл. обр. как конц. зал. В А. выступали мн. выдающиеся исполнители — А. Корто, П. Касальс, Ж. Тибо, Ф. Крейслер, Арт. Рубинштейн, И. Менухин, Д. Ф. Ойстрах, Д. Б. Шафран, С. Т. Рихтер, М. Л. Ростропович, и дирижёры — В. Фуртвенглер, Дж. Энеску (неоднократно выступал и как солист-скрипач), А. Алессандреску, Дж. Джорджеску, Г. Караян, Ф. Конвичный, Н. П. Аносов, А. В. Гаук, Е. А. Мравинский, Г. Н. Рождественский и др. В А. проводятся междунар. конгрессы и съезды, фестивали и конкурсы им. Дж. Энеску, выступают лучшие рум. и зарубежные музыканты и муз. коллективы. В здании А. помещается Гос. филармония им. Дж. Энеску.

Р. Э. Лейтес.

АТЛА́НТОВ Владимир Андреевич (р. 19 II 1939, Ленинград) — сов. певец (лирико-драм. тенор). Нар. арт.

РСФСР (1972). Чл. КПСС с 1966. Лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов им. М. И. Глинки (1962, 2-я пр.), Междунар. конкурса вокалистов им. П. И. Чайковского (1966, 1-я пр.), Междунар. конкурса молодых оперных певцов в Софии (1967, 1-я пр.). Родился в семье певца. В 1963 окончил Ленинградскую консерваторию по классу пения Н. Д. Болотиной. В 1961—62 стажёр, с 1963 солист Ленингр. т-ра оперы и балета им. С. М. Кирова; в 1963—65 стажёр миланского т-ра «Ла Скала» (Италия). С 1967 солист Большого т-ра в Москве. Партии: Герман, Ленский, Владимир Игоревич, Хозе; Альфред («Травиата»), Каварадосси и др. Выступает как конц. певец. Гастролирует за рубежом (Италия, ГДР, Канада, Австрия, Венгрия, Япония, Франция).

АТОВМЬЯ́Н Левон Тадевосович [12(25) V 1901, Ашхабад — 16 I 1973, Москва] — сов. муз.-обществ. деятель и композитор. Чл. КПСС с 1920. Учился игре на виолончели у В. Л. Кубацкого, на фп. у И. А. Добровейна, композиции у С. Н. Василенко. Занимался в Муз.-драматич. уч-ще Московского филармонич. об-ва. В 1919—29 служил в Красной Армии, был зав. муз. частью Рус. экспериментальной мастерской т-ра (РЭМТ) в Тбилиси, где написал музыку к ряду постановок и обозрений. В 1929—33 ответств. секретарь секции композиторов Всероссийского общества драматургов и композиторов. С 1936 жил в Ашхабаде, где был начальником Управления по делам иск-в Туркм. ССР и преподавал в Муз. техникуме инструментоведение и дирижирование. В 1939—48 директор и зам. пред. Муз. фонда СССР (Москва), в 1953—63 директор и художеств. рук. симф. оркестра Комитета кинематографии.

Автор песен, музыки к драматич. спектаклям, перелож. симф. и оперных произв. для фп. (более 40). Составил на материале произв. Д. Д. Шостаковича музыку к балетам: «Цветы», «Директивный бантик», «Барышня и хулиган» и др. Инструментовал мн. произв. сов. композиторов.

АТОНА́ЛЬНАЯ МУ́ЗЫКА (от греч. ἀ — отрицательная частица и τόνος — тон) — муз. произведения, написанные вне логики ладовых и гармонич. связей, организующих язык тональной музыки (см. *Лад*, *Тональность*). Осн. принцип А. м.— полное равноправие всех тонов, отсутствие какого-либо объединяющего их ладового центра и тяготений между тонами. А. м. не признаёт контраста консонанса и диссонанса и необходимости разрешения диссонансов. Она подразумевает отказ от функциональной гармонии, исключает возможность модуляций.

Отд. атональные эпизоды встречаются уже в позднеромантич. и импрессионистской музыке. Однако лишь в нач. 20 в. в творчестве А. Шёнберга и его учеников отказ от ладотональных основ музыки приобретает принципиальное значение и порождает понятие А. м. или «атонализма». Нек-рые виднейшие представители А. м., в т. ч. А. Шёнберг, А. Берг, А. Вебери, возражали против термина «атонализм», считая, что он неточно выражает сущность этого метода композиции. Лишь Й. М. Хауэр, разработавший независимо от Шёнберга технику атонального 12-тонового письма, широко пользовался в своих теоретич. трудах термином «А. м.».

Возникновение А. м. было отчасти подготовлено состоянием европ. музыки на рубеже 20 в. Интенсивное развитие хроматики, появление аккордов квартового строения и др. привели к ослаблению ладофункциональных тяготений. Устремление в область «тональной невесомости» связано также с попытками нек-рых композиторов приблизиться к свободному выражению утончённых субъективных ощущений, неясных внутр. импульсов.

Перед авторами А. м. стояла сложная задача найти принципы, способные заменить структурное начало, организующее тональную музыку. Для начального периода развития «свободного атонализма» характерно частое обращение композиторов к вок. жанрам, где самый текст служит осн. формообразующим фактором. В числе первых сочинений последовательно атонального плана — 15 песен на стихи из «Книги висячих садов» С. Георге (1907—09) и Три фп. пьесы ор. 11 (1909) А. Шёнберга. Затем появились его же монодрама «Ожидание», опера «Счастливая рука», «Пять пьес для оркестра» ор. 16, мелодрама «Лунный Пьеро», а также сочинения А. Берга и А. Веберна, в к-рых принцип атонализма получил дальнейшее развитие. Разрабатывая теорию А. м., Шёнберг выдвигал требование исключения консонантных аккордов и утверждения диссонанса в качестве важнейшего элемента муз. языка («эмансипация диссонанса»). Одновременно с представителями *новой венской школы* и независимо от них приёмами атонального письма пользовались в той или иной мере нек-рые композиторы Европы и Америки (Б. Барток, Ч. Э. Айвс и др.).

Эстетич. принципы А. м., особенно на первом этапе, были тесно связаны с иск-вом экспрессионизма, отличающимся остротой выразит. средств и допускающим алогич. разорванность художеств. мышления. А. м., игнорирующая функциональные ладо-гармонич. связи и принципы разрешения диссонанса в консонанс, отвечала требованиям экспрессионистского иск-ва.

Дальнейшее развитие А. м. связано с попытками её приверженцев покончить с субъективным произволом в творчестве, свойственным «свободному атонализму». В нач. 20 в. наряду с Шёнбергом композиторы Й. М. Хауэр (Вена), Н. Обухов (Париж), Е. Голышев (Берлин) и др. разрабатывали системы композиции, к-рые, по мысли их авторов, должны были внести в А. м. некие конструктивные принципы и положить конец звуковой анархии атонализма. Однако из этих попыток только «метод композиции с 12 соотнесёнными лишь между собой тонами», обнародованный в 1922 Шёнбергом, под наименованием *додекафония* получил широкое распространение во мн. странах. Принципы А. м. лежат в основе разнообразных выразит. средств т. н. муз. *авангардизма*. Вместе с тем эти принципы решительно отвергаются многими из выдающихся композиторов 20 в., придерживающихся тонального муз. мышления (А. Онеггер, П. Хиндемит, С. С. Прокофьев и др.). Признание или непризнание правомерности атонализма составляет одно из осн. разногласий в совр. муз. творчестве.

Лит.: Друскин М., Пути развития современной зарубежной музыки, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963, с. 174—78; Шнеерсон Г., О музыке живой и мёртвой, М., 1960, [2] М., 1964, гл. «Шёнберг и его школа»; Мазель Л., О путях развития языка современной музыки, III. Додекафония, «СМ», 1965, № 8; Berg A., What is atonality? A radio talk given by A. Berg on the Vienna Rundfunk, 23 April 1930, в кн.: Slonimsky N., Music since 1900, N. Y., 1938 (см. приложение); Schoenberg A., Style and idea, N. Y., 1950; Reti R., Tonality, atonality, pantonality, L., 1958, [2] 1960 (рус. пер.— Тональность в современной музыке, Л., 1968); Perle G., Serial composition and atonality, Berk.- Los Ang., 1962, [2] 1963; Austin W., Music in the 20th century..., N. Y., 1966.

Г. М. Шнеерсон.

АТТЕНЬЯ́Н (Attaignant) Пьер (г. рожд. неизв.— ум. 1552, Париж) — франц. муз. издатель. Один из старейших издателей муз. лит-ры, применивший новую систему нотного набора, созданную в 1525 П. Отеном (Готеном; см. *Нотопечатание*). В 1528 совместно с Отеном основал в Париже музыкальное изд-во (существовало до 1557). В 1528—42 изд-во выпустило 100 сборников (что составило почти всю франц. нотную продукцию за 1-ю пол. 16 в.). Из изданий А. особенно интересны 35 книг песен и 13 книг мотетов. Нек-рые из его сб. (напр., «Tres brève et familière introduction...», 1529) переиздавались в 20 в. Издания А., включающие произв. более 150 композиторов (преим. франц. и фламандских), служат важным источником для изучения франц. музыки 16 в.

Лит.: Lepreux G., Attaignant (Pierre), в его кн.: Gallia typographica, ou Répertoire biographique..., t. 1, pt. 1, Série Parisienne, P., 1911, p. 57—63 (Revue des Bibliothèques, Suppl. II) (Rihouët) Rokseth Y., Note bibliographique sur Attaignant, «Revue de musicologie», 1924, № 10; Heartz D., Pierre Attaignant, Royal Printer of music, Berkeley (Calif.), 1969.

АТТЕРБЕРГ (Atterberg) Курт (р. 12 XII 1887, Гётеборг) — швед. композитор, дирижёр и муз.-обществ. деятель. По специальности радиоинженер. Учился в Корол. академии музыки в Стокгольме по классу композиции А. Халлена, совершенствовался в Берлине у Шиллингса (1910—12). В 1913 дебютировал как дирижёр и композитор в Гётеборге. В 1913—22 дирижёр в Корол. драм. т-ре в Стокгольме. В 1919 муз. критик газеты. Занимал ряд ответственных муз.-обществ. должностей. В 1924—47 президент, в 1947 почётный президент Союза швед. композиторов, в 1940—53 секретарь Академии музыки в Стокгольме. С 1912 много выступал как дирижёр в Швеции и за рубежом, пропагандируя нац. музыку (1919—41 дал 60 концертов; в программе — сочинения швед. композиторов, в т. ч. 28 впервые исполненных). Автор произв. в духе романтиков А. воссоздаёт образы родной природы, широко использует нар. темы (симфонии № № 3,4,8, рапсодия); считает себя последователем А. К. Глазунова, Ф. Альфано, К. Нильсена.

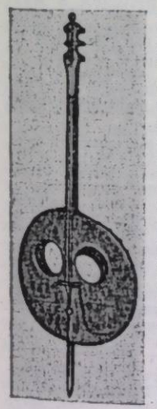
Соч.: оперы (5 на собств. либр., все пост. в Стокгольме) — Арфист Хервард (Härvard Harpolekare, Стокгольм, 1919, Хемниц, 1936), Водяной (Bäckhästen, 1925), Фаналь (Fanal, 1934), Аладдин (1941), Буря (Stormen, по Шекспиру, 1948); балеты (4), в т. ч. Девы неразумные (De fávitska jungfrurna, Париж, 1920); кантаты — Железоносный край (Järnbäraland), Песенный край (Sångensband); для орк.— 9 симфоний (1911—1957), в т. ч. 6-я (1-я пр. на Междунар. конкурсе им. Ф. Шуберта, 1928), 9 орк. сюит из музыки к пьесам К. Гоцци, У. Шекспира и др., орк. рапсодия на сев.-шведские нар. темы (1933, посв. С. Лагерлёф; наиболее популярное произв.), симф. поэма Река; концерты с орк.— для скр. (1913), влч. (1923), валторны (1927), фп. (1936); камер. соч.— струн. ансамбли, в т. ч. фп. квинтет, 3 квартета, влч. соната; фп. пьесы; хоры; театр. музыка.

Лит. соч.: Med notpenna och taktpinne..., Stockh., 1946.

Лит.: Stuart E. M., K. Atterberg, Stockh., 1925.

В. В. Ошис.

АТУ́Х-ПОНДУ́Р — чечено-ингушский струнный смычковый инструмент, близкий к груз. *чианури*. На деревянный долблёный корпус в форме плоской чаши сверху натянута кожаная мембрана; на дне и в мембране имеется по два круглых отверстия. Округлая шейка с фигурной головкой проходит через корпус, образуя с другой его стороны «штык». Общая длина А.-п. 800—850 *мм*. Струн 3; ранее применялись волосяные, ныне металлические. При игре А.-п. держат вертикально, звук извлекается небольшим лукообразным смычком. Попытки усовершенствовать А.-п. делались инстр. мастером П. А. Шошиным и Моск. экспериментал. фабрикой смычковых инструментов; в их конструкциях А.-п. имеет склеенный корпус с деревянной декой вместо мембраны. Эти конструкции, далёкие от народных инструментов, распространения не получили.



Атух-пондур.

С. Я. Левин.

АУЛИН (Aulin) Тор (10 IX 1866, Стокгольм — 1 III 1914, там же) — швед. скрипач, дирижёр, композитор и муз. деятель. Чл. Шведской академии музыки (с 1895). Муз. образование получил в Стокгольмской консерватории, к-рую окончил в 1883 по классам К. Линдберга (скрипка) и К. Нордквиста (теория музыки). В 1884—86 совершенствовался в Берлине как скрипач у Э. Соре, по композиции занимался у Ф. Шарвенки. В 1887 основал и возглавил струн. квартет (т. н. Аулин-квартет), с к-рым выступал до 1912 в Швеции и за рубежом (в т. ч. в России). В 1889—1902 концертмейстер Стокгольмской оперы. С 1902 дирижёр основанного им Стокгольмского конц. объединения, с 1909— конц. объединения и филармонич. об-ва в Гётеборге. А. был крупнейшим скандинавским скрипачом-виртуозом после У. Булля. Своей деятельностью солиста, ансамблиста и дирижёра, пропагандиста творчества швед. композиторов, а также организатора А. внёс большой вклад в муз. жизнь Швеции. Как композитор известен гл. обр. скрипичными сочинениями (3 концерта, «Шведские танцы», соната, пьесы для скрипки и фп., в т. ч. популярная «Колыбельная», сб. виртуозных этюдов, обр. для скрипки песен Э. Шёгрена), отличающимся мелодич. свежестью, нац. колоритом, изяществом фактуры. Им написаны также сюиты для оркестра, пьесы, песни, музыка к пьесе А. Стриндберга «Мастер Олуф».

Лит.: Aulin A., En fyrväppling av svenska tonsättare..., Stockh., 1944; Pergament M., A. Strindberg och Tor Aulin. Svenska tonsättare, Stockh., 1943.

И. М. Ямпольский.

АУРА (нем. Aura, от греч. αὔρα — дуновение, ветер) — язычковый щипковый инструмент; состоит из неск. варганов (см. *Варган*), укреплённых на металлич. диске. Создан в нач. 19 в. И. Г. Шайблером (Германия), предназначался для конц. исполнения. А. позволяет извлекать хроматич. звукоряд. Изобретение А. связано с ростом интереса к варгану как к концертному инструменту в конце 18 — нач. 19 вв.

АУСТЕР Лидия Мартиновна [р. 17 (30) V 1912, Петропавловск, ныне Северо-Казахстанской обл.] — советский композитор. Засл. деят. иск-в Эст. ССР (1957). Чл. КПСС с 1955. В 1938 окончила Моск. консерваторию по классу композиции В. Я. Шебалина, в 1945 — там же аспирантуру. С 1949 худ. рук. Эст. радио. А. — автор мн. симф. и камерно-инстр. произв. Важным вкладом в эст. музыку явился балет «Тийна» по мотивам драмы А. Китцберга «Оборотень».

Соч.: опера-новелла — Майское утро (1970, т-р «Ванемуйне», Тарту); балеты — Тийна (1955, Эстонский т-р оперы и балета, Таллин), детский балет Северный сон (1960, там же), Ромео, Джульетта и тьма (1970, т-р «Ванемуйне», Тарту); кантата Анчар (1937, на сл. А. С. Пушкина); для орк.— симфониетта (1938), симф. поэма — Эстония (1946), увертюра — Слава Советской Эстонии (1950) и др.; концерт для фп. с орк. (1952); камерные произв., в т. ч. 3 струн. квартета (1937, 1939, 1945); произв. для орк. рус. нар. инструментов; хоры; песни, в т. ч. баллада Слово моего фронтового друга (сл. М. Л. Матусовского); музыка к драматич. спектаклям и др.

Л. Т. Нормет.

АУЭЗОВ Мухтар Омарханович [16 (28) IX 1897, Чингисская вол., ныне Абаевский р-н Семипалатинской обл. — 27 VI 1961, Москва, похоронен в Алма-Ате] — советский писатель, драматург, учёный. Засл. деят. науки Казах. ССР (1957). Академик АН Казах. ССР (1946). В 1928 окончил Ленингр. ун-т, в 1930— аспирантуру в Ташкентском ун-те. С 1946 профессор Казах. ун-та (Алма-Ата). А. внёс значит. вклад в развитие нац. муз. т-ра. Автор либретто первой казах. муз. комедии «Айман и Шолпан» (музыка нар. в обр. И. В. Коцыка, 1934, Казах. муз. т-р, Алма-Ата; на новую ред. этого либр. написана опера Е. Г. Брусиловского, 1938, Казах. т-р оперы и балета) и первого казах. балета «Калкаман и Мамыр» Великанова (1938, Казах. т-р оперы и балета). Ему принадлежат также либретто опер «Бекет» Ручьёва (1940, там же), «Абай» и «Тулеген Тохтаров» Жубанова и Хамиди (1944 и 1947, там же). Гос. пр. СССР (1949) за роман «Абай», Ленинская пр. (1959) за роман-эпопею «Путь Абая».

Лит.: Сильченко М. С., Смирнова Н. С., Творческий путь М. Ауэзова (к 60-летию писателя), А.-А., 1957; М. О. Ауэзов (сб. статей к его шестидесятилетию), А.-А., 1959.

Б. Г. Ерзакович.

АУЭР Леопольд Семёнович [7 VI 1845, Веспрем, Венгрия — 15 VII 1930, Лошвиц, близ Дрездена] — скрипач, педагог и дирижёр. Род. в евр. рабочей семье. Игре на скрипке обучался с 8 лет в Пеште у Р. Коне, в 1857—58 — в Вене у Я. Донта и Й. Хельмесбергера, в 1861—63— в Ганновере у Й. Иоахима. В 1863—66 был концертмейстером симф. оркестра в Дюссель-

дорфе, в 1866—67 — в Гамбурге. В 1868 выступал в концертах в Лондоне (вместе с А. Г. Рубинштейном). В 1868—1917 жил в России, все эти годы был профессором Петерб. консерватории (руководил высшим классом скрипичной игры и классами квартета, камерного ансамбля). В 1868—1906 возглавлял струн. квартет Петерб. отделения РМО, в 1883—84, 1887—92, 1894—95 был также дирижёром симф. собраний РМО. В 1872—1908 солист оркестра балета Мариинского театра, в 1873—1917 солист имп. двора. Концертировал как скрипач и дирижёр (в России и за рубежом). С 1918 жил в США. Преподавал в ин-те муз. иск-ва в Нью-Йорке и в ин-те Кёртис в Филадельфии, оказав влияние на развитие совр. американского скрипичного искусства. А. был выдающимся виртуозом. Его игра отличалась лиричностью, тонкостью художеств. отделки, изяществом техники. П. И. Чайковский посв. А. «Меланхолическую серенаду» для скрипки с оркестром, а также клавир скрипичного концерта; А. К. Глазунов и А. С. Аренский — свои скрипичные концерты; С. И. Танеев — «Концертную сюиту». Как дирижёр А. пропагандировал рус. симф. музыку. С педагогич. деятельностью А. связан расцвет рус. дореволюц. скрипичной школы. Опираясь на традиции рус. муз. исполнительства, сочетая их с достижениями мирового иск-ва, А. расширил творч. и виртуозные возможности скрипки. В основе его педагогики лежало глубокое понимание высокого этич. назначения муз. исполнительства. Игра лучших представителей его школы отличается продуманностью интерпретации, благородством стиля, высокой культурой звука, технич. совершенством. А. применил новую постановку правой руки скрипача (высоко поднятый локоть, глубокий охват пальцами трости смычка при главенствующей роли в звукоизвлечении указательного пальца), к-рая явилась, как отмечает К. Флеш, важнейшим завоеванием совр. скрипичного иск-ва (в методич. лит-ре получила назв. «постановка русской школы»). Среди учеников А.: Я. Хейфец, М. Эльман, Е. Цимбалист, М. Б. Поляки́н, Н. Мильштейн, Ц. Гандзен, М. Пиастро, И. Ахрон, основоположники сов. скрипичной школы — Л. М. Цейтлин, Ю. И. Эйдлин. Класс А. в Петерб. консерватории и его летняя школа-студия в Лондоне были центрами мирового скрипичного иск-ва, куда стекались скрипачи из мн. стран. У А. учились: К. Парло (Канада), И. Менгес и М. Харрисон (Англия), М. Банг (Норвегия), М. Розен и М. Д. Браун (США), позднее А. Муди (Австралия), С. Душкин (США). А. — автор пьес и транскрипций для скрипки и фп., каденций к концертам В. А. Моцарта (№ 4), Л. Бетховена, Й. Брамса, ему принадлежат ин. редакции скрипичных произв., в т. ч. широко распространённая в исполнит. практике ред. концерта Чайковского. Написал школу игры на скрипке («Graded course of violin playing»).



Соч.: My long life in music, N. Y., 1923 (рус. пер.— Среди музыкантов, М., 1927); Violin playing as I teach it, N.Y., 1921, ² 1960 (рус. пер.— Моя школа игры на скрипке, Л., 1929, ² 1933); Violin master works and their interpretation, Boston, 1925 (рус. пер.— Интерпретация произведений скрипичной классики; вместе с ин.— Моя школа игры на скрипке, М., 1965).

Лит.: Рабен Л., Леопольд Семенович Ауэр. Очерк жизни и творчества, Л., 1962; Ямпольский И., Ауэр и современное скрипичное искусство, в кн.: Ауэр Л., Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики, М., 1965. *И. М. Ямпольский.*

АФАНА́СЬЕВ Борис Васильевич (р. 28 VII 1933, Москва) — сов. валторнист. Лауреат Междунар. конкурса исполнителей на духовых инструментах (Прага, 1959, 1-я пр.). Окончил в 1957 Моск. консерваторию по классу валторны А. И. Усова, в 1961 — под его рук. аспирантуру. В 1952—54 артист оркестра Большого т-ра, с 1954 Большого симф. оркестра Всесоюзного радио и телевидения.

АФАНА́СЬЕВ Леонид Викторович (р. 20 VIII 1921, Томск) — сов. композитор. Чл. КПСС с 1944. В 1940 окончил военно-авиац. уч-ще. Во время Великой Отечеств. войны 1941—45 был командиром эскадрильи штурмовой авиации. В 1951 окончил Алма-Атинскую консерваторию по классу композиции Е. Г. Брусиловского. В 1951—52 занимался в аспирантуре Моск. консерватории.

Соч.: оперетта — Калифорнийский сувенир (1970, Свердловский т-р муз. комедии); для орк.— 2 симфонии (Друзьям, однополчанам — 1965, 1970), 3 симф. поэмы (1949, 1953, 1972); концерты с орк.— для скр. (1951, Гос. пр. СССР, 1952), для фп. (1965); 2 струн. квартета (1950, 1956), квартет для медных дух. инструментов (1955); пьесы для орк. казах. нар. инструментов; произв. для фп.; влч. с фп.; романсы, песни; музыка к драматич. и телевиз. спектаклям; музыка к фильмам (32).

АФАНА́СЬЕВ Николай Яковлевич [31 XII 1820 (12 I 1821), Тобольск — 22 V(3 VI) 1898, Петербург]— рус. скрипач, композитор и пианист-педагог. Музыкой занимался под рук. отца — скрипача Якова Ивановича А. В 1838—41 скрипач оркестра Большого т-ра. В 1841—46 капельмейстер крепостного т-ра помещика И. И. Шепелева в Выксе. В 1851—58 скрипач Петерб. итал. оперы. В 1853—83 преподаватель Смольного ин-та (класс фп.). С 1846 мн. концертировал (в 1857 — в Зап. Европе). Один из крупнейших рус. скрипачей, представитель романтич. школы. Автор многочисл. произв., среди к-рых выделяется струн. квартет «Волга» (1860, пр. РМО, 1861), осн. на разработке песен народов Поволжья. Его струн. квартеты, квинтеты — ценные образцы рус. камерной музыки в период, предшествовавший камерным сочинениям А. П. Бородина и П. И. Чайковского. В своём творчестве А. широко использовал фольклорный материал (напр., «Еврейский квартет», фп. квинтет «Воспоминание об Италии», тат. танцы с хором из оперы «Аммалат-Бек»). Популярна была его кантата «Пир Петра Великого» (пр. РМО, 1860). Большинство сочинений А. (4 оперы, 6 симфоний, оратория, 9 концертов для скрипки и мн. др.) осталось в рукописях (хранятся в муз. б-ке Ленингр. консерватории).

Брат А.— Александр Яковлевич А. (1827 — г. смерти неизв.) — виолончелист и пианист. В 1851—71 служил в оркестре Большого (с 1860-Мариинского) т-ра в Петербурге. Участвовал в конц. поездках брата в качестве аккомпаниатора.

Соч.: оперы — Аммалат-Бек (1870, Мариинский т-р, Петербург), Стенька Разин, Вакула-кузнец, Тарас Бульба, Калевиг; концерт для влч. с орк. (клавир, изд. 1949); камерно-инстр. ансамбли — 4 квинтета, 12 струн. квартетов; для фп. — соната (Раздолье), сб. пьес (Альбом, Детский мир и др.); для скр. и фп.— соната A-dur (перезд. 1952), пьесы, в т. ч. Три пьесы (перезд. 1950); сюита для виоль д'амур и фп.; романсы, 33 славянские песни (1877), детские песни (14 тетрадей, изд. 1876); хоры, в т. ч. 115 хоровых песен для детей и юношества (8 тетрадей), 50 детских игр с хорами (a cappella), 64 русские народные песни (изд. 1875); фп. школа (1875); Ежедневные упражнения для развития механизма правой и левой руки для одной скрипки.

Лит. соч.: Воспоминания Н. Я. Афанасьева, «Исторический вестник», 1890, тт. 41, 42, июль, август.

Лит.: Улыбышев А., Русский скрипач Н. Я. Афанасьев, «Сев. пчела», 1850, № 253; ***[Ц. Кюи], Музыкальные заметки. «Волга», квартет г. Афанасьева, «СПБ ведомости», 1871, 19 ноября, № 319; Z., Николай Яковлевич Афанасьев. Некролог, «РМГ», 1898, № 7, стлб. 659—61; Ямпольский И., Русское скрипичное искусство, [т.] 1, М.— Л., 1951, гл. 17; Рабен Л., Инструментальный ансамбль в русской музыке, М., 1961, с. 152—55, 221—24; Шелков Н., Николай Афанасьев (Забытые имена), «МЖ», 1962, № 10. *И. М. Ямпольский.*

АФГА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Для Афганистана характерно сложное переплетение муз. культур разл. народов, издавна населявших страну: афганцев (пуштунов), таджиков, узбеков, туркмен, белуджей и др. Многовековой процесс развития афг. музыки протекал также во взаимодействии с богатой нар.-песенной культурой соседних народов — индийцев и персов.

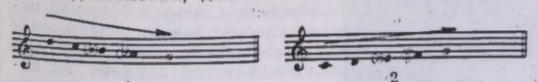
Истоки А. м. уходят в глубокую древность. Уже в 1-й пол. 1-го тысячелетия до н. э. в Бактрии, включавшей сев. обл. совр. Афганистана, культовые мелодии были частью религ. обрядов. Высокого уровня достигло муз. иск-во в могущественной Кушанской империи (существовала в кон. 1 — нач. 3 вв. н. э.). Среди немногих дошедших до нас муз. памятников этого периода в г. Бамиане сохранились изображения парящих в воздухе музыкантов, играющих на чанге (род арфы). С развитием феод. отношений усиливается процесс формирования придворного муз. иск-ва. Служившие феодалам певцы и музыканты восприняли индо-персидскую систему мелодических типов и нотное письмо. Следуя широко распространённым на Востоке муз.-эстетич. теориям, они утверждали «божественное» происхождение музыки, усматривали тесную взаимосвязь между муз. и стихотворной ритмикой. Впервые в афг. лит-ре вопросы теории муз. творчества были затронуты в трактате «Дастарнама» («Книга о чалме») поэта Хушхальхана Хаттака (1613—91). Канонизированные формы придв. музыки сохранялись в стране до нач. 20 в. Однако развитие А.м. определялось в большей степени богатым и самобытным нар.-песенным творчеством, в к-ром ведущее место принадлежит муз. фольклору пуштунов — самой многочисл. народности в стране.



Музыканты, играющие на чанге. Фреска в Бамиане. Ок. 1 в.

Муз.-поэтич. творчество афганцев представлено разнообразными жанрами. Наиболее популярна ландый — песня-двустишие, состоящая из 2 неравнометричных мелодич. построений. Ей присущи лаконичность, изящество формы, свобода мелодич. рисунка. Тематика ландый обширна: любовная лирика перемежается с гневной сатирой, весёлая шутка — с глубокими философскими размышлениями. Время возникновения этого жанра не установлено (известен образец тысячелетней давности, приписываемый возлюбленной Хало — одного из афг. военачальников в гос-ве Газневидов). Наряду с ландый нар. поэты — ашуги и думы — поют песни в форме багатый (исполняются дуэтом певцов в нарастающем темпе) и нимакый (поются всеми присутствующими поочерёдно). Особое место занимают газе́ль, мухамма́с, чарба́йт — сложные по музыкальной структуре жанры. Их литературная форма была создана поэтами-классиками. Они обычно исполняются профессиональными музыкантами.

Танц. песни отличаются ритмич. чёткостью мелодии; свадебным свойствен напевно-речитативный стиль. Нар. А. м. одноголосна, для неё типичны диатонич. лады,



1 2

а также лады с увелич. секундой, характерные для песенного творчества мн. народов Востока. Ладовый диапазон звукоряда афг. нар. песен ограничен квартой и квинтой; наблюдается нисходящее мелодич. движение к тонике (см. нотный пример 1). В более сложных видах афганского песенного творчества ладовый диапазон шире и охватывает нижние — 5-ю и 4-ю ступени лада (см. нотный пример 2).

Богатством и разнообразием отличается афг. муз. инструментарий. Струнные инструменты: щипковые — тамбу́р (род домры), руба́б и дильруба́б (род лютни), смычковые — сарингай и гиджак (разновидность скрипки), ударные — сантур и чанг (род цимбал); духовые, в т. ч. тростевые — бинбаджа́ (родственна волынке; заимствована из Индии), сурна́й (род гобоя), шпелы́й (разновидность свирели), тула́ (род дудки); клавишные — армуний (род фисгармонии); ударные — наккара́ и дама́ма (род литавр), дарна́л и дупра́ (разновидность бубна), долка́й (род барабана). С нач. 20 в., с проникновением в страну европ. муз. культуры, большое распространение получают фортепиано, аккордеон, мандолина, джазовые инструменты.



Исполнитель на сарингае.

Новый этап в истории муз. культуры Афганистана начался после завоевания независимости в 1919. Один из основателей совр. проф. школы музыкантов — Касим Афган. Важный вклад в развитие А. м. внесла муз. редакция Кабульского радио (с 1941), при к-рой открыты трёхгодичные муз. курсы (рук. А. Брешна, художник и музыкант). При Кабульском радио созданы оркестры нар. инструментов (ок. 1946) и эстрадный (существовал в 1961—64), гастролировавшие в СССР и др. странах. Растёт количество любит. хор. коллективов (гл. обр. при лицеях и школах). В 1960-е гг. в Моск. консерватории занималась группа молодёжи из Афганистана. Среди музыкантов, получивших нац.-традиционное и зап.-европ. образование,— Мухаммед Омар, Мухаммедин Захейль, певец Хафизулла Хияль и др. Популярны продолжатели нар.-песенной муз. культуры, наследники ашугов и думов, среди них: Шер Ахмад Газневи, Рахмат Гуль, Мир Хайдар, Абдулджалиль Дааланд, Факир Мухаммед, Мухаммед Хусейн Арман.

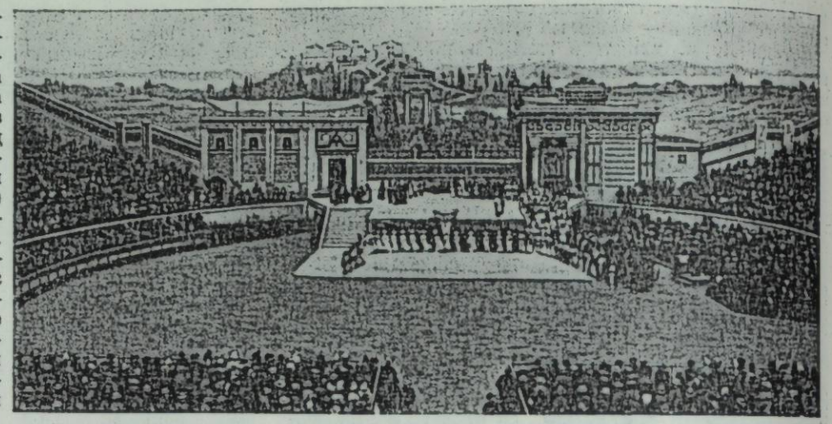


Афганские музыканты.

Лит.: Беляев В., Афганская народная музыка, М., 1960; Рыштин, Салинулла, Ды жванд сандыра (Песня жизни), Кабул, изд. «Радио», 1959; Бенава Абдуррауф ва Форрох, Чанд аханг и пашто (Несколько афганских мелодий), Кабул, изд. «Радио», 1947; Delor J., Musique afghane, «Afghanistan», Kabul, 1946, v. 1, № 3; Holzburger F., Volksmusik in Afganistan. Nebst einem Exkurs über Qor'ân Recitation und Thora Kantillation in Kabul, Regensburg, 1969.

Г. Ф. Гирс.

АФИ́НЫ (Ἀθῆναι) — столица и культурный центр Греции (с портом Пирей и пригородами — 2530 тыс. жит. на 1971). Совр. муз. жизнь начала формироваться в городе лишь в первые десятилетия 19 в., под влиянием нац.-освободит. движения. После освобождения Греции от турецкого ига (1834) А. становятся столицей независимого гос-ва. В 1836 корол. декретом была учреждена Школа церк. музыки. В городе с 1830 начинают регулярно гастролировать итал. оперные труппы. С 1840 оперные спектакли устраивались в новом здании «Букура» (позднее получившего название Афинский театр).



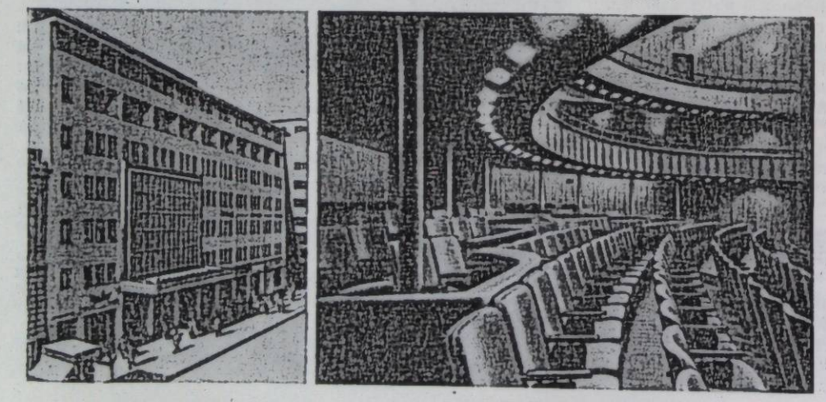
Открытый театр «Никс».

В последние десятилетия 19 в. в А. начинает формироваться нац. оперный т-р, регулярно устраиваются симф. концерты, создаются муз. школы; в 1888 открыто здание «Неон театрон» (Новый т-р), в к-ром наряду с драматич. спектаклями впервые ставятся оперы греч. композиторов при участии греч. артистов; в 1871 основана первая муз. школа европ. типа (Афинский Одеон), преобразованная в 1891 в Афинскую консерваторию. Развитию муз. просвещения (в 1899—1919) способствовала также Консерватория Лотнера. Значит. место в муз. жизни города занял симфонич. оркестр при консерватории, организованный в 1893. Было основано Греч. оперное об-во, ставившее своей целью создание нац. оперного т-ра. С 1899 эпизодически ставились греч. и иностранные оперные спектакли, к-рыми руководил композитор и дирижёр Д. *Лаврангас*. Однако ми. начинания не имели результата из-за материальных трудностей.

В нач. 20 в. муз. жизнь А. получила дальнейшее развитие благодаря деятельности прогрессивных музыкантов во главе с композитором М. *Каломирисом*. При участии Каломириса были открыты консерватории Эллинская (1919) и Национальная (1926, был её основателем).

Старейшая — Афинская консерватория, наиболее значительная из муз. уч. заведений по программам и методам преподавания, близка европейским. Две другие консерватории являются по существу средними музыкальными учебными заведениями.

Внешний и внутренний вид концертного зала «Олимпия».



В 1939 в А. открыт оперный т-р «Лирики скини» (Музыкальная сцена), являющийся центром муз. культуры Греции. С 1944 оперная труппа выступает в помещении т-ра «Олимпия», с залом на 1100 мест (в 1958 здание реконструировано). На протяжении своего существования т-р несколько раз прекращал деятельность из-за материальных трудностей. Основу репертуара составляют классич. оперы, гл. обр. итальянские; произведения греческих композиторов исполняются редко. Музыкальные спектакли ставят также и другие театры А.

Среди крупных муз. коллективов, работающих в А.: симф. оркестр (с 1943 государственный), где работали дирижёры А. Марсик и Д. Митропулос, Афинский хор (организованный в 1921), квартет старинных инструментов, оркестр нар. музыки «Бузуки», созданный композитором М. Теодоракисом (с 1967 оркестр находится в эмиграции), женский хор а капелла.

С 1955 в А. в июле — августе регулярно проводится фестиваль, включающий оперные и драматич. спектакли, симфонич. и камерные концерты. Фестиваль проходит на открытом воздухе в античном т-ре Ирода Аттика и на др. открытых площадках. В А. имеются Ассоциация композиторов Греции и Ассоциация любителей музыки.

М. М. Яковлев.

АФРИКА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. На территории Африки распространены муз. культуры разл. историч. и этнич. происхождения. Почти каждое племя и каждый народ имеет свою муз. культуру, самобытный муз. стиль.

Под А. м. обычно подразумевается муз. культура афр. народностей, живущих к югу от Сахары, для к-рых характерны общность муз. языка, музыкального инструментария, закономерностей ладовой системы, ритмики и т. п.

Муз. фольклор афр. народов обладает стойкостью традиц. элементов, чему в большой мере способствовали религиозные тайные об-ва. Они оказывали существенное влияние на обществ. и социальную жизнь, из поколения в поколение подчиняя молодых людей строгим канонам племенных обычаев. Старейшие представители племени обучали молодёжь обрядовым

песням и танцам, а также игре на различных музыкальных инструментах.

Муз. профессионализм восходит к древнейшему периоду истории Африки. Процесс развития муз. культуры активизируется в ср. века с возникновением на территории Африки ряда раннеклассовых образований рабовладельч. и феодального характера. Среди этих возникавших и распадавшихся гос-в — Гана, Мали, Сонгаи, Канем-Борну, гос-ва хауса в Судане, гос. образования Конго, Буганда, Мономотапа и др. По свидетельствам араб. путешественников, при дворцах правителей этих гос-в имелись оркестры, певцы и танцовщики.

Во мн. странах Зап. Африки большой популярностью пользовались гриоты (каста сказителей, певцов, поэтов, музыкантов). Нек-рые из них жили в семьях вождей, прославляли ратные подвиги, мудрость и щедрость своих хозяев, славные дела их предшественников. Другие бродили по деревням, участвовали в разл. празднествах. В песнях, исполняемых под аккомпанемент какого-либо струн. инструмента, они рассказывали историю своего народа, его легенды и мифы, воспевали героев. (В 20 в. гриотами стали называть всех, кто поёт, играет на муз. инструментах.)

Развитие А. м. происходило во взаимодействии с др. муз. культурами. В начале 7 в. арабы, проникнув в Африку из Аравии, принесли сюда свою культуру, язык и религию. Почти все народы Сев. Африки восприняли ислам, он получил широкое распространение в северных р-нах территорий совр. гос-в Ганы, Гвинеи, Нигерии, Берега Слоновой Кости, Того, Дагомеи, Либерии, а также в Кении и Занзибаре. В муз. культуре народов, оказавшихся под непосредств. влиянием арабов, произошли значит. изменения: полиритмия ансамблей барабанов уступила место одноплановому ритмич. развитию, струн. инструменты выдвинулись на первый план по сравнению с ударными, на смену пению открытым естеств. звуком пришла назальная (от англ.— nasal) вокализация. Африканцы переняли у арабов нек-рые муз. инструменты: дуфф (бубен), лютню, 2-струн. смычковый ребаб, нек-рые разновидности арф, цитр, флейт и мн. другие. Однако в юж. р-нах тропич. Африки арабы не смогли полностью ассимилировать культуру местных народов. Их музыка — это своеобразный сплав, в к-ром афр. элементы превалируют над арабскими. Огромные р-ны Африки оказались вообще вне сферы араб. влияния.

В меньшей степени, но довольно значительным было воздействие индонез. культуры (предки индонезийцев поселились на Мадагаскаре 10—15 тыс. лет тому назад), о чём свидетельствуют многочисл. памятники материальной культуры Мадагаскара, в т. ч. и муз. инструменты, напр., ксилофон. Сравнительный анализ ладов индонез. и афр. ксилофонов показывает, что эти лады или совпадают, или незначительно отличаются друг от друга. Индонезийцы принесли с собой нек-рые разновидности цитр, в т. ч. своеобразный муз. инструмент — валиха, а также ряд шумовых и дух. инструментов.

В дальнейшем в развитии А. м. появились новые тенденции, связанные с историей европ. народов. В 15 в. Португалия открыла эпоху работорговли в Африке. Вслед за Португалией сюда проникают др. европ. гос-ва. В 15—18 вв. африканцы заимствовали нек-рые европ. муз. инструменты. Напр., народы, живущие на побережье Зап. Африки, усвоив бондарство, вместо выдалбливания барабанов целиком из ствола дерева, стали делать их из отдельных досок.

В 70—80-х гг. 19 в. афр. континент был поделён между Англией, Германией, Францией, Испанией, Португалией, Бельгией, Италией. Колонизаторы осуществляли жестокую экспансию в области экономики, идеологии, они подавляли развитие культуры, в т. ч. и музыкальной, к-рая была одной из немногих форм проявления афр. самосознания. Нередко проводниками экспансионистской политики выступали миссионеры. Они преследовали афр. музыку, песни, танцы, но, приспосабливаясь к местным условиям, были вынуждены идти на компромисс: разрешали исполнять церк. гимны на афр. напевы, изменять тексты религ. песнопений, использовать во время богослужения афр. нар. инструменты, вплоть до барабанов. Вначале афр. нар. музыку в религиозные обряды вводили европейцы, затем это стали делать сами африканцы, сочинявшие мотивы и гимны в стилях, характерных для их племён и народов. В кон. 19 — сер. 20 вв. широкой известностью в Юж. Африке пользовался глава секты Назаретской баптистской церкви И. Шембе, сочинивший ок. 200 песен и гимнов на собств. стихотворные тексты. В основе этих произв.— традиционный зулусский муз.-поэтич. фольклор.

Несмотря на влияние европ. церк. музыки на нар. вок. музыку африканцев, последняя в своей основе оставалась африканской. Воздействие европ. музыки не ограничивалось областью церкви (позднее европ. музыка всё чаще стала звучать в виде маршей, модных песенок), оно приводило к изменению афр. мелодики, гармонии, ритма. Этот процесс характерен в основном для афр. городов, в сельских же местностях (т. е. в подавляющей части Африки) он незначителен и проследить его труднее.

Богат афр. инструментарий. Основу его составляет группа ударных инструментов, среди к-рых выделяются перепончатые ударные и прежде всего барабаны: без резонаторов, котлообразные и цилиндрические с мембраной, цилиндрические с 2 мембранами. Наиболее древнего происхождения—барабаны без резонаторов, имеющие примитивное устройство (шкура животного, высушенная на солнце, прикрепляется к столбикам, вбитым в землю). У бушменов и готтентотов встречается простейший вид котлообразного барабана с мембраной (бамбуковый или деревянный кувшин наполняется небольшим количеством воды, верх его затягивают вымоченной в воде бараньей шкурой). У народов банту Юж. и Центр. Африки распространён котлообразный барабан игома и его разновидности (гома, идугу, мунсианди и т. д.). Многочисленны барабаны народов банту: барабаны-фартуки без резонаторов—фумбо, кенгере; котлообразные — атенус; цилиндрич. с одной мембраной — эмидири. Самый большой по размеру барабан — омубала, самый длинный — энгалаби (цилиндрич. формы, с колокольчиками). В семействе нигерийских барабанов имеются: большие котлообразные (целиком из мягкого пальмового дерева), подвешиваемые на шею цилиндрич. барабаны с одной мембраной, цилиндрич. в виде песочных часов с 2 мембранами.



Африканские «говорящие» барабаны (Занзибар).

К группе ударных относятся также муз. инструменты, источником звука к-рых служат деревянные или металлич. пластинки. Среди них — один из наиболее любимых после барабанов язычково-щипковый ударный инструмент санса, имеющий многочисл. наименования на разных афр. языках (мбира, калимба, иданди, ижари и т. д.). Широко распространён ксилофон (балафон). Только в Юж. Африке насчитывается более 50 его разновидностей. Афр. ксилофон имеет вид прямоугольного каркаса с прикреплёнными к нему 15—22 деревянными пластинками разл. размеров, под к-рыми находятся резонаторы — тыквенные или глиняные сосуды.

Африканцы применяют в оркестре инструменты, создающие ритмич. фон (погремушки, трещотки, колокольчики). Погремушки и трещотки изготовляют из плодов баобаба или тыквы, наполненных камешками или семенами. Эти инструменты прикрепляют к лодыжкам или потряхивают ими, держа в руках. Иногда функцию погремушек выполняют юбки из тростника (колышущийся во время танца тростник создаёт своеобразный шумовой ритмич. эффект). Танцоры подвешивают также к поясу или к лодыжкам колокольчики. Часто встречается двойной колокольчик, настроенный в определённый интервал.

Широко представлена у африканцев группа дух. инструментов. Древнейшие дух. амбушюрные инструменты — рога, изготовляющиеся из полых рогов животных, а также из древесины, кости, камыша или металла. Размеры и звучание их разнообразны. Очень популярна флейта. Она встречается у всех народов, но различается по размерам, материалу, форме и наименованиям — моротвана, касба, киба, нура, фалала, шукра и др. Трубы африканских народов сходны по форме, но различаются размерами и материалом (тыква, рога животных, слоновые клыки, дерево и др.).

Один из самых древних афр. струн. инструментов — муз. лук. Этот щипковый инструмент представляет собой гибкую палку, к обоим концам к-рой прикреплена струна. Конец лука закапывают в землю, служащую резонатором. Большим пальцем и мизинцем правой руки музыкант играет на единственной струне. Иногда к луку присоединяют до 3 струн, что позволяет извлечь неск. звуков. К группе струнных принадлежит арфа. Она имеет деку, покрытую змеиной или львиной кожей. Количество струн варьируется; у народов Гвинеи, Мали, Сенегала популярен многострунный (часто 21-струнный) инструмент — кора. К щипковым струнным инструментам принадлежат также: мбет (разновидность музыкального лука), лютня, гитара, лира и др.

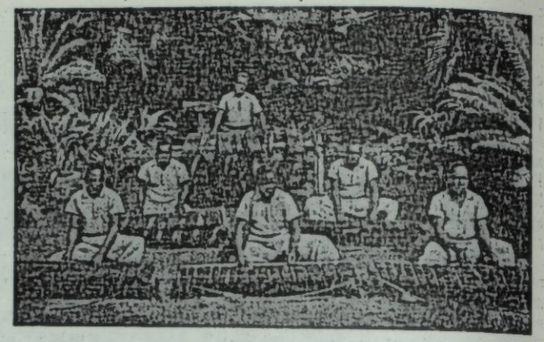


Исполнитель на шестиструнной арфе.

Кроме того, в Африке распространены инструменты, занимающие промежуточное положение между определ. группами или совмещающие качества 2 групп. Таков струн.-дух. инструмент го́ра — гибкий лук с натянутой струной, к к-рой прикреплена плоская планка из страусового пера (колебания планки вызывают вибрацию струны). Сильно вдувая воздух в отверстие, проделанное в планке, а также пощипывая струну или постукивая по ней, музыкант заставляет её звучать.

Музыка афр. народов отличается разнообразием жанров и их непрерывным развитием. Складываются новые танц. песни. Изменяется, хотя и не столь интенсивно, церемониальная и культовая музыка. Наиболее разнообразные и развивающиеся жанры — трудовые, героич., колыбельные, лирич. песни.

Афр. лады состоят из неск. устоев и образующихся вокруг них «проходящих» звуков, скользящих на $^1/_4$ или даже меньшую долю тона. Возникновение этих ладов зависит от способности исполнителя менять опорные звуки и варьировать интервалы внутри ладов. Распространена у народов Африки пентатоника, известны также гекса- и гептатонические звукоряды. Каждая этнич. группа имеет определённые лады.



Ансамбль ксилофонистов.

Своеобразие А. м. заключается в осн. в её ритмич. структуре, зачастую очень сложной. Ритм отличается высокоразвитыми формами полиметрии, к-рая особенно ярко проявляется в ансамблевом исполнении. Ритмич. сложность А. м. можно наблюдать на примере ансамбля барабанов. В каждом афр. оркестре имеется неск. барабанов, совместное их звучание создаёт характерный для А. м. «перекрёстный ритм» — полиритмию, когда одновременно сочетается неск. ритмов с неоднородным количеством временных долей в такте. При исполнении афр. песни возникает неск. ритмич. линий, имеющих свой рисунок, свои несовпадающие акценты: ритмы вок. мелодии, хлопанья в ладоши, барабанов и др. инструментов. Благодаря несовпадению акцентов всех этих ритмических рисунков создаётся эффект синкопирования.

В мелодике афр. песен превалируют нисходящие ходы. Мелодическое движение неразрывно связано с речью. Мн. афр. языки — тональные (имеют 3, 5 и даже 7 тонов), в речи слышны постоянные повышения и понижения тона. Нередко звуковысотное интонирование текста точно соответствует мелодии песни, что обусловлено общностью их выразит. задач. Так, если интонирование текста состоит из НВНВН (где Н — низкий, а В — высокий тон), то мелодич. линия песни придерживается того же рисунка и последовательности интервалов.

Для вок. исполнения африканцев характерны неопределённость диапазонов, короткое глиссандо, специфич. тембр голоса, высокий фальцет, выкрики, импровизация. Типичен приём антифонной переклички между солистом и хором или между двумя хорами: хор может повторять всю строфу солиста или только припев, или одна половина хора «отвечает» другой. Простейшая форма афр. песни — 2-частная фраза, каждая часть к-рой исполняется поочерёдно солистом и хором. Солист может варьировать текст песни, её мелодию, тогда как партия хора остаётся неизменной (обе части повторяются неск. раз в разных звуковысотных комбинациях), в др. случаях солирующая партия не изменяется. Используя такую технику, африканцы создают песни, состоящие из 6, 8 и более частей (путём повторений, изменения последовательности или введе-



Исполнители на народных инструментах. Берег Слоновой Кости.

ния новых элементов). В А. м. господствует одноголосие, но распространено и многогол. хор. пение с параллельным ведением голосов (в терцию, кварту, квинту); существует также гетерофония, полифония.

Развитие совр. афр. муз. культуры неотделимо от истор. процессов, происходящих в Африке после 2-й мировой войны 1939—45. В странах, где к власти пришли более радикальные представители нац.-освободит. движения, культура рассматривается как важный рычаг идеологич. развития, как показатель роста нац. самосознания. При Организации африканского единства создана спец. комиссия по вопросам просвещения и культуры. Проблемы духовной культуры (в т. ч. музыкальной) являются предметом обсуждения мн. конференций, конгрессов.

На 1-м Междунар. конгрессе негр. писателей и деятелей культуры (1956, Париж) была принята резолюция о необходимости глубокого изучения афр. культур. На 2-м конгрессе (1959, Рим) работала комиссия по иск-ву, занимавшаяся и муз. проблемами. Междунар. симпозиум по афр. культуре (1961, Ибадан) затронул вопросы о развитии нар. музыки, об её роли в проф. культуре, об использовании фольклора, о подготовке музыкантов. 1-й Междунар. конгресс африканистов (1962, Аккра) поставил важнейшие вопросы: единство и многообразие А. м., пути её развития, соотношение совр. и традиционного, изучение А. м., методы обучения и т. д. 1-й Всеафр. фестиваль иск-ва (1966, Дакар) продемонстрировал достижения афр. муз. культуры и способствовал её развитию.

Для совр. муз. жизни Африки характерно появление новых муз. форм. Этот процесс связан с социальными и политич. переменами, происшедшими в Африке за последние два десятилетия: рост городов, промышленности, усиление миграц. процессов из деревень в города, из отсталых в экономич. отношении р-нов в более развитые, контакты с Европой (мн. афр. студенты получают образование в др. странах, в т. ч. в СССР), научно-техническая революция (радио, кино, телевидение). Новые музыкальные формы создаются на основе нар. А. м., но с использованием европ. гармонии и инструментария (особенно совр. дух. инструментов, гитары). Такое сочетание народного и европейского характерно для стиля хайлаф (этот термин обозначает также манеру танца, популярного во мн. странах Африки).

В сложных условиях развивается афр. культура в ЮАР. Афр. артистам приходится бороться против сегрегации и расизма, за предоставление им сцены, конц. площадок. По расистским законам ЮАР на спектаклях и представлениях запрещается присутствовать одновременно африканцам и белым. Лишь немногим африканцам удаётся получить муз. образование.

Афр. муз. культура неотделима от развития т-ра. Театр. музыка в Африке возникла на основе синкретич. характера традиц. афр. иск-ва, выросшего из сельских празднеств, культовых и бытовых обрядов, религ. церемоний, уходящих корнями в глубокую древность. Совр. афр. т-р находится в стадии становления и ещё не везде приобрёл самостоятельность, он тесно связан с др. видами иск-ва. В спектаклях широко используется фольклор — нар. песни, танцы, муз. инструменты. Наибольшее распространение получили муз. нар. драма, фольклорный балет. В Гане, Нигерии, Сьерра-Леоне распространился жанр муз. нар. драмы, возникший на основе традиц. сюжетов, песен, танцев и музыки. Делаются попытки придать этим спектаклям совр. форму. Одна из первых драм — «Кикункор» (1934) сьерра-леонского комп. А. Дафара (сам выступал на сцене как певец и танцор) была показана на нью-йоркской сцене, передавалась по амер. радио, получила высокую оценку Л. Стоковского. В Сенегале, Гвинее, Мали и др. франкоязычных афр. странах наряду с драмой развивается фольклорный балет; пантомима и танец сопровождаются нар. музыкой, исполняемой на традиц. афр. инструментах. Эта форма балета зародилась в 30-е гг. 20 в. в школе У. Понти (Дакар), учащиеся к-рой приезжали из разл. афр. колоний Франции. Они использовали в спектаклях фольклор своих стран. Впоследствии на этой основе возникли фольклорные балеты. В 1961 многочисл. сенегальские балетные труппы, состоящие из артистов-любителей, были объединены в Национальный балет Сенегала, получивший известность в странах Европы. Совр. южноафр. оперы приближаются к таким произв., как «Порги и Бесс» Гершвина. Их мелодич. и ритмич. богатство основывается на широком применении песен и танцев, а также муз. инструментов народов Юж. Африки. Многие афр. муз.-танц. коллективы (из Алжира, Ганы, Гвинеи и др.) гастролировали в разл. странах, в т. ч. в СССР.

Первые проф. композиторы Ганы — Э. Аму, К. Нкетия, Ф. Гбехо, Дж. Боатенг. Среди композиторов-профессионалов Нигерии — Ф. Саванда (создатель первой нигерийской симфонии «Свобода», посв. провозглашению независимости Нигерии), А. Банколе (автор кантаты «Поруба», сюиты для фп. «Нигерия», песен и др.), С. Акробот (среди его сочинений — сюита «Нигериана»), А. Юба, В. Эчезона и др. Среди эфиопских композиторов — К. И. Негуссе, А. М. Бегго-Соу и др. Среди композиторов Вост. Африки выделяются: угандиец Дж. Кьягамбидва и танзаниец С. Мбунги.

В совр. Африке создаются проф. муз. уч. заведения. Почти во всех независимых странах Африки возникли центры муз. культуры, к-рые, наряду со сбором фольклора, организуют ансамбли песен и танцев, осуществляют постановки муз. спектаклей.

Интенсивно развивается муз. культура в странах Зап. Африки (Гана, Нигерия, Сенегал и др.). Музыкой занимаются в высших уч. заведениях, в т. ч. в Ин-те по изучению Африки при ун-те Ганы (в ин-те организованы студенч. симф. оркестр и хор). В странах Вост. Африки эти процессы идут медленнее, т. к. данные страны вступили на путь независимого развития позднее и их экономич. уровень не позволяет им уделять должное внимание развитию муз. культуры.

В столице Кении — Найроби силами европейских музыкантов создана Восточноафр. консерватория (однако процент африканцев, окончивших консерваторию, пока невелик).

Лит.: Быстров Б., О музыке абиссинцев, в кн.: Долганев Е. Е., Страна эфиопов (Абиссиния), СПБ, 1896 (прилож. 1—32); Переверзев Л., Антология африканской народной музыки, «СМ», 1959, № 11; его же, Африканская симфония, «СМ», 1964, № 4; его же, К проблеме изучения музыкальной культуры народов Африки, в сб.: Музыка народов Азии и Африки. Сост. и ред. В. С. Виноградов, М., 1969, с. 186—201; Голден Л. О., Говорящие барабаны, «СМ», 1964, № 4; её же, Перспективы народного театра, «СМ», 1966, № 12; её же, Традиции и перспективы развития музыкальной культуры народов Азии и Африки, «Народы Азии и Африки», 1972, № 3; Конен В., Пути американской музыки, М., 1965; Нкетия К., Наши традиции, «СМ», 1966, № 12; Михайлов Дж., Кобищанов Ю., Удивительный мир африканской музыки, в кн.: Африка ещё не открыта, М., 1967; Виноградов В. С., Музыка Гвинеи, М., 1969; Rattrey R. S., The drum language of West Africa «Journal of African Society», 1923, v. 22, № 87—88; Hornbostel E. M., African Negro music, «Africa», 1928, № 1; его же, The ethnology of African sound instruments...., «Africa», 1933, v. 4, № 2, 3; Varley D. H., African native music: an annotated bibliography, L., 1936 (продолж. см. Merriam A.); Farmer H. G., A North African folk instrument, «Journal of the Royal Asiatic Society», 1939, October; Edgerly B., From the hunter's bow, N. Y., 1942; Jones A., African music, Livingston (Rhodesia), 1943; его же, Studies in African music, v. 1—2, L., 1959; его же, Africa and Indonesia: The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors, Leiden, 1964; Tracey H., Chopi musiciens, L., 1948; Carrington J. F., A comparative study of some central African gong-languages, Bruss., 1949; Merriam A., An annotated bibliography of African and African-derived music since 1936, «Africa», 1951, v. 21, № 4, October; его же, African music re-examined in the light of new materials from the Belgian Congo and Ruanda-Urundi, «Zaire», 1953, № 7, p. 244—53; его же, The use of music in the study of a problem of acculturation, «American Anthropologist», 1955, February; его же, The music of Africa, «Africa Report», 1962, June; Kirby P., The musical instruments of

the native races of South Africa, Johannesburg, 1953; Kunst J., Ethnomusicology, The Hague, 1955, ²1959, Suppl., 1960; Wachsmann K. P., Harp songs from Uganda, «Journal of the International Folk Music Council», 1956, v. 8; Calame-Griaule G., Calame B., Les carnets critiques. Introduction à l'étude de la musique africaine, P., 1957; Wemann H., African music and the Church in Africa, Uppsala, 1960; Kubick G., Afrikanische Musikkultur, «Monat», 1961, November; его же, Die Situation der Musik Afrikas, «Neues Afrika», 1962, № 9; Nketia Kwabena, African music in Ghana, Accra, 1962; Obama J. B., Musique africaine traditionelle, «Africa», Rome, 1962, № 3; Thieme D., African music, Wash., 1964; Brandel R., The music of Central Africa, N. Y., 1965; Echezona W. W. C., Ibo music, «Nigeria», 1965, March; Euba A., Music adapts to a changed world, «Africa report», N. Y., 1970, November, p. 24—27. *Л. О. Голден.*

АФФЕ́КТОВ ТЕО́РИЯ (от лат. affectus — душевное волнение, страсть) — музыкально-эстетич. концепция, получившая широкое распространение в 18 в.; согласно этой теории, главным (или даже единственным) содержанием музыки является выражение, или «изображение», человеч. чувств, страстей. А. т. ведёт начало от античной (Аристотель) и ср.-век. эстетики («Musica movet affectus» — «Музыка движет страстями», — говорил Блаженный Августин). Важную роль в формировании А. т. сыграла философия Р. Декарта — его трактат «Душевные страсти» («Les passions de l'âme», 1649). Осн. установки А. т. изложены И. Маттезоном. «Можно превосходно изобразить с помощью простых инструментов благородство души, любовь, ревность. Можно передать все движения души простыми аккордами или их последованиями»,— писал он в «Новейшем исследовании зингшпилей» («Die neueste Untersuchung der Singspiele», 1744). Это общее положение конкретизировалось посредством детального определения (нередко нормативного), какими именно выразит. средствами мелодии, ритма, гармонии может быть передано то или иное чувство. Ещё Дж. Царлино («Istitùtioni harmoniche», 1558) писал о связи с определёнными аффектами разл. интервалов и мажорного и минорного трезвучий. А. Веркмейстер (кон. 17 в.) расширил круг связываемых с теми или иными аффектами муз. средств, вводя в него тональность, темп, диссонанс и консонанс, регистр. Исходя из посылки В. Галилея, в этом плане рассматривались также тембры и исполнительские возможности инструментов. Во всех подобных трудах классифицировались и сами аффекты; А. Кирхер в 1650 («Musurgia universalis») насчитывает 8 их видов, а Ф. В. Марпург в 1758 — уже 27. Рассматривался и вопрос о постоянстве и смене аффектов. Большинство сторонников А. т. считало, что муз. произведение может выразить лишь один аффект, демонстрируя в разл. частях композиции его градации и оттенки. А. т. сложилась отчасти как обобщение тенденций, наметившихся в итал., франц. и нем. музыке сер. 18 в., отчасти явилась эстетич. предвосхищением «чувствительного» направления в муз. творчестве 2-й пол. 18 в. (Н. Пиччинни, сыновья И. С. Баха, Ж. Ж. Руссо и др.). А. т. придерживались мн. крупные музыканты, философы, эстетики того времени: И. Маттезон, Г. Ф. Телеман, И. Г. Вальтер («Музыкальный лексикон»), Ф. Э. Бах, И. И. Кванц, отчасти Г. Э. Лессинг, аббат Ж. Б. Дюбо, Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро («Племянник Рамо»), К. А. Гельвеций («Об уме»), А. Э. М. Гретри («Мемуары»). Во 2-й пол. 18 в. А. т. утрачивает своё влияние.

Защищая принцип естеств. и правдивой эмоцион. выразительности музыки, сторонники А. т. выступали против узкого техницизма, против ходульности нем. классицистской школы, против отрешённости от земного, культивировавшейся зачастую в песнопениях католич. и евангелич. церкви, а также против идеалистич. эстетики, отвергавшей теорию подражания и стремившейся доказать «невыразимость» чувств и страстей муз. средствами.

Вместе с тем А. т. были свойственны ограниченность, механистичность. Сводя содержание музыки к выражению страстей, она умаляла значение в ней интеллектуального элемента. Рассматривая аффекты как единые для всех людей душевные движения, А. т. склоняла композиторов к выражению неких обобщённых типов чувств, а не их неповторимо-индивидуальных проявлений. Попытки систематизировать интервалы, тональности, ритмы, темпы и т. д. по их эмоционально-выразит. эффекту нередко приводили к схематизму и односторонности.

Лит.: Дидро Д., Племянник Рамо, Избр. соч., пер. с франц., т. 1, М., 1926; Маркус С., История музыкальной эстетики, ч. 1, М., 1959, гл. II; Walther J. G., Musikalisches Lexikon, Lpz., 1732; Mattheson J., Der volkommene Kapellmeister, Kassel, 1739; Bach C. Ph. Em., Ein Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Tl 1—2, B., 1753; Rousseau J.-J., Dictionnaire de musique, Gèn., 1767, P., 1768; Engel J. J., Über die musikalische Malerei, B., 1780; Grétry A., Mémoires, ou Essais sur la musique, P., 1789, ²P., 1797; Marx A. B., Über Malerei in Tonkunst, B., 1828; Kretzschmar H., Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik, в сб.: «JbP», XII, Lpz., 1905; его же, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, I — II, там же, XVIII — XIX, Lpz., 1911—12; Schering A., Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung, «SIMG», VIII, B., 1906/07; Goldschmidt H., Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Z., 1915; Schäfke R., Quantz als Ästhetiker, «AfMw», VI, 1924; Frotscher G., Bachs Themenbildung unter dem Einfluss der Affektenlehre. Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress zu Leipzig.1925, Lpz., 1926; Serauky W., Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850, Universitäts-Archiv XVII, Münster i. W., 1929; Eggebrecht H. H., Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XXIX, 1955. *К. К. Розеншильд.*

AFFETTUOSO (аффеттуо́со, итал.— очень нежно, страстно, порывисто) — термин, обозначающий характер исполнения.

АХМЕ́ДОВ Вели (р. 1 I 1918, г. Мерв, ныне Мары, Туркменской ССР) — советский композитор. Засл. деят. иск-в Туркм. ССР (1966). Чл. КПСС с 1952. Депутат Верх. Совета Туркм. ССР 6-го созыва. В 1945—48 учился на курсах повышения квалификации дирижёров симф. оркестра (Москва). В 1953 окончил Московскую консерваторию (класс композиции В. Г. Фере и М. И. Чулаки). С этого же года худ. рук. (в 1953—55 дирижёр симф. оркестра) Туркм. филармонии. В 1959—68 пред. правления СК Туркм. ССР.

Соч.: муз. комедия — Дочь садовника (1957, совм. с С. Джанаровым; 1967, т-р Муз. комедии, Ташауз, Туркм. ССР); кантаты — О Ленине (1953), Доганлык (Братство, 1972); для орк.,— Праздничная увертюра (1953), Лирическая поэма (1958), 2 концертино — Бал-саят (1954, для дутара и орк. нар. инструментов) и Ат Чанах (1967, для дутара и симф. орк.); сюита в 4 частях для струн. квартета; инстр. пьесы; хоры, романсы, песни.

АХМЕ́ДОВА Франгиз Юсиф кызы (р. 23 IX 1928, Баку) — советская певица (сопрано). Нар. арт. СССР (1967). Чл. КПСС с 1963. Депутат Верх. Совета СССР 4-го созыва, Верх. Совета Азерб. ССР 8-го созыва. В 1955 окончила Азерб. консерваторию (класс М. Т. Колотовой). В 1946—51 солистка хора Азерб. радио, с 1951 — Азерб. т-ра оперы и балета. Партии: Севиль («Севиль» Амирова), Нигяр («Кёр-оглы» Гаджибекова), Анда, Тоска, Татьяна и др.

АХМЕ́ТОВ Хусаин Файзуллович [р. 24 XII 1913 (6 I 1914), д. Чингизово, ныне Баймакского р-на] — советский композитор. Засл. деят. иск-в Башк. АССР (1957). Чл. КПСС с 1948. Окончил башк. отделение Моск. консерватории (в 1936 — класс сольного пения, в 1946 — класс композиции Ю. М. Яцевича и А. Н. Александрова). В 1948—53 пред. правления СК Башк. АССР.

Соч.: опера — Замандаштар (Современники, 1970, Башк. т-р оперы и балета, Уфа); балет — Горный орёл (совм. с Н. Г. Сабитовым, 1954, там же); кантата — Здравица (1955); симфония — Летопись (1947); струн. квартет (1963); сюита — Лирические напевы (1952); сюита для струн. орк., гобоя, арфы и ударных (1966, Гос. пр. Башк. АССР им. Салавата Юлаева, 1968); хоровые, камерно-инстр. и др. произв., записи и обр. нар. песен.

АХОБА́ДЗЕ Владимир Виссарионович (р. 25 XII 1918, Самтредиа — 31 X 1971, Москва) — советский музыковед, фольклорист. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1967). Кандидат искусствоведения (1963). В 1947 окончил Тбилисскую консерваторию по классам Ш. С. Аслаишвили, Д. И. Аракишвили и Л. П. Палиашвили. Преподавал в той же консерватории (с 1964 — доцент). А. первым обнаружил в Аджарии и Гурии (Груз. ССР) и записал 4-голосные нар. песни.

Соч.: Сборник грузинских (сванских) народных песен, Тб., 1957 (на груз. и рус. яз.); Абхазские песни, Тб., 1957 (на рус. и абх. яз.); Грузинские (аджарские) народные песни, Батуми, 1961 (на груз. и рус. яз.); Грузинские народные трудовые песни «Надури», в сб.: Музыка стран Азии и Африки, М., 1969 (на рус. яз.); Форма коллективного труда «Надп» и грузинская 4-голосная песня «Надури», Будапешт, 1965 (на рус. яз.).

АХРО́Н — музыканты, братья. Иосиф Юльевич А. [1 (13) V 1886, Лодзь — 29 IV 1943, Голливуд, штат Калифорния] — скрипач и композитор. В детстве обучался игре на скрипке у И. Лотто в Варшаве. В 1904 окончил Петерб. консерваторию по классу Л. С. Ауэра (занимался у него с 1899). Позднее брал уроки композиции у А. К. Лядова. С 1904 концертировал (Россия, Германия). В 1913—16 преподавал в муз. уч-ще в Харькове. С 1922 жил в Берлине, с 1925 — в США. Автор многих инстр. произв., лучшие из них созданы на основе евр. муз. фольклора. Написал методич. очерк «Об исполнении хроматических гамм на скрипке» (в сб. «Научная ассоциация». Известия акад. научно-теоретич. подотдела Муз. отд. [НКП], П., 1921; оттиск на нем. яз. — «Über die Ausführung der chromatischen Tonleitern», W., 1926).

Соч.: сюита Голем для камерного орк. (1932); для скр. с орк. — 3 концерта ор. 60, 68, 72 (исп. 1927, 1938, 1939), Еврейская мелодия (1911, также с фп.); для скр. и фп.— 2 сонаты (1910, 1918), 4 сюиты, в т. ч. Стемпеню (по Шолом-Алейхему, 1931); для влч. с орк.— Хазан (1912); песни и др.

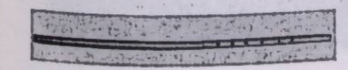
Лит.: Каратыгин В., Концерт из сочинений Ахрона, «ЖИ», 1922, № 42; Moddel Ph., Joseph Achron, Tel Aviv, 1966.

Исидор Юльевич А. [12 (24) XI 1892, Варшава — 12 V 1948, Нью-Йорк] — пианист. Учился в Петерб. консерватории у А. Н. Есиповой (фп.) и А. К. Лядова (композиция). С 1922 жил в США. Выступал как солист и ансамблист (с Я. Хейфецом и др.). Автор «Гротескной сюиты» для оркестра (исп. 1942), фп. пьес. *И. М. Ямпольский.*

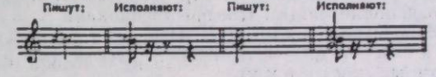
АХШАРУ́МОВ Дмитрий Владимирович [8(20) IX 1864, Одесса — 3 I 1938, Ашхабад] — советский дирижёр, скрипач и муз.-обществ. деятель. Игре на скрипке обучался у В. З. Салина (Полтава), П. А. Краснокутского, Л. С. Ауэра (Петербург) и Я. Донта (Вена); теорию музыки изучал у Р. Фукса (Вена). В 1886—97 концертировал как скрипач за рубежом и в России. С 1897 жил в Полтаве, где по его инициативе в 1899 было открыто отд. РМО (с 1904 директор организованного им Муз. уч-ща РМО). Основатель (1898) и дирижёр полтавского симф. оркестра, с к-рым в 1903—14 гастролировал по России, пропагандируя рус. классич. музыку, произв. молодых рус. и укр. композиторов; устраивал популярные нар. концерты. Это был первый рус. симф. коллектив, предпринявший турне по отдалённым уголкам страны (путевые заметки А. были опубл. в газ. «Новое время», 1909, №№ 11980, 11987; 1910, № 12458; 1912, № 13201, 13215; 1913, № 13357, 13364). В 1919—26 А. создал и возглавил симф. оркестр в Феодосии (Крым), в 1926—29 дирижёр симф. оркестра в Воронеже. С 1929 жил в Ашхабаде, где преподавал в муз. уч-ще. Автор муз. произв., в т. ч. орк. сюиты на укр. темы (исп. в 1914), скр. пьес и др.

Лит.: Кауфман Л., Д. В. Ахшарумов. Визначний музичний просвітитель, Київ, 1971. *И. М. Ямпольский.*

АЧАРПА́Н, ачарпын,— абхазская продольная открытая флейта. Изготовляется из стебля зонтичных растений. Длина А. 600—700 *мм*; снабжён 6 игровыми отверстиями. Звукоряд диатонический, звуки глуховатые, мягкие. Игру на А. исполнитель обычно сопровождает пением без слов. А.— инструмент пастухов, к-рые исполняют на нём наигрыши, связанные с их бытом и трудом, а также несложные нар. песенные и танц. мелодии.



ACCIACCATURA (аччаккату́ра, итал., букв.— вмятина) — вид *мелизма*, мелодическое украшение, широко применявшееся в орг. и клавирной музыке, особенно в 17 и 18 вв. При исполнении А. одновременно с украшаемым звуком на короткое время берётся другой, расположенный на малую секунду ниже. По выразит. эффекту А. близка к короткому *форшлагу*. В старинной исполнит. практике А. часто вводилась по усмотрению исполнителя. Изредка обозначалась маленькой перечёркнутой четвертной нотой перед украшаемым звуком или косой чертой, если этот звук входил в аккорд:



Последнее обозначение позднее стало применяться и для *арпеджио*, а в 20 в. А. называют короткий форшлаг.

АШРАФИ́ Мухтар Ашрафович [р. 29 V (11 VI) 1912, Бухара] — советский композитор и дирижёр. Нар. арт. СССР (1951). Чл. КПСС с 1941. В 1930 окончил Ин-т музыки и хореографии в Самарканде; учился в Моск. консерватории (1934—1937) по классам композиции С. Н. Василенко и Б. С. Шехтера, в 1941—43 в Ленингр. консерватории у М. О. Штейнберга. В 1948 окончил Ленингр. консерваторию по классу дирижирования. С 1930 худ. рук. и гл. дирижёр Узб. т-ра оперы и балета. С 1944 преподаватель, с 1953 профессор, в 1947—62 директор, с 1971 ректор Ташкентской консерватории. Премия им. Г. А. Насера (1972) за балет «Стойкость».



Соч.: оперы — Буран (совм. с С. Н. Василенко, 1939, Узб. т-р оперы и балета), Великий канал (совм. с С. Н. Василенко, 1941, там же; 3-я ред. 1953, там же), Дилором (1958, там же), Сердце поэта (1962, там же; муз. драма — Мирзо Исзат в Индии (1964, Бухарский муз.-драматич. т-р); балеты — Мухаббат (Амулет любви, 1969, там же, Узб. т-р оперы и балета, Гос. пр. Узб. ССР, 1970, пр. им. Дж. Неру, 1970—71), Любовь и меч (Тимур Малик, Тадж. т-р оперы и балета, 1972); вок.-симф. поэма — В грозные дни (1967); кантаты, в т. ч.— Песнь о счастье (1951, Гос. пр. СССР, 1952); для орк. — 2 симфонии (Героическая — 1942, Гос. пр. СССР, 1943; Слава победителям — 1944), 5 сюит, в т. ч. Ферганская (1943), Таджикская (1952), поэма-рапсодия — Тимур Малик; произв. для дух. орк.; сюита на узб. нар. темы для струн. квартета (1948); произв. для скр. и фп.; романсы; музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

А́ШТОН (Ashton) Фредерик (р. 17 IX 1906, Гуаякиль, Эквадор) — англ. артист балета, балетмейстер. С 1924 учился у Л. Ф. Мясина, затем — у М. Рамбер. Работал балетмейстером Клуба балета (позднее — Балет Рамбер) и Об-ва Камарго, где пост. «Безделушки» Моцарта (1928), «Маски» Пуленка (1933), «Мефисто вальс» на музыку Листа (1934) и др. В 1933 для балетной труппы «Вик-Уэллс» (впоследствии — «Сэдлерс-Уэллс», с 1957 — «Королевский балет») пост. «Свидания» Обера. С 1935 работал в этой труппе. Считая музыку и танец гл. выразительными средствами балетного спектакля, А. создал симфонич. балеты: «Симфонические вариации» на музыку Франка (1946), «Жалобы волн» Мэссона (1970) и др. Является мастером формы pas de deux — балетного лирич. дуэта. А. обращался также к жанрам балетной трагедии, драмы и комедии. Ему принадлежит св. 70 оригинальных постановок. Среди них «Соната Данте» на музыку Листа (1941), «Тщетная предосторожность» Герольда-Ланчбери и «Ундина» Хенце (1958). В 1962 А. поставил мелодраму «Персе-

фона» Стравинского, в к-рой гл. героиня сочетала танец с мелодекламацией. Среди партий А.: Зигфрид («Лебединое озеро»), Красный король («Шах и мат» Блисса), фея Карабосс («Спящая красавица») и др. В 1963—70 гл. балетмейстер и худ. рук. «Королевского балета».

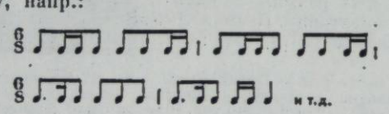
Лит.: Рославлева Н., Английский балет, М., 1959; Dominic Z. and Gilbert J. S., Frederick Ashton. A choreographer and his ballets, L., 1971. *В. М. Красовская.*

АШУ́Г (от тюрк. ашик, букв.— влюблённый) — народный профессиональный поэт и певец у азербайджанцев, армян и соседних с ними народов СССР и зарубежных стран. Иск-во А. синтетично. Он создаёт мелодии, стихи, эпич. сказания (дастаны), поёт, аккомпанируя себе на сазе (Азербайджан), таре или кеманче (Армения). В исполнении А. есть и элементы драм. иск-ва (мимика, жест и т. п.). Нек-рые А. являются только исполнителями. Предшественниками А. в Азербайджане были озаны (др. назв.—шуара, деде, яншаг и т. д.); в Армении — *гусаны* (мтрупгусаны, тагерку).

Наиболее ранние сведения об А. содержатся у арм. историков Мовсеса Хоренаци, Павстоса Бузанда, Егише и др., в азерб. сказании «Китаби-Деде Коркуд» (10—11 вв.).

Осн. часть творчества А. составляют песни. Дореволюц. ашугские песни обличали тёмные стороны феод. быта, воспевали героич. борьбу против тирании, прививали народу любовь к родине. После установления Сов. власти песни А. наполняются новым содержанием, связанным с большими преобразованиями в обществ. укладе и быте, с социалистич. строительством.

Ашугские мелодии обычно узкого диапазона и излагаются в высоком регистре. Мелодич. движение плавное; за небольшими скачками (на терцию, кварту) следует их заполнение. Типичны повторность, вариантность попевок и целых построений, метроритмич. богатство. Иногда мелодии подчинены чёткому тактовому размеру, напр.:



Порой они отличаются речитативно-импровизац. свободой. Известно ок. 80 классич. мелодий, составляющих постоянный репертуар А. Их названия определяются поэтич. формами («гэрайлы», «диваны», «мухаммес» и т. д.), местностями, где они наиболее распространены («Гёйчэ гюлю»), *дастанами*, в к-рые они входят («Кереми», «Кёр-оглы») и т. д. Эти напевы, сохраняя свой осн. интонац. стержень, постоянно обогащаются мелодически и ритмически. На одну и ту же мелодию исполняются разл. поэтич. тексты. Ашугские песни куплетны. Большую роль в них играют инстр. интермедии. В музыке А. возникают элементы гармонич. многоголосия — кварто-квинтовое, терцово-квартовое и др. созвучия (на сазе).

Крупнейшие азерб. А. прошлого — Гурбани, Аббас Туфарганлы (16 в.), Дильгам, Валех, Шикесте Ширин (18 в.), Алескер (19 в.). А. нашего времени — Асад Рзаев, Мирза Байрамов, Ислам Юсифов, Авак, Гара Мовлаев, Талыб Мамедов, Шамшир Годжаев, Акпер Джафаров, Адалет (исполнитель-виртуоз на сазе); И. Юсифов организовал хор ашугов из 25—30 певцов и исполнителей на баламане.

Наиболее видные арм. А. прошлого — Саят-Нова, Дживани, Шерам, Нагаш Овнатан, Ширин, Мискин Бурджи, современные А.—Григор, Гусейн, Серон, Авраси, Ашот и другие.

Стилистич. особенности музыки А. нашли претворение в ряде соч. проф. композиторов, напр. в операх «Алмаст» Спендиарова, «Шахсенем» Глиэра, «Кёроглы» Гаджибекова, «Вэтэн» Караева и Гаджиева, в сюите «Азербайджан» Амирова, в Третьей симфонии Караева.

Лит.: Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, под ред. и со вступит. очерком и примеч. В. Я. Брюсова, М., 1916; Торджян Х., Армянские народные певцы-ашуги, «СМ», 1937, № 7; Кривоносов В., Ашуги Азербайджана, «СМ», 1938, № 4; Антология азербайджанской поэзии, М., 1939; Антология армянской поэзии, М., 1940; Эльдарова Э., Некоторые вопросы ашугского искусства, в сб.: Искусство Азербайджана, т. I, Баку, 1949; её же, Некоторые вопросы музыкального творчества ашугов, в сб.: Азербайджанская музыка, М., 1961; её же, Искусство ашугов Азербайджана (историч. очерк), в сб.: Искусство Азербайджана, т. VIII, Баку, 1962 (на азерб. языке); её же, Музыкально-поэтический терминологический словарь азербайджанских ашугов, в сб.: Искусство Азербайджана, т. XII, Баку, 1968; Сеидов М., Саят-Нова, Баку, 1954; Кушнарёв Х. С., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958; Беляев В., Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 2, М., 1963. *Э. Абасова.*

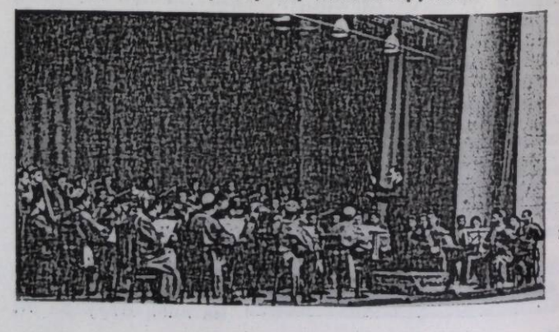
АШХАБА́Д (туркм. Ашгабат; ранее — Асхабад, Полторацк) — столица Туркм. ССР (с 1924), промышленный и культурный центр республики. В 1972—266 тыс. жителей. До Великой Окт. социалистич. революции муз. жизнь города ограничивалась преим. выступлениями нар. певцов и музыкантов (бахши-сазандров). После установления Сов. власти в А. начинается развитие муз. культуры. В 1929 создан Туркм. драм. т-р, ставивший и муз. спектакли. В том же году открылся художеств. техникум, к-рый готовил также и музыкантов. На основе муз. отделения техникума в 1935 создано Муз. уч-ще. В 1937 при Туркм. драматич. т-ре был основан муз. сектор. Одновременно организована оперная студия (с вок. и хореографич. отделениями). В 1940 открыт Туркм. муз. т-р (в состав т-ра вошли выпускники оперно-балетной студии, артисты муз. сектора драм. т-ра и оркестр), на базе к-рого в 1941 создан *Туркменский театр оперы и балета* (с 1956 им. Махтумкули). Т-р ставит нац. оперы А. Кулиева, Ю. С. Мейтуса, Д. Овезова, А. Г. Шапошникова и др. композиторов, а также произв. сов. композиторов др. республик, рус. и зарубежную классику. Спектакли идут на рус. и туркм. яз.

Важную роль в муз.-конц. жизни А. играет Туркм. филармония (осн. 1938), к-рая пропагандирует сов. (в первую очередь туркм.) и рус. классич. музыку. При филармонии работают: симф. оркестр (осн. 1972), оркестр нар. инструментов им. П. Сарыева (осн. 1940), засл. ансамбль нар. танца Туркм. ССР (осн. 1941), хор. эстрадные бригады и бригады бахши.

В 1936 создан Ашхабадский радиокомитет, при к-ром был организован первый проф. хор (с 1948 Туркм. гос. хор). Здесь также работают: ансамбль нар. инструментов, эстрадный оркестр, хор.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 в А. работали рус. и укр. композиторы: К. А. Корчмарёв, Ю. С. Мейтус, А. Е. Штогаренко и др., оказавшие влияние на формирование нац. кадров композиторов.

Туркменский оркестр народных инструментов.



В 1939 в А. создан Союз композиторов Туркм. ССР (в 1972 — 16 чел.).

Респ. дом нар. творчества выпускает сб. песен, метод. пособия для самодеятельных муз. коллективов, проводит праздники песен, концерты, фестивали.

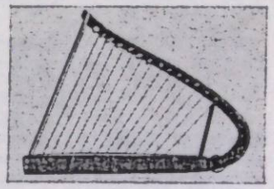
В А. работают (1972): Туркм. т-р оперы и балета, Туркм. гос. филармония им. М. Тачмурадова, Муз. педагогич. ин-т культуры, Муз. уч-ще им. Д. Овезова, Респ. муз. школа-десятилетка, 2 муз. школы, Респ. дом нар. творчества, Дворцы культуры. *А. Реджепов.*

АЭ́Д (греч. ἀοιδός, от ἀείδω — пою, воспеваю) — др.-греч. проф. поэт и певец, исполнитель эпич. песен. Иск-во А. относится к эпохе становления рабовладельч. об-ва в Греции (9—8 вв. до н. э.). Из поколения в поколение они передавали традиции своего ремесла и старинные песни-сказания. А. были неизменными участниками торжеств, пиров, соревнований; помимо находившихся на службе общин и царей, существовали и А. странствующие. А. пели, аккомпанируя себе на струн. щипковом инструменте *форминксе*. Пение А. представляло собой вокализацию поэтич. текста с помощью монотонно повторяющихся традиц. мелодич. оборотов-номов (их диапазон, по-видимому, не превышал кварты или квинты). А. вносили в своё пение элементы импровизации, дополняя и видоизменяя традиц. песни-сказы, создавая новые. Позже иск-во А. было утрачено, их место в эллинистич. об-ве заняли *рапсоды*.

Лит.: Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. I, ч. 1, М.— Л., 1941, с. 272; его же, Всеобщая история музыки, ч. 1, М., 1965, с. 43; Abert H., Antike, в кн.: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. G. Adler, Bd 1, B., 1924, B., 1930; в рус. пер.— Аберт Г., История древнегреческой музыки, в сб.: Музыкальная культура древнего мира, под ред. Р. И. Грубера, Л., 1937, с. 113, 115—117.

АЭРОФО́НЫ (от греч. ἀήρ — воздух и φωνή — звук) — музыкальные инструменты, источником звука к-рых является столб воздуха, заключённый в канале ствола (трубке). По типу вибратора, приводящего воздушный столб в колебание (т. е. по способу извлечения звука), А. делятся на флейтовые, язычковые и мундштучные (амбушюрные). У флейтовых вибратором служит струя воздуха, рассекающаяся об острый край стенки ствола, у язычковых — эластичная пластинка-прерыватель, у мундштучных — соответственно напряжённые губы исполнителя. Флейтовые инструменты подразделяются по способу держания на продольные и поперечные, а продольные, в свою очередь, на открытые (оба конца ствола открыты), свистковые (в верхний конец вставлен сердечник со щелью) и многоствольные, типа *флейты Пана*. Язычковые инструменты бывают с одинарным, как у кларнета, и двойным, как у гобоя, бьющимся язычком; к ним относятся инструменты с проскакивающим язычком — различной системы гармоники, фисгармонии и др. Подгруппу мундштучных инструментов составляют трубы и рога. *К. А. Вертков.*

АЮМА́А — абхазский щипковый муз. инструмент; угловая арфа. Корпус и расположенная под острым углом к нему шейка изготовляются из одного куска дерева; корпус долблёный, закрытый деревянной декой без резонаторных отверстий.



А. имеет 14 струн из конского волоса. Во время игры исполнитель кладёт инструмент на правое колено и указат. и средним пальцами обеих рук защипывает струны: правой — дискантовые, левой — басовые. Звукоряд диатонический, звуки тихие, мягкие. А. служила главным образом для аккомпанемента при исполнении исторических и военных песен. Народная А. вышла из употребления; вместо неё применяют усовершенствованные образцы с 15 шёлковыми струнами, дающие хроматический звукоряд в объёме ноны.

Лит.: Кортуа И. Е., Абхазские народные песни и музыкальные инструменты, Сухуми, 1959; Хашба П. М., Абхазские народные музыкальные инструменты, Сухуми, 1967. *К. А. Вертков.*

АЮШЕ́ЕВ Дандар Дампилович [4 (17) IX 1910, улус Нуган, ныне Иркутской обл.—18 X 1971, Улан-Удэ] — советский композитор. Нар. арт. Бурят. АССР (1963). В 1943 окончил Свердловскую консерваторию по классу композиции М. П. Фролова. В 1946—63 пред. Бурят. отделения союза композиторов РСФСР. Ведущее место в творчестве А. занимал оперный жанр. Он создал ряд произв., посв. дружбе бурят. и рус. народов: «Побратимы» (1958, Бурят. т-р оперы и балета), «Братья» (1961, там же), «Саян» (1967, там же).

Др. соч.: опера — Дарима (соч. 1946); балет — Драгоценный камень (соч. 1944); кантата — Бурят-Монголия (1957); для орк. — симфония (1943), увертюра — Молодёжная (1955); сюита для орк. нар. инструментов (1957); произв. для скр.; романсы, песни; обр. нар. песен; музыка к драматич. спектаклям.

Лит.: Искусство Бурятской АССР, Улан-Удэ, 1959; Вопросы современного искусства Бурятии, Улан-Удэ, 1961; Куницын О., Д. Д. Аюшеев, в сб.: Люди бурятского искусства, т. 2, Улан-Удэ, 1968. *Б. В. Олзоев.*

Б

B, b (лат.) 1) Вторая буква *алфавита музыкального*. В период раннего средневековья служила названием и буквенным обозначением второй ступени звукоряда, осн. тоном к-рого был звук А, т. е. звука, лежащего на целый тон выше А. С введением в 12 в. т. н. мягкого гексахорда (hexachordum molle) на звуке F в употребление вошёл звук, лежащий полутоном выше А (вторая низкая ступень в звукоряде с осн. тоном А). Звук, лежащий на целый тон выше А, стал называться B-durum и обозначался знаком B quadratum (квадратное В), т. е. ♮; звук, лежащий на полутон выше А, получил название B molle и обозначался знаком B rotundum (округлое В), т. е. ♭. Позднее, когда стали широко применяться хроматич. повышения и понижения разл. ступеней, из знака ♮ возникли современные диез (♯) и бекар (♮), а из знака ♭ — бемоль (♭).

В наст. время буква В служит для обозначения седьмой низкой ступени диатонич. звукоряда с осн. звуком С, а в странах англ. языка — для обозначения седьмой высокой ступени этого звукоряда (седьмая низкая ступень обозначается там как B flat — B мягкое). Во Франции, Италии и нек-рых др. странах чаще применяется слоговое обозначение звука В — si bemol (си-бемоль). Прописное В обозначает звук большой октавы, строчное — малой;, для звуков более высоких и более низких октав применяют дополнительные цифры или чёрточки; так, B или B_1 обозначают звук контроктавы, b^2 или b^2 — второй октавы. Хроматич. видоизменения данной ступени звукоряда превращают её в др. смежные звуки: повышение на полутон — в звук h (си), понижение на полутон — в звук a (ля) (о хроматич. видоизменениях звука В в значении си см. в статье *H*). При обозначении тональностей к обозначениям звука тоники добавляют слова dur и moll, одновременно применяя для мажора прописное В, для минора — строчное; так, B-dur обозначает си-бемоль мажор, b-moll — си-бемоль минор. В теоретич. работах тональность может обозначаться и одной буквой; в этом случае В означает си-бемоль мажор, b — си-бемоль минор; одной буквой В в сочетании с предлогом in обозначается соответствующий строй инструмента (напр., Trompete in B — труба в строе си-бемоль). Иногда музыковеды-теоретики применяют буквенное обозначение трезвучий; в этой системе В означает си-бемоль мажорное тоник. трезвучие, b — си-бемоль минорное.

2) В сочетании с др. знаками буква В используется для сокращённого обозначения нек-рых итал. муз. терминов: B — basso (басовая партия), c. B.— col basso (с басом), B. c. — basso continuo (цифрованный бас), C.-B.— contrabasso. *В. А. Вахромеев.*

БАБАДЖАНЯ́Н Арно Арутюнович (р. 22 I 1921, Ереван) — советский композитор и пианист. Нар. арт. СССР (1971). Чл. КПСС с 1956. Окончил в 1947 Ереванскую консерваторию по классу композиции В. Г. Тальяна, в 1948 — Московскую консерваторию по классу фп. К. Н. Игумнова. Одновременно в 1946—48 совершенствовался по композиции у Г. И. Литинского в Доме культуры Армянской ССР (Москва). С 1950 преподаватель, с 1956 доцент Ереванской консерватории по классу фп. На формирование стиля Б. на раннем этапе оказали влияние творчество С. В. Рахманинова и музыка А. И. Хачатуряна с её романтич. приподнятостью. Живое чувство современности, яркая образность, экспрессивность музыкального языка, постоянные поиски новых средств музыкальной выразительности выдвинули Б. в число ведущих советских композиторов.



Большое внимание уделяет Б. музыке для кино и эстрадным жанрам. Мн. его песни популярны, в т. ч. «Песня первой любви», «Не спеши», «Загадай желание», «Лучший город земли» и др.

Соч.: поэма-рапсодия для симф. орк. (1954); Героическая баллада для фп. с орк. (1950, Гос. пр. СССР, 1951); концерты с орк. — для скр. (1949), для влч. (1962); 2 струн. квартета; фп. трио (1952, Гос. пр. СССР, 1953); Шесть картин для фп. (1965, Гос. пр. Арм. ССР, 1967); соната для скр. и фп. (1959); многочисл. песни, музыка к фильмам и др.

Лит.: Григорян А., А. Бабаджанян, М., 1961; Ташчян С., А. Бабаджанян, Ер., 1961 (на арм. яз.). *Г. Ш. Геодакян.*

БАБА́ЕВ Андрей Аванесович (27 XII 1923, с. Мсмна Нагорно-Карабахской АО Азерб. ССР — 21 X 1964, Москва) — советский композитор. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1958). Учился в Баку игре на таре в муз. уч-ще у С. Рустамова (в 1936 Б.—тарист оркестра нар. инструментов Азерб. радио). С 1940 учился в Бакинской консерватории (класс композиции У. Гаджибекова), к-рую окончил по возвращении из армии в 1950 (класс К. Караева). В 1950—53 Б. занимался в аспирантуре Моск. консерватории у Ю. А. Шапорина. В основе творчества Б. — муз. иск-во арм. народа. Композитор обрабатывал также азерб., тадж., турк., инд., вьетнам. и др. нар. мелодии. Автор мн. известных лирич. песен («Любимые глаза», «Я встретил девушку», «Жила девчонка на земле» и др.).

Соч.: опера — Арцваберд (Орлиная крепость, 1957, Арм. т-р оперы и балета), комич. опера — Дядя Багдасар (1964); кантаты — Октябрь (1947), Песня о партии (1954); для орк.— симфония (1950), сюита (1946), увертюра — Молодость (1948), драм. поэма — Дружба (1962); концертная рапсодия (1955), Индийская фантазия (1958); 2 сюиты для орк. азерб. нар. инструментов; фп. трио; песни, музыка для т-ра и кино. *В. И. Зак.*

БАБА́ЕВ Сабир Бабаевич (р. 30 XII 1920, Ташкент) — советский композитор. Засл. деятель иск-в Узб. ССР (1967). Чл. КПСС с 1950. Депутат Верх. Совета Узб. ССР 6-го созыва. В 1949 окончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции Б. Б. Надеждина. С 1967 директор и худ. рук. Самаркандского т-ра оперы и балета. С 1972 худ. рук. Узб. филармонии. С 1968 преподает в Ташкентской консерватории. В 1948—56 и в 1960—65 председатель Союза композиторов Узбекской ССР.

Соч.: опера — Хамза (1961, Узб. т-р оперы и балета), опера-сказка — Ерилташ (1967, Самарканд); муз. драма — Любовь к Родине (1957, Т-р им. Мукими, Ташкент); муз. комедии — Праздник в поле (совм. с Д. Закировым, 1954, Самарканд), Два браслета (1962, Ташкент); кантаты — Праздник хлопка (1955), Здравица (1965, сл. Х. Гуляма), вок.-инстр. сюита — Белое золото; для орк., в т. ч. 2 сюиты (1946, 1948); для орк. узб. нар. инструментов, в т. ч. Праздничная увертюра (1951); камерно-инстр. произв.; романсы, песни и др. *Я.Б.Пеккер.*

БАБАКУ́ЛОВ Ахмад (р. 17 I 1931, Душанбе) — советский певец (драматич. тенор). Нар. арт. СССР (1971). Чл. КПСС с 1961. Сын хафиза Бабакула Файзуллаева. В 1954 окончил Моск. консерваторию по классу пения, в 1962 аспирантуру у В. Ф. Карина. В 1954—56 и с 1966 солист Тадж. т-ра оперы и балета, в 1956—66— Тадж. филармонии. С 1966 зав. вок. кафедрой ф-та искусств Тадж. педагогич. ин-та. Партии: Каварадосси, Канио, Синодал; Садык («Возвращение» Сабзанова), Замон («Знатный жених» Урбаха), Хуршед, Мадан («Девушка из Душанбе», «Комде и Мадан» Шахиди) и др.



Выступает как исполнитель камерных вок. произв. тадж. композиторов и нар. песен. Гастролирует за рубежом (Афганистан, Индонезия, Индия, Иран, Пакистан, Канада). Гос. пр. Тадж. ССР им. Рудаки (1966). *И. Г. Нисневич.*

БАБИЙ Зиновий Иосифович (р. 27 I 1935, с. Подсадки Пустомытовского р-на Львовской обл.) — советский певец (драматический тенор). Нар. арт. БССР (1964). В 1954—57 солист ансамбля Прикарпатского воен. округа. В 1957—59 учился в Киевской консерватории. Был солистом Киевского (1957—60) и Львовского (1960—63) т-ров оперы и балета. С 1963 солист Белорус. т-ра оперы и балета. Партии: Хозе, Канио; Герцог («Риголетто»), Каварадосси, Радамес, Отелло, Пинкертон; Туриду («Сельская честь»), Рудольф («Богема»), Манрико; Орест («Орестея» Танеева), Сергей («Алеся» Тикоцкого) и др.

Выступает как конц. певец. Гастролирует за рубежом (Болгария, Венгрия, ГДР, Канада, Польша, Франция). *И. Г. Нисневич.*

БАГАДУ́РОВ Всеволод Алавердиевич [22 II (6 III) 1878, Нижний Новгород, ныне Горький — 10 X 1954, Москва] — советский музыковед, певец и композитор. Доктор искусствоведения (1940). В 1901 окончил естественное отд. физико-математич. ф-та Петерб. ун-та. В 1906—11 учился у Г. Э. Конюса, Б. Л. Яворского (композиция) и у Н. И. Сперанского, В. С. Тютюника, Н. П. Миллера (пение). Пел на сцене оперного т-ра в Тбилиси (1904—05), выступал как муз. критик в газ. «Нижегородский листок» (1908—14). В 1921—31 науч. сотрудник и действительный чл. ГИМНа (Москва). Работал старшим науч. сотрудником Ин-та художеств. воспитания Академии педагогич. наук РСФСР. С 1922 вёл в Моск. консерватории курс истории вок. педагогики, с 1940 профессор. Осн. круг науч. работ Б. — вопросы истории и методики вок. иск-ва. Ему принадлежат редакции вокальных сочинений Г. Берлиоза, Ж. Бизе, Р. Вагнера, Й. Гайдна, К. Сен-Санса; Р. Шумана.

Соч.: Учение о регистрах человеческого голоса, «Муз. образование», 1929, № 1, 2, 3, 4; Очерки по истории вокальной методологии, ч. 1—3, М., 1929—37, ч. 3, вып. 1, 2 перераб. и доп. изд., М., 1956; М. И. Глинка как певец и вокальный педагог, в кн.: М. И. Глинка. Сб. материалов и статей, под ред. Т. Ливановой, М.— Л., 1950; Воспитание детского голоса, М., 1952; Вокальное воспитание детей, М., 1953; Начальные приёмы развития детского голоса, М., 1954 (совм. с А. А. Сергеевым и Н. Д. Орловой) и др. *И. М. Ямпольский.*

БАГАТЕ́ЛЬ (франц. bagatelle, букв.— безделушка) — небольшая инструментальная пьеса, преим. для фп., относительно нетрудная для исполнения. Впервые назв. «Б.» появилось у Ф. Куперена («Les bagatelles»). Начиная с Бетховена композиторы применяют название «Б.» как обозначение жанра. Б. для фп. Бетховена ор. 33, 119 и 126 представляют собой серии разнохарактерных миниатюр. Циклы Б. есть у А. Дворжака (ор. 47 для 2 скрипок, виолончели и гармониума), А. К. Лядова (ор. 53 для фп.), Б. Бартока (ор. 6 для фп.). Шесть Б. для струн. квартета ор. 9 А. Веберна отличаются особой краткостью и концентрированностью выражения.

БАГЛА́НОВА Роза Тажибаевна (р. 1 I 1922, Казалинск Кзыл-Ордынской обл.) — советская певица (сопрано). Нар. арт. СССР (1967). Чл. КПСС с 1962. В 1939—41 училась в Кзыл-Ординском педагогич. ин-те. В 1941—47 солистка Ансамбля песни и танца Узб. филармонии, в 1947—49 — Казах. т-ра оперы и балета, в 1949—60— Казах. филармонии, с 1960 — Казахконцерта.



Б.—исполнительница нар. песен (рус., казах., узб., тат., монг., корейских и др.) и сов. эстрадных произведений. Гастролирует за рубежом (Польша, ГДР, Венгрия, Австрия, Чехословакия, Китай, Корея, Индия, Бирма, Канада, Швеция, Бельгия и др.). *Б. Г. Ерлакович.*

БАГРЕЦО́В Фёдор Алексеевич [1812, Подольский уезд, ныне Моск. обл. — 26 V (7 VI) 1874, Москва] — рус. хоровой дирижёр и композитор. Был певчим (с 8-летнего возраста), позднее солистом, регентом Чудовского церк. хора в Москве. Под рук. Б. хор достиг высокого уровня художественного исполнения, стал одним из лучших рус. хоровых коллективов. Программы концертов, устраивавшихся Б., включали произв. М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, А. П. Есаулова, С. А. Дегтярёва, П. И. Турчанинова и др. рус. композиторов. Б. — автор культовой музыки.

Лит.: Урусов Г. Г., Памяти Фёдора Алексеевича Багрецова, М., 1899; Нелидов К., Ф. А. Багрецов. Биографический очерк, «РМГ», 1900, № 21—22.

БАГРИНО́ВСКИЙ Михаил Михайлович [30 IX (12 X) 1885, Москва — 13 I 1966, там же] — советский композитор и дирижёр. В 1908 окончил Муз.-драм. уч-ще Моск. филармоний. об-ва (класс композиции А. Н. Корещенко). В 1910—25 (с перерывами) дирижёр Моск. частной оперы С. И. Зимина (с 1922 — «Свободная опера»); с 1919 дирижировал симф. концертами и оперными спектаклями в Риге, Кисловодске, Харькове, Ростове-на-Дону и др. Преподавал дирижирование в Харьковской муз. академии (1920—21), в Тбилисской консерватории (1928—31), Муз. политехникуме (1933—34), в техникуме им. М. М. Ипполитова-Иванова (Москва, 1934—35). С 1934 профессор. В 1936—54 (с перерывами) преподавал дирижирование в Ин-те военных дирижёров и на военном ф-те Моск. консерватории, в 1938—47 зав. кафедрой. С 1946 муз. руководитель оперного класса Моск. консерватории; с 1950 профессор дирижёрского ф-та, с 1956 — кафедры хор. дирижирования. Среди его учеников — А. К. Андриашвили, Ш. И. Азмайпарашвили, Р. К. Габичвадзе, В. И. Мурадели, Ш. М. Мшвелидзе и др.

Соч.: опера — 1812 год (1911—27); муз. комедия — Игра с Джокером (под псевд. М. Микель, 1927, Моск. т-р оперетты); вок.-симф. сцена — Песнь о Соколе (1949), симф. сюиты, фп. прелюдии, пьесы для дух. орк. и орк. нар. инструментов, хоры, романсы, детские песни, переложения, оркестровки, обработки.

Лит. соч.: Дирижёрская техника рук, М., 1947, перезд. под назв.— Основы техники дирижирования, М., 1963;

Сборник упражнений для занятий по дирижированию, М., 1953; Памяти С. В. Рахманинова, в сб.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2, М., 1957, ² 1967. *Е. Михайлова.*

БАДАЛБЕ́ЙЛИ Афрасияб Бадал оглы [р. 6 (19) IV 1907, Баку] — советский композитор и дирижёр, муз. критик и драматург. Нар. арт. Азерб. ССР (1960). Чл. КПСС с 1945. В 1930 окончил лингвистич. отд. вост. ф-та Азерб. ун-та (Баку), в 1938 — муз. уч-ще при Ленингр. консерватории (класс композиции Б. И. Зейдмана). С 1930 дирижёр Азерб. театра оперы и балета и симф. концертов. В 1943—46 худ. рук. Азерб. радио и Азерб. филармонии.

Автор первого азерб. нац. балета «Девичья башня» (1940). Ему принадлежат либр. оперы «Багадур и Сона» Алескерова, балетов — «Золотой ключик» и «Человек, который смеётся» Зейдмана, «Чернушка» Аббасова, а также эквиритмические переводы на азерб. яз. текстов ряда опер рус., груз., арм. и др. авторов.

Соч.: оперы — Гнев народный (совм. с Б. И. Зейдманом, 1941, Азерб. т-р оперы и балета), Низами (1948, там же), Ивы не заплачут (на собств. либр., 1971, там же); балет — Гыз галасы (Девичья башня, 1940, там же; 2-я ред. 1959), детский балет — Тэрлан (1941, там же); для орк.— симф. поэма Вся власть советам (1930), Миниатюры (1931); для орк. нар. инструментов — симфониетта (1950); музыка к драм. спектаклям, песни.

Лит. соч.: Беседы о музыке, Баку, 1953; Курбан Примов, Баку, 1955 (обе на азерб. яз.); Азербайджанский гос. ордена Ленина театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, М., 1959 (совм. с К. А. Касимовым); Толковый монографический музыкальный словарь, Баку, 1969 (на азерб. яз.).

Лит.: Карагичева Л., Аф. Бадалбейли, Баку, 1965. *К. А. Касимов.*

BADINAGE, badinerie (бадинаж, бадинри, франц. — шутка, шалость), — название частей инстр. сюит нем. и франц. композиторов 18 в., к типич. признакам к-рых относятся быстрый темп и двухдольный размер ($\frac{2}{4}$; ¢). По характеру такие пьесы близки к *скерцо*. Образцы у И. С. Баха (вторая оркестровая сюита, последняя часть), Г. Ф. Телемана («Badinage» в орк. сюите «Musique de table»).

БА́ДИНГС (Badings) Хенк (Хендрик Херман) (р. 17 I 1907, Бандунг, Ява) — голл. композитор. Чл. Флам. корол. академии наук, лит-ры и изящных иск-в (1950). По образованию горный инженер-палеонтолог. Учиться музыке начал самостоятельно, затем занимался по композиции у В. Пейпера. С 1934 преподавал композицию в Роттердамской консерватории, с 1937 — в Амстердамском муз. лицее (с 1938 его директор), в 1941—45 директор консерватории в Гааге. В творчестве Б. классич. традиции (влияние нидерл. школы, И. С. Баха) сочетаются с новейшими муз. приёмами письма (битональность, линеарность, электронная музыка, 31-тоновая система А. Д. Фоккера и др.).

Соч.: оперы — Ночной дозор (De Nachtwacht по картине Рембрандта, соч. 1943, пост. Антверпен, 1950), Любовные сплетни (Liefde's listen; комич., 1945), Девушка с Андроса (Frau as Andris, Ганновер, 1960), радиооперы — Орест (1954), Астерион (1957), электронная опера — Мартин Корда (Амстердам, 1960), Эликсир жизни (Elisir della vita, 1959); балеты — Balletto grottesco (также вариант для 2 фп., Роттердам, 1939), драм. балеты — Орфей и Эвридика (Амстердам, 1941), Жанна д'Арк (там же, 1947), Balletto serioso (для 2 фп., 1955), Кани (с электронной музыкой, 1956); 5 мелодекламаций, в т. ч. Западный ветер (1936) и Эльфы (1948); оратории Апокалипсис, Иона (1948, 1962); хоры a cappella, в т. ч. церковные — Короткая месса (Missa brevis, 1946), Stabat Mater (1954); для орк.— 14 симфоний, в т. ч. 6-я, Симфония псалмов (с хором, 1953), Луисвильская (1954) и др., Симф. вариации (1936), 6 увертюр (1937—1961), инстр. концерты (в т. ч. для саксофона); кам. ансамбли, кам.-инстр. соч., в т. ч. сонаты для разл. инструментов; соч. для органа, карийона, фп. и др. инструментов; циклы песен; обр. нар. песен; музыка для т-ра, радио и телевидения; электронная музыка.

Лит. соч.: De hedendaagsche Nederlandsche muziek, Amst., 1936; Tonaliteitsproblemen in de nieuwe muziek, Brussel, 1951, и др.

Лит.: в кн.: Backers D., Nederlandse componisten, ²Amst., 1949. *В. В. Ошис.*

БАДРЙДЗЕ Давид (Датико) Георгиевич [р. 23 III (4 IV) 1899, Кутаиси] — советский певец (лирич. тенор). Нар. арт. Груз. ССР (1943). В 1926 окончил Тбилисскую консерваторию (класс Е. А. Вронского). В 1926—34, 1941—44 солист Грузинского (в 1934—36 — Свердловского) т-ра оперы и балета, в 1936—41 и 1944—48 — Большого т-ра. В 1948 оставил сцену. Б. обладал мягким по тембру подвижным голосом, большой музыкальностью, артистизмом.

Партии: Малхаз («Даиси» Палиашвили), Котэ («Кето и Котэ» Долидзе), Ленский; Владимир («Дубровский»), Альфред и Герцог («Травиата» и «Риголетто»), Фауст, Вертер и др. Выступал как камерный певец, исполняя груз. нар. песни, произв. совр. авторов, неаполитанские песни. Работал в консерватории в Пхеньяне (1957—58) и в муз. уч-ще в Ханое (1959—61); силами студентов осуществил постановки оперы «Евгений Онегин», явившиеся огромным событием в муз. жизни Кореи и Вьетнама. В 1967—70 преподавал в консерватории в Каире, где организовал нац. оперную труппу и пост. оперу «Чио-Чио-сан».

В 1952—61 преподавал в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных (Москва), с 1961 — в Тбилисской консерватории (с 1972 профессор). Гос. пр. СССР (1950) за участие в фильме «Щит Джугая». С 1945 гастролировал за рубежом. *В. И. Зарубин.*

БАДУ́РА-ШКО́ДА (Badura-Skoda) Пауль (р. 6 X 1927, Вена) — австр. пианист. В 1948 окончил Венскую консерваторию по классам фп. и дирижирования. Позднее совершенствовался в фп. игре у Э. Фишера. Лауреат Междунар. конкурсов пианистов им. Б. Бартока в Будапеште (1948) и им. М. Лонг в Париже (1949). Гастролирует во мн. странах (в СССР в 1968). Известен как знаток и тонкий интерпретатор музыки В. А. Моцарта. Написал кн. «Интерпретация Моцарта. Побуждение к истолкованию фп. произведений» («Mozart-Interpretation. Anregungen zur Interpretation der Klavierwerke», совм. с E. Badura-Skoda, W., 1957); рус. пер. «Интерпретация Моцарта» (под ред. Л. А. Баренбойма и Л. Е. Гаккеля), с прилож. «Как исполнять Моцарта» (критический обзор совр. литературы), М., 1970.

Лит.: Дельсон В., Первое знакомство, «СМ», 1969, № 3. *И. М. Ямпольский.*

БАЕ́ТОВ Муса (10 XI 1902, с. Байгенчек, ныне Ак-Талинского р-на Нарынской области — 9 V 1949, Фрунзе) — советский певец и композитор. Нар. арт. Кирг. ССР (1939). Автор около 20 песен. Известен в Киргизии гл. обр. как нар. певец с очень своеобразной исполнительской манерой. Выступал с 10 лет. С 1936 артист филармонии, с 1942 Кирг. оперного т-ра. Исполнял партии Кульчоро, Сыргак («Айчурек», «Манас» Власова и Фере). Обладал сильным, колоритным голосом, приближающимся к драматическому тенору. Аккомпанировал себе на комузе и на гармонике. В силу присущей ему импровизационной манеры он варьировал напевы и иногда настолько развивал первоначальный вариант, что фактически создавалась новая песня. Популярные песни Б. в основном посвящены актуальным сов. темам: «Коммунизм», «Компартия», «Счастье», «В стране Октября», «Красным богатырям» и др. Большую популярность имели и его лирические, любовные, бытовые песни: «Проснусь», «Мудрец», «Скучаю», «Эх, девушки», «Беру яблоко», «Песня узника» и др. Для его творчества характерны напевность, обилие фермат, лирическая теплота.

Лит.: Виноградов В., Киргизская народная музыка, Фрунзе, 1958. *Б. Алагушев, А. С. Каплан.*

БАЖА́НСКИЙ Порфирий Иванович [24 II 1836, с. Белелуя, ныне Ивано-Франковской обл.—29 XII 1920, Львов] — зап.-укр. композитор, музыковед, фольклорист и муз. деятель. Муз. образование получил во Львовской духовной семинарии (окончил в 1864), затем у композиторов М. М. Вербицкого и И. И. Воробкевича. Был учителем пения в духовной семинарии, регентом церк. хора, сельским священником.

В своих историко-теоретич. очерках Б. выступал за использование композиторами укр. фольклора и создание самобытной нац. музыки, отличной от европейской. Составил сборники западноукраинских песен «Русько-народні галицькі мелодії» (1905—12).

Соч.: мелодрамы и оперетты, в т. ч.— Параня (1870), Олеся (1880, Стрый; 1881, Львов), Белая цыганка (клавир изд. в 1908) (все на собств. либр.); хоры, песни, духовные соч.

Лит. соч.: Історія руського церковного пінія, Львів, 1890; Малоруський музикальний народний тон, Львів, 1891; Русько-народна поетична і музикальна ритміка, Львів, 1891; Малоруська народна мелодика, Львів, 1892.

Лит.: Загайкевич М., Музичне життя Західної України другої половини XIX ст., Київ, 1960, с. 66—68, 148—51. *В. Л. Гошовский.*

БА́ЗЕЛЬ (Basel) — культурный центр Швейцарии. 234 тыс. жит. (1970). Муз. традиции совр. Б. восходят к 12—13 вв., когда город стал одним из важных центров европ. культуры и науки. Сохранились имена музыкантов, работавших в Б. в 15 в. (Т. Кресс, К. Цабери, С. Ирми), оставивших муз.-теоретич. труды. В Базельском ун-те (осн. в 1460) изучались муз. дисциплины. В 16 в. Б. становится одним из европ. центров нотопечатания.

С 14 в. начала развиваться светская гор. муз. культура. Периодически на площадях устраивались публичные спектакли, в к-рых важное место занимали хор. пение, инстр. музыка. Домашнее музицирование бытовало в бюргерских кругах.

Важный этап в развитии муз. культуры Б.— создание в 1692 об-ва музыкантов «Коллегиум музикум», расцвет к-рого связан с деятельностью органиста Д. Шваба и его преемников И. Р. Дёммелина и Я. К. Кахеля. В сер. 18 в. муз. вечера «Коллегиум музикум» регулярно проводились в зале ун-та (1748). Деятельность И. М. Тольмана, возглавлявшего «Коллегиум музикум» на протяжении неск. десятилетий, способствовала развитию муз. жизни Б. В нач. 19 в. в Б. устраивались концерты с участием Л. Шпора, К. М. Вебера и др. ведущих музыкантов. Широкое распространение получает хор. пение, что повлекло за собой организацию таких объединений, как Базельское певческое об-во (1824), Базельский лидертафель (1852), позднее Базельский мужской хор, Баховский хор и др. В 19 в. в городе проводятся большие фестивали Швейц. муз. об-ва.

В 1876 на основе «Коллегиум музикум» было создано Всеобщее музыкальное об-во, организован оркестр, существовавший до нач. 20 в. В 1892 и 1901 состоялись первые Базельские муз. фестивали.

Первые оперные спектакли в Б. давались в 18 в. гастролировавшими итал. труппами. В 1834 был открыт Муниципальный т-р, в к-ром наряду с драм. спектаклями ставились оперы, оперетты, балеты.

В конце 19 — нач. 20 вв. Б. становится одним из ведущих в стране центров муз. образования. В 1867 осн. Муз. школа, ставшая к 1905 консерваторией (позднее переименована в Музыкальную академию города Базеля). С 1900 в ун-те был введён курс музыковедения, впоследствии кафедра музыковедения преобразована в спец. ин-т.

В 20 в. Б. сохраняет положение крупного центра муз. культуры. На протяжении последних десятилетий здесь работали мн. выдающиеся музыканты. Среди них дирижёр П. *Захер*, к-рый основал в 1933 «Схола канторум» — учебное заведение для подготовки исполнителей старинной музыки; в 1968 он возглавил Муз. академию. Захер основал также Об-во камерной музыки, Базельский камерный оркестр (1926) и Камерный хор (1928).

С 1921 в Б. существует Базельское оркестровое об-во, в ведении к-рого находится Гор. оркестр (возглавляли Г. Зутер, 1902—26, Ф. Вейнгартнер, 1927—35, Х. Мюнх, 1935—68). В 50—60-е гг. значительно расширилась деятельность Муниципального т-ра (оперная и балетная труппы; т-р осн. в 1834).

В Б. работают мн. композиторы Швейцарии: В. Ланг, В. Гейзер, Х. Бруннер, Х. Хауг, К. Бек. В Б. находятся Междунар. об-во музыковедения (осн. 1927), швейц. секция Междунар. об-ва совр. музыки и Междунар. об-ва муз. б-к, Швейц. об-во муз. исследований. Крупнейшие муз. собрания Б.— университетская б-ка, обладающая большой коллекцией книг и нот, и коллекция старинных инструментов, принадлежащая «Схола канторум». В Б. проводятся мн. междунар. муз. конгрессы и съезды.

БАЙНИ (Baini) Джузеппе (21 X 1775, Рим — 12 V 1844, там же) — итал. композитор, певец, педагог и муз. учёный; аббат. Племянник венецианского композитора Лоренцо Б., под рук. к-рого получил муз. образование; завершил его в Римской семинарии, был учеником Дж. Яначкони — капельмейстера собора Сан-Пьетро. С 1802 певчий папской капеллы, с 1818 её директор. Автор месс, мотетов, гимнов, псалмов, написанных в традициях старой римской школы. Известно его Мизерере (1822), исполнявшееся в папской капелле наряду со знаменитым Мизерере Г. Аллегри. Написал 2-томную монографию о жизни и творчестве Дж. Палестрины и др. лит. соч. Среди учеников Б. композиторы Ж. А. Лафаж и О. Николаи.

Лит. соч.: Lettera sopra il motetto a 4 cori dell'abato Marco Santucci..., Roma, 1806; Saggio sopra, l'identità de ritmi musicale e poetico..., Roma, 1820; Memorie storico-critiche della vita e della opere di G. P. da Palestrina, v. 1—2, Roma, 1828—29.

БАЙФ (Baïf) Жан Антуан де [19 II 1532, Венеция — 19 IX (X?) 1589, Париж] — франц. поэт, лютнист, композитор. Участник «Плеяды» — творческого содружества франц. поэтов-гуманистов. Б. стремился к возрождению античных форм иск-ва, в к-рых слились бы танец, поэзия, музыка, драма. Пытался ввести во франц. стихосложение квантитативную ритмику, т. е. построение стихов по правилам античной, перс. и араб. поэзии — на упорядоченном распределении слоговых длительностей. Опыты Б. имели значение не только для развития франц. стихосложения, но и для эволюции нек-рых муз.-драм. форм. На стихи Б. писали музыку мн. его современники — Т. де Курвиль, К. Ле Жён и особенно Ж. Модюи. Б.— автор пьес для лютни, 12 духовных песен (1562), 2 сб. четырёхголосных светских песен (1578, 1580). Соч. эти не сохранились. В 1570 Б. осн. Академию поэзии и музыки (Académie de Poésie et de Musik), просуществовавшую до 1584.

Лит.: Поэты французского Возрождения. Антология, пер. с франц., Л., 1938; Augé-Chiquet M., La vie, les idées et l'oeuvre de J. A. de Baïf, P., 1909; Brenet M., Musique et musiciens de la vieille France, P., 1911; Walker D. P., Musical humanism, «MR», II, III, Camb., 1941, 1942; The aims of Baïf's Academy, «Journal of Renaissance and Baroque Music», I, New Haven, 1946—47.

БАЙКАДА́МОВ Бахитжан Байкадамович [р. 11 (24) III 1917, г. Тургай Кустанайской обл.] — советский композитор. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1957). В 1937 окончил Алма-Атинский педагогич. ин-т. Был преподавателем математики. В 1939 занимался на курсах композиторов-мелодистов Союза композиторов Казах. ССР. В 1954 окончил Алма-Атинскую консерваторию по классу композиции Е. Г. Брусиловского. В 1941 хормейстер Казах. хора радиокомитета; в 1947—49 худ. рук. и дирижёр Казах. женского ансамбля песни и танца, в 1948—52— Казах. гос. хора; в 1952—60 худ. рук. Филармонии им. Джамбула. С 1963 консультант экспериментальной мастерской по усовершенствованию нар. инструментов Ин-та иск-в им. Курмангазы. С 1960 преподаватель, с 1963 доцент Казах. женского педагогич. ин-та.

К наиболее значительным произв. Б. относится сюита для хора a cappella «За мир» (1953), в к-рой творчески развиты черты казах. мелоса, найдены оригинальные приёмы нац. хор. полифонии.

Соч.: муз. драма — Майра (1952, Чимкентский обл. т-р драмы, т-ры Семипалатинска и Караганды); для орк.— симф. поэмы — Светлая юность (1952), Колхозный праздник (1953); камерно-инстр. произв., в т. ч. соната

для скр. и фп. (1947); песни, романсы; хоровые обработки казахских народных песен и др.

Лит.: Балгожин А., Бахитжан Байкадамов, в сб.: Композиторы Советского Казахстана, А.-А., 1958, с. 23—40. *Б. Г. Ерзакович.*

БАЙО (Baillot) Пьер Мари Франсуа де Саль (1 X 1771, Пасси, близ Парижа — 15 IX 1842, Париж) — франц. скрипач, педагог, композитор и муз. писатель. С детских лет обучался игре на скрипке в Пасси у Полидори, в Париже у Сент-Мари (с 1780), в Риме у Поллани (с 1783). По композиции занимался у Ш. С. Кателя, А. Рейхи и Л. Керубини. С 1791 был первым скрипачом т-ра «Фейдо», сменив на этом посту Дж. Б. Виотти, оказавшего решающее влияние на формирование исполнительского стиля Б. В 1795—1842 профессор Парижской консерватории по классу скрипки (среди его учеников Ф. А. Хабенек, Ж. Ф. Мазас и др.). С 1802 гастролировал во мн. европ. странах, в т. ч. России, где в 1805—08 был придв. солистом в Петербурге. В 1814 организовал в Париже первые публичные вечера квартетной музыки, пропагандировал творчество Л. Боккерини, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. В 1821—32 первый скрипач т-ра «Гранд-Опера», с 1827 солист придв. капеллы в Париже. Вместе с П. Роде и Р. Крейцером Б. составил триаду выдающихся скрипачей т. н. парижской школы. Исполнение Б. отличалось певучестью, строгостью и благородством стиля. Особенно славился Б. как квартетный исполнитель, его иск-во высоко ценили Н. Паганини и Ф. Мендельсон. В 1802 издал «Скрипичную методу», написанную совм. с Крейцером и Роде («Méthode de violon» ...rédigée par Baillot; переведена на рус. яз., 1812) и получившую широкое применение в педагогич. практике 1-й пол. 19 в. Прогрессивные методич. и эстетич. принципы, явившиеся основой этого труда, были развиты Б. в изданной им позднее собств. скрипичной школе («L'art du violon», 1834), до сих пор не утратившей значения. Б. написал очерки об А. Гретри («Notice sur Grétry», 1814) и Дж. Б. Виотти («Notice sur Viotti», 1825), опубликовал ряд муз. статей. Автор мн. произв. для скрипки: 9 концертов, ок. 30 вариационных циклов (в т. ч. на темы рус. нар. песен), 24 этюдов и др., а также камерно-инстр. ансамблей (3 струн. квартета, 15 трио для 2 скрипок с басом).

Лит.: Wasielewsky W. J., Die Violine und ihre Meister, Lpz., 1869, ²1927; Moser A., Geschichte des Violinspieles, B., 1923; Socanne P., Un maître du quatuor: Pierre Baillot, «Guide du concert», 1938, p. 647—744; Quelques documents inédits sur Pierre Baillot, «Revue de musicologie», 1939, XXIII (v. XX, p. 71—78) et 1943, XXV (v. XXII, p. 15—18). *И. М. Ямпольский.*

БАЙРЕЙТСКИЕ ФЕСТИВАЛИ — см. *Байрейтский театр.*

БАЙРЕЙТСКИЙ ТЕАТР (нем. Festspielhaus — «Дом торжественных представлений») — нем. оперный т-р («Театр Вагнера») в Байрёйте (Бавария, ФРГ).

Здание Байрёйтского театра.





Зрительный зал Байрёйтского театра.

Созданный по замыслу Р. Вагнера (при поддержке существовавших в то время многочисл. вагнеровских об-в и баварского короля Людвига II), Б. т. предназначался для исполнения произв. композитора. На концерте при закладке здания (1872) была исп. 9-я симфония Л. Бетховена под упр. Вагнера. Несложное по архитектуре строение (проект арх. О. Брюквальда, Г. Земпера и К. Брандта) имеет зрит. зал на 2000 мест, обладающий исключит. акустикой. Зал расположен амфитеатром, к-рый заканчивается галереей (лож, ярусов нет). Оркестр скрыт от зрителей.

Торжественное открытие Б. т. состоялось 13—17 авг. 1876 пост. тетралогии «Кольцо нибелунга» под упр. Х. Рихтера. На спектаклях присутствовали видные муз. деятели: П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лист, Э. Григ, К. Сен-Санс и др. Вскоре, после первых трёх представлений, из-за финансовых затруднений т-р был закрыт. Его деятельность возобновилась в 1882 в виде фестивалей вагнеровской музыки постановкой оперы «Парсифаль». С этого времени Байрёйтские фестивали проводились в течение 3—4 недель ежегодно. В годы 1-й и 2-й мировых войн фестивали не проводились (были возобновлены в 1924 и 1951). Как правило, в Б. т. ставится оперный цикл «Кольцо нибелунга» и др. оперы Вагнера. Иногда исполняется 9-я симф. Бетховена.

После смерти Вагнера (1883) руководство т-ром перешло к его жене — К. Вагнер. В 1908—30 т-р возглавлял сын композитора — З. Вагнер, в 1930—44 — его жена.

С 1951 начался новый период Байрёйтских фестивалей под рук. внуков Вагнера — Виланда Вагнера и Вольфганга Вагнера. Они реконструировали сцену т-ра. Обновляя пост. совр. режиссёрскими приёмами, широко применяли световые эффекты, часто заменяя ими декорации. В 1951—66 худ. рук. т-ра — Виланд Вагнер, с 1966 — Вольфганг Вагнер.

В Байрёйтских фестивалях принимали участие крупнейшие дирижёры: Х. Рихтер, Р. Штраус, К. Мук, А. Тосканини, В. Фуртвенглер, Г. Абендрот и др. Как продолжение вагнеровских торжеств, в Байрёйте проводятся Междунар. молодёжные муз. фестивали (в частности, в 1968 там собралось более 500 молодых музыкантов: артистами из разных стран была пост. юношеская опера Вагнера «Феи»).

Лит.: Чайковский П. И., Байрёйтское музыкальное торжество, в его кн.: Музыкально-критические статьи, М., 1953, с. 302—28; Puttkamer A., 50 Jahre Bayreuth, B., 1927; Kraft Zd. von, Das Festspielhaus in Bayreuth, B., 1958; Barth H. (Hrsg.), Internationale Wagners Bibliographie. 1955—1960, und Neupert K. (Bearb.), Besetzung der Bayreuthischer Festspiele. 1876—1960, Bayreuth, 1961, S. 51—119. *Х. Зеегер.*

БАЙСЕЙТОВА Куляш (Гульбахрам) Жасымовна [19 IV (2 V) 1912, Верный, ныне Алма-Ата — 6 VI 1957, Москва, похоронена в Алма-Ате] — советская певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. СССР (1936). Чл. КПСС с 1943. Депутат Верх. Совета Казахской ССР 1—3-го созывов. В 1925—28 училась в педагогич. техникуме Ин-та просвещения (Алма-Ата), активно участвовала в самодеятельности. В 1930 принята в Казахский театр драмы статисткой. С 1934 солистка Муз. т-ра, с 1937 — Казах. т-ра оперы и балета. Занималась пением в учебной студии театра у К. А. Дианти и В. А. Смысловской.

Б. — одна из основоположников казах. оперного искусства. Обладала голосом мягкого своеобразного тембра, большим драматическим дарованием. Первая исполнительница партий: Кыз-Жибек, Хадиши, Акжунус, Айши, Сайры («Кыз-Жибек», «Жалбыр», «Ер-Таргын», «Золотое зерно», «Гвардия, вперёд!» Брусиловского), Зере («Бекет» Ручьёва), Ажар («Абай» Жубанова и Хамиди), Сары («Биржан и Сара» Тулебаева, Гос. пр. СССР, 1949) и др. Впервые на казах. оперной сцене Б. исполнила партии классич. репертуара: Татьяна, Тамара, Чио-Чио-сан.



Великая артистка казахского народа, в его кн.: Возрождение песни, А.-А., 1958; его же, Корифеи казахской оперы, в кн.: Музыкальный театр казахского народа, А.-А., 1961, с. 8—25 (на казах. и рус. яз.); Жубанова Г. А., Казахский соловей, в кн.: Наши сестры, А.-А., 1961, с. 273—81. *Б. Г. Ерзакович.*

Выступала как конц. певица. Исполняла казах. и рус. нар. песни, произв. рус., сов. и зап.-европ. композиторов. Государственная пр. СССР (1948).

«BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT» («Байтреге цур Музйквйссеншафт») — нем. музыковедч. журнал. Издаётся с 1959 в Берлине (ГДР). Выходит 1 раз в квартал. Ред. Г. Кнеплер. Журнал освещает теоретич. и эстетич. проблемы муз. науки, публикует статьи по разл. вопросам музыкознания. Активное участие в «В. z. M.» принимают сов. музыковеды.

БАКАЛЕЙНИКОВ Владимир Романович [21 IX (3 X) 1885, Москва — 5 XI 1953, Питсбург, США] — рус. альтист, дирижёр и педагог. Засл. арт. Республики (1924). В 1907 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки И. В. Гржимали. С 1908 участник струн. квартета Моск. отделения РМО, с 1910 — Мекленбургского квартета, в 1920—24 — квартета им. Страдивариуса. Один из организаторов Всероссийского союза оркестрантов. В 1914—16 дирижёр т-ра Муз. драмы в Петербурге, в 1920—27 — Муз. студии МХАТа. В 1918—20 профессор Петрогр., в 1920—24 — Моск. консерватории по классу альта (среди его учеников В. В. Борисовский). С 1927 жил в США. Работал дирижёром симф. оркестров, преподавал (его ученик Л. Маазель). Автор концерта для альта, обработок для альта произв. И. С. Баха, оркестровой транскрипции «Септета» Бетховена, романсов. Был выдающимся исполнителем на альте.

Лит. соч.: Elementary rules of conducting, N. Y., 1938; The instruments of the band and orchestra, N. Y., 1940 (совм. с М. Розеном); Записки музыканта (Автобиография), Нью-Йорк, 1943.

Брат Б. — Николай Романович Б. (1881—1957) — сов. флейтист, театр. дирижёр и композитор. Был профессором Свердловской консерватории. *И. М. Ямпольский.*

БАКАЛОВ (наст. фам. Попов) Леонид Ованесович [р. 25 XI (8 XII) 1908, Феодосия] — советский композитор. В 1938 окончил Моск. консерваторию по классу композиции Г. И. Литинского. Известен гл. обр. как автор массовых песен.

Соч.: опера — Сказка о попе и работнике его Балде (1937, исп. по радио 1938); сонаты — для фп. (1937), для скр. и фп. (1937), для влч. и фп. (1938); 5 прелюдий (1938); 10 лирич. пьес (1939); романсы (на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Т. Г. Шевченко и др.), песни, инстр. пьесы, музыка для детских спектаклей, кинофильмов.

БАКАРИСЕ (Bacarisse) Сальвадор (р. 12 IX 1898, Мадрид) — испан. композитор. Учился в Мадридской консерватории по классу фп. у М. Ф. Альберди, по композиции у К. дель Кампо. Был муз. критиком, затем худ. рук. Мадридского радио (1925—36). Удостоен Нац. пр. (1923, 1930, 1934). После установления в Испании фашистского режима эмигрировал; с 1939 живёт во Франции. Среди произв. позднего периода выделяется кантата «За мир и счастье народов» (1950, на текст прогрессивного испан. поэта Р. Альберти).

Соч.: опера — Шарло (1932—33); балет — Праздник корриды (1934); для орк. — симф. поэма для хора и орк. Путешествие Одиссея (1921), сюита Трагедия Донны Айядо (1929), Концертино (1929), серенада (1929), симф. музыка (1931), Три конц. пьесы для струн. трио и орк. (1934), Экспромт (1934), Кончерто гроссо (1934); концерты с орк. — для влч. (1935), для гитары (1953), Баллада для фп. с орк. (1935), Концертино (1935), Симфониетта для 18 дух. инстр. и арфы (1936); три струн. квартета; соната для флейты, влч. и арфы (1932); фп. пьесы, песни.

М. М. Яковлев.

БАКЕЙРО ФОСТЕР (Baqueiro Foster) Херонимо (р. 7 I 1898, Хопельчен, Мексика) — мекс. композитор и музыковед. Изучал музыку в Мериде под рук. В. Руса-Кухано. Играл на фп. и гобое в разл. ансамблях и военных оркестрах. В 1922 учился в классе композиции Х. Каррильо в Нац. консерватории (Мехико). Выступал как муз. критик в ряде крупных мекс. газет. С 1929 профессор истории и теории музыки Нац. консерватории, основатель и руководитель кафедры муз. акустики. В 1942 осн. журнал «Revista musical mexicana», на страницах к-рого поддерживал прогрессивные нац. течения в мекс. музыке. Автор обработок нар. песен и танцев; наибольшую известность получила его орк. сюита «Уапанго», написанная на основе нар. мелодий. *М. М. Яковлев.*

БАКИХАНОВ Тофик Ахмед Ага оглы (р. 8 XII 1930, Баку) — советский композитор. Чл. КПСС с 1962. В 1953 окончил Азерб. консерваторию по классу скрипки А. Н. Амитона, в 1957 — по классу композиции К. А. Караева. В 1951—53 участник гос. трио (скрипка) при Азерб. филармонии. С 1953 преподаватель и зав. струн. отделением Бакинского муз. уч-ща им. А. Зейналлы. С 1966 зав. отделом редакции иск-ва, с 1968 зав. редакцией нотно-муз. лит-ры «Азернешра», с 1970 декан исполнительского ф-та и ст. преподаватель кафедры камерного ансамбля Азерб. консерватории.

Соч.: муз. комедии — Одна из шести (совм. с Н. Мамедовым; 1964, Азерб. т-р муз. комедии, Баку), Мамедали едет на курорт (совм. с Н. Мамедовым, 1969, там же); балет — Каспийская баллада (1968, Азерб. т-р оперы и балета); для орк. — 3 симфонии (1960, 1962; для кам. орк. — 1963), поэма — На дальних берегах (1956), Приветственная увертюра (1961); концерты с орк. — для скр. (1957, 1958), для влч. (1959), для флейты (1967, с кам. орк.); элегия для влч. с орк. (1956); струн. квартет (1955), Юношеское трио для скр., влч. и фп. (1971), 3 сонаты для влч. и фп. (1957, 1966, 1968); произв. для скр. и фп. — Романтические сонаты (1970, 1971); Элегическая соната для флейты и фп. (1972), сонатина (1954); Детские пьесы (над. Баку, 1957); инстр. соч., произв. для голоса и фп., песни и др.

БАКЛАНОВ (наст. фам. — Бакланс) Георгий Андреевич [23 XII 1880 (4 I 1881), Рига — 6 XII 1938, Бакель] — рус. певец (баритон). Учился в Киевской консерватории (класс М. Пеца) и в Петербурге у И. П. Прянишникова. В 1903 дебютировал на оперной сцене в Киеве (партия Амонасро — «Аида»). В этом же году пел в Оперном т-ре С. И. Зимина (Москва), в 1905—09 солист Большого т-ра. Впервые исполнил



здесь партии Барона и Малатесты («Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» Рахманинова). С 1909 выступал на рус. оперных сценах, гастролировал в странах Зап. Европы и в Сев. Америке. С 1915 жил за границей.

Б. обладал голосом исключительной гибкости и силы, ярким драм. дарованием. С особенным успехом исполнял партии, требующие большого темперамента и экспрессии. Партии: Демон, Князь Игорь, Евгений Онегин, Эскамильо, Риголетто, Амонасро («Аида») и др. В его репертуаре были и басовые партии (Руслан, Мефистофель).



БАКС (Bax) Арнолд Эдуард Тревор (8 XI 1883, Лондон — 3 X 1953, Корк, Ирландия) — англ. композитор. Учился у Т. Маттея (фп.) и Ф. Кордера (композиция) в Корол. академии музыки в Лондоне. Удостоен звания «мастер королевской музыки» (1941). Был пианистом и дирижёром, однако редко выступал публично даже со своими собственными сочинениями.

Для творчества Б. характерно использование кельтского, преим. ирл. фольклора (особенно в симф. и камерно-инстр. произв.). В основе б. ч. этих произв. — романтико-эпич. программный замысел, раскрываемый в назв. и авторских комментариях (4-я и 7-я симфонии для фп. с оркестром — «Зимние легенды» и «Симфонические вариации», 1917, с заголовками: «Ноктюрн», «Раздоры», «Храм» и т. д.). Программное начало присутствует и в ряде фп. пьес, в к-рых отразились впечатления от поездки в Россию в 1910 — «Майская ночь на Украине», «Гопак» («May night in the Ukraine», «Gopak»), 1-я фп. соната и др. Интерес к рус. иск-ву, к-рое оказало заметное влияние на творчество Б. (особенно Н. А. Римский-Корсаков), проявился и в балете «Правда о русских танцовщиках» («The truth about the Russian dancers», Лондон, 1920, «Русский балет С. Дягилева»), в к-ром использованы характерные интонац. обороты рус. песни. Ему принадлежит также оркестровка ряда пьес А. К. Лядова для балета «Русские сказки». В честь победы над фашистской Германией в 1945 написал торжеств. «Оду Советской России» для хора и оркестра. Известен как автор новелл и автобиографического романа.

Соч.: балет — От сумерек до восхода (Between dusk and dawn, 1917); для орк.— 7 симфоний (1922—39), 9 симф. поэм, в т. ч. Среди волшебных холмов (1909, In the fairy hills), Тинтажел (1917), Средиземное море (1921); для инстр. с орк. — Зимние легенды (Winter legends, 1930, для фп.) и др., фантазия для альта (1920), концерты для влч. (1932), для скр. (1937), фп. концерт для левой руки (1949); кам. ансамбли — 3 струн. квартета (1918, 1924, 1936), квинтеты, сонаты с фп.— 3 для скр., 2 для альта, 1 для влч.; ряд орк. и фп. пьес, 4 сонаты для фп.; вок. произв.— для хора, в т. ч. духовные соч. (Te Deum, мотеты, рождеств. песни), сольные вок. пьесы; обр. нар. песен, музыка к кинофильмам.

Лит. соч.: Farewell my youth: an autobiography, L., 1943.

Лит.: Ewans E., Arnold Bax, «MQ», 1923, April; Hull R. H., A handbook on Arnold Bax's symphonies, [L., 1933]; Herbrage J., Arnold Bax, «British music of our time», L., 1946; его же, A. Bax, «ML», 1954, № 1 (№ посв. Б.).

Г. М. Шнеерсон.

БАКУ — столица Азерб. ССР (с 1920), один из крупнейших промышленных городов СССР. 1291,5 тыс. жит. (1972). Б.—древний центр культуры и иск-ва Азербайджана. Материалы археологич. раскопок и письменных источников свидетельствуют о богатом нар. муз.-вокальном иск-ве в городе ещё в условиях феодально-патриархального строя. Муз. быт города прошлых веков отражён в многочисл. образцах нар. творчества. В дни нац. праздников, нар. увеселений, свадебных процессий и др. на площадях города звучала нар. инстр. музыка, танц. мелодии, хороводные песни, боевые ритмы, исполнявшиеся на нац. струнных, духовых и ударных инструментах. Популярны были ансамбли нар. певцов-ханенде, ашугов, зурначей, а также разнохарактерные инстр. ансамбли, сопровождавшие разл. массовые игры и представления. Основу муз.-вокального содержания народного творчества составляли популярные мугамы, народные песни, инструментальные и танцевальные мелодии, а также синтетическое иск-во ашугов.

После присоединения Азербайджана к России (1806) Б. становится крупным центром; появляется широкая возможность промышленного и культурного роста города. Обогатилась и муз. жизнь Б.— расширился круг муз. салонов и кружков, более популярными стали ансамбли городских музыкантов — мугаматистов. В 1873 в Б. зарождается нац. т-р, в 1880 впервые в городе было построено театр. здание (т-р Г. З. А. Тагиева). Здесь в антрактах драм. спектаклей выступали ансамбли сазандарей, наиболее популярными были ансамбли кеманчиста Мирзы Саттара, тариста Мирзы Фараджа Рза оглы, певцов Молла Рза Али-Полас огли, Ага Бала Сеид оглы, Керим Гаджи Зейнал оглы, а также видного мецената М. Мансурова и др. Наряду с нар. инстр. иск-вом проникали новые муз. формы и жанры, европ. муз. инструменты (фп., скрипка, виолончель и др.). Создавались духовые оркестры, выступавшие в парках и конц. залах города.

В конце 19 — нач. 20 вв. в Б. развивается конц. жизнь. Широкий размах получают публичные концерты. На гастроли приезжают мн. известные исполнители: польские пианисты — И. Гофман, И. Сливиньский, скрипач Н. К. Аверьино; Ф. И. Шаляпин (1900) и др. В 1897 воен. капельмейстер Ф. Ф. Паризек дал в Б. первый симф. концерт. При бакинском клубе нефтепромышленников был создан струн. оркестр. Программу концертов составляла рус. и зарубежная классика. В концерте скрипача Васильева и пианиста Н. Ф. Тиранова, состоявшемся в 1899, исполнялись произв. азерб. муз. фольклора — «Баяты кюрд», «Шахназ», «Шалахо» и др. В эти годы в Б. давали спектакли театр. труппы: В. И. Васильева-Вятского, Саратовской оперы, Тбилисского казённого т-ра, рус. комической оперы и оперетты, итал. оперы и др.

В 1889 в Б. открылась первая частная муз. школа, где велось обучение игре на фп., скрипке, виолончели и вок. иск-ву. В 1901 в городе было открыто отделение РМО, при к-ром организованы муз. классы (с 1916 муз. уч-ще). Эти первые муз. учебные заведения периодически проводили концерты учащихся и педагогов. Всё большее распространение получали публичные концерты азерб. нар. певцов и инструменталистов на нац. празднествах, в салонах, в антрактах драм. спектаклей. Так, в Б. выступали: певец Алескер Абдуллаев, тористы Ширин и К. Примов и др. В 1901 был издан первый сб. азерб. хор. песен (автор Г. Меликов), в 1906 — 2 сб. революционных песен. В 1902 видный обществ.-театр. деятель Аб. Ахвердов организовал т. н. Восточные концерты, в к-рых выступали ашуги, певцы-ханенде, хор детей и взрослых, оркестр нар. инструментов; концерты были повторены в 1903, 1905, 1907.

Наряду с Муз. уч-щем РМО с 1915 в Б. работали частные муз.-образоват. классы И. И. Розина, муз. курсы Д. А. Черномордикова и др.

В 1908 в Б. силами артистов труппы об-ва «Ниджат» на сцене Драматич. т-ра Г. З. А. Тагиева состоялась премьера первой азерб. оперы «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова, явившейся основой нац. муз. т-ра. В 1911 оперой «Борис Годунов» в Б. был открыт опер-



Азербайджанский театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова.

ный т-р. Его организации способствовали композиторы и певцы У. и З. Гаджибековы, М. Магомаев, Г. К. Сарабский, М. Х. Терегулов, Г. Араблинский, А. Б. Агдамский и др. С этого же года в Б. работала рус. оперная труппа, ставившая русскую и зарубежную классику. Развитию музыкальной культуры Б. в значит. мере способствовали выступления в городе рус. композиторов, певцов, музыкантов - исполнителей. В 1911 и 1913 в Б. гастролировал С. В. Рахманинов, в 1915—Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов и др.

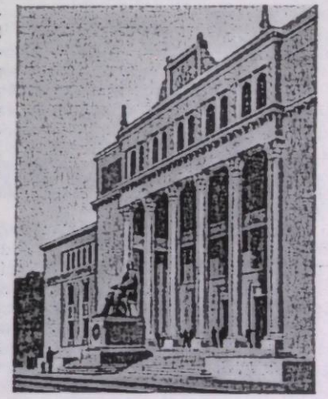
После установления в Азербайджане Сов. власти (1920) создаются широкие возможности для всестороннего развития муз. жизни города. Декретом азерб. Сов. правительства все муз.-театр. учреждения были национализированы. Рус. оперная труппа в сезон 1924/25 объединена с азерб. и создан Азерб. гос. т-р оперы и балета (с 1930 им. М. Ф. Ахундова). В 1933 при т-ре открылось хореографическое уч-ще. Т-р ставит оперы и балеты азерб. композиторов и композиторов др. сов. республик, а также рус. и зарубежную классику. Спектакли идут на азерб. и рус. яз. (см. *Азербайджанский театр оперы и балета*). В развитии муз. иск-ва Б. важную роль играет Театр муз. комедии (открыт в 1938, с 1967 им. Ш. Курбанова); т-р имеет азерб. и рус. секторы. В 1966 создан Гос. театр песни (худ. рук. нар. арт. СССР Р. Бейбутов).

В первые годы Сов. власти в Б. широкое распространение получили симф. концерты и концерты-митинги, а также показательные концерты. В 1920 был создан Гос. симф. оркестр (с 1944 им. У. Гаджибекова), к-рый давал концерты в рабочих клубах и на эстрадах. В программу концертов входили произв. рус. и зарубежной классики. Большинство концертов сопровождалось лекциями. Важное место в конц. жизни города в 20-е гг. заняло «Общество смычки города с деревней». При нём был создан первый гос. оркестр нар. инструментов, пропагандировавший азерб. нар. музыку. В Б. гастролировали в эти годы моск., ленингр. и др. оркестры, крупные дирижёры, музыканты и певцы Сов. Союза и зарубежных стран. В 1936 открыта Гос. филармония (с 1937 им. М. Магомаева). В составе филармонии (1972): симф. оркестр им. У. Гаджибекова (худ. рук. нар. арт. СССР Ниязи), ансамбль песни и танца, эстр. оркестр, струн. квартет, хор. капелла, эстр. ансамбли, вокальный квартет «Гая» и др. В 1931 при Респ. комитете радиовещания и телевидения по инициативе У. Гаджибекова создан оркестр азерб. нар. инструментов (худ. рук. и гл. дирижёр нар. арт. Азерб. ССР С. Рустамов); работают также симфонический (с 1972), камерный (с 1963) и эстрадный (с 1960) оркестры, два хора (детский и взрослый), духовой и инстр.-вокальный ансамбли.

Азербайджанская филармония им. М. Магомаева.



Широкий размах и новое направление получило муз. образование. В 1920 на базе Муз. уч-ща РМО была создана Нар. консерватория, реорганизованная в 1921 в Азерб. гос. консерваторию (с 1948 им. У. Гаджибекова). В 1926 в её состав влилась муз. школа (открылась в 1922 по инициативе У. Гаджибекова). В 1934 при консерватории была создана особая детская муз. группа, преобразованная в 1938 в Муз. школу-десятилетку (с 1962 — Средняя спец. муз. школа имени нар. арт. СССР Бюль-Бюля Мамедова). В 1940 открыто Бакинское муз. уч-ще. В городе работают (1972): 22 муз. школы-семилетки и ряд ведомств. муз. десятилеток (при Доме офицеров, Клубе им. Ф. Э. Дзержинского и др.).



Азербайджанская консерватория им. У. Гаджибекова.

В Б. систематически устраиваются смотры, олимпиады, фестивали муз. самодеятельности. В 1928, 1938, 1961 в Б. проводились респ. съезды ашугов. В 1934 в Б. был создан СК Азерб. ССР, насчитывающий в 1972 79 чел. Первый секретарь Правления К. Караев. С 1940 работает Азерб. отделение Музфонда СК СССР.

Большую научную, учебную, просветительскую работу ведут муз. и фольклорный отделы Ин-та архитектуры и иск-ва АН Азерб. ССР (осн. в 1945), Азерб. консерватория, Ин-т иск-ва им. М. А. Алиева (осн. в 1967 на базе театр. ин-та); Респ. и Бакинский дома нар. творчества, Музыкальный музей, Дом-музей У. Гаджибекова, Публичная б-ка им. М. Ф. Ахундова и др.

Лит.: Азербайджанская гос. филармония им. М. Магомаева, сб. 2, Баку, 1938, [2] 1959; Искусство Азербайджана. Сб. I, II, III, VIII, XII, Баку, 1951—1968; Карагичева Л., Азербайджанская ССР, М., 1956 (серия Муз. культура союзных республик); История Азербайджана, т. 1—3, Баку, 1958—63; Бадалбейли А. и Касимов К., Азербайджанский гос. ордена Ленина театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, М., 1959; Исазаде А. И. (сост.), Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана (1920—1925), Баку, 1965; его же, Из истории профессиональной муз. жизни «дореволюционного Баку», «Изв. АН Азерб. ССР», 1960, № 5.

К. А. Касимов.

БАКФАРК (Bakfark) Греф (Greff, Graew) Балинт (Валентин) [1507, Кронштадт, ныне Брашов, Румыния — 22 VIII 1576, Падуя] — венг. лютнист и композитор. Воспитывался в Буде. Возможно, игре на лютне учился у А. Роты в Падуе. Состоял на службе у польск. короля Сигизмунда Августа (1549—66). Позднее жил в Вене, в Трансильвании, Кёнигсберге, путешествовал по Франции и Италии, работал при дворе венг. короля Яноша Жигмонда (до 1571). Затем переселился в Падую. Крупнейший лютнист-виртуоз, Б.



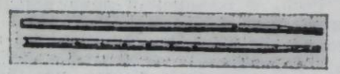
был одним из создателей самобытного инстр. стиля, возникшего на основе вок. полифонии. Его 2 сб. для лютни («Intabulatura», Лион, 1553, и «Pannonii Harmoniarum Musicarum», Краков, 1565) занимают важное место в истории развития лютневой музыки. Они включают транскрипции многогол. шансон, мадригалов и мотетов К. Жанекена, М. Рожера, Я. Аркадельта, Жоскена Депре, О. Лассо, Клеменса-не-Папы и др., обогатившие технику игры на лютне и расширившие репертуар лютнистов. Из оригинальных сочинений Б. наиболее значительны лютневые фантазии, ричеркары, пассамеццо; в нек-рых использованы темы польских народных песен.

Лит.: Haraszti E., Un grand luthiste du XVI siècle, Valentin Bakfark, «Revue de Musicologie», 1929, XIII, 31; Gombosi O., Der Lautenist Valentin Bakfark Balint, «Musicologia Hungarica», II, Bdpst, 1935 (там же, публикация 10 фантазий Б.). *И. М. Ямпольский.*

БАКХАУЗ (Backhaus) Вильгельм (26 III 1884, Лейпциг — 5 VII 1969, Лугано, Швейцария) — нем. пианист. Ученик А. Реккендорфа (1891—99, Лейпциг) и Э. д'Альбера (1899, Франкфурт-на-Майне). Концертировал с 1900 (Европа, Америка, Австралия). Пр. на 4-м Междунар. конкурсе пианистов им. А. Г. Рубинштейна (Париж, 1905). Преподавал в муз. колледже в Манчестере (1905), в консерватории в Зондерсхаузене (1907) и Муз. ин-те Кёртис в Филадельфии (1925—26). Гастролировал в России в 1911, в СССР — в 1928. С 1931 жил в Лугано (Швейцария). Известен как пианист-виртуоз и как интерпретатор произв. Л. Бетховена и И. Брамса.

Лит.: Herzog Fr., W. Backhaus, B., 1935; Blaukopf K., W. Backhaus, в кн.: Grosse Virtuosen, Tl 2, Teufen (Schweiz), 1957, S. 55—62; Eichmann A. H., W. Backhaus, Gen., 1958; Chasins A., W. Backhaus, в его кн.: Speaking of pianists, N. Y., 1957, p. 98—102. *Г. М. Коган.*

БАЛАБА́Н. 1) Узбекский и таджикский (балабон) духовой язычковый муз. инструмент. Короткий (ок. 300 *мм*) деревянный ствол заканчивается небольшим ложным раструбом. В верхний конец ствола вставлен пищик из камыша с одинарным надрезным язычком. Характерная особенность Б.— узкий, мещийся и в раструбе. На лицевой стороне ствола 7 игровых отверстий. Звукоряд диатонический, диапазон равен октаве, при передувании — двум и более октавам, звуки глухие. Благодаря узкому каналу воздух расходуется экономно, поэтому на Б. можно длительное время выдерживать один и тот же звук или исполнять на одном дыхании длинные последования звуков. Для исполнения на Б. характерно legato, поэтому и песни и танц. мелодии звучат на нём распевно. Б.— гл. обр. сольный инструмент, в ансамблях он применяется редко. Наиболее распространён в Хорезмской обл. Узб. ССР.



2) Дагестанский (балабан у лезгин, лалу́ у аварцев) и кабардино-балкарский духовой язычковый инструмент, близкий к арм. пку. Тростниковый или камышовый ствол (дл. ок. 150—200 *мм*) снабжён в верхнем конце одинарной надрезной тростью. Иногда в верхний конец вставляется соломенный пищик. Ствол имеет 5 — 8 игровых отверстий, одно из к-рых находится на тыльной стороне. Звукоряд диатонический в объёме 2 неполных октав. Инструмент распространён главным образом среди пастухов, к-рые звуками Б.— собирают свои стада.



Один из видов дагестанского балабана

3) Азербайджанский Б.— см. *Дудук.*

Лит.: Беляев В., Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933. *К. А. Вертков.*

БАЛА́КИРЕВ Милий Алексеевич [21 XII 1836 (2 I 1837), Нижний Новгород, ныне Горький — 16 (29) V 1910, Петербург] — рус. композитор, пианист, дирижёр, муз.-обществ. деятель. Игре на фп. обучался под рук. матери, неск. уроков взял у А. И. Дюбюка и К. К. Эйзериха. Муз. развитию Б. способствовало сближение с А. Д. Улыбышевым, в доме к-рого Б. знакомился с муз. лит-рой, в том числе с сочинениями М. И. Глинки, Ф. Шопена. На муз. вечерах, устраивавшихся Улыбышевым, начались выступления Б. как пианиста и дирижёра. В 1853—55 жил в Казани, состоял вольнослушателем математич. ф-та Казанского ун-та, продолжал концертировать, давал фп. уроки.



Важное событие в жизни Б.— переезд в Петербург (кон. 1855) и встреча с М. И. Глинкой, последователем к-рого он становится. В 1856 Б. дебютировал в Петербурге как пианист и композитор (исполнил концерт для фп. с оркестром). В 1856—62 завязывается дружба Б. с Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым, А. П. Бородиным и критиком В. В. Стасовым, оказавшим заметное влияние на формирование идейно-эстетич. позиций Б., познакомившим его с революционно-демократич. лит-рой. В нач. 60-х гг. 19 в. под рук. Б. сформировался муз. кружок, известный под назв. «Новая рус. муз. школа», Балакиревский кружок, «*Могучая кучка*». Благодаря целеустремлённости и художеств. инициативе, творч. и исполнительскому опыту, Б. пользовался большим авторитетом у членов кружка.

В 50—60-е гг. Б. созданы «Увертюра на тему испанского марша» (1857), «Увертюра на темы трёх русских песен» (1858), музыка к трагедии У. Шекспира «Король Лир» (1858—61), увертюра «1000 лет» (1864), романсы, фп. пьесы. Эти произв. развивают традиции Глинки, особенно его симф. музыки. В 1862 Б. совм. с Г. Я. Ломакиным организовал *Бесплатную музыкальную школу* (БМШ), ставшую очагом массового муз. образования и просвещения. Б. учредил постоянные концерты БМШ, в к-рых пропагандировал сочинения рус. (особенно молодых) композиторов глинкинского направления и зарубежных композиторов-романтиков (Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Шумана). Во 2-й пол. 60-х гг. Б. по приглашению чеш. музыкантов посетил Прагу, руководил постановкой оперы «Руслан и Людмила», дирижировал оперой «Жизнь за царя» (1867). В 1867—69 был гл. дирижёром РМО, изменив прежний консервативный характер его конц. программ.

Расцвет муз. деятельности Б. связан с 60-ми гг. В 70-е гг. он пережил длительный душевный кризис, вызванный рядом неудач в его муз.-обществ. деятельности и в личной жизни. Б. отходит от БМШ, перестаёт сочинять, выступать как исполнитель, порывает дружеские связи с членами кружка. Одновременно сближается с церковными кругами Петербурга, проявляет несвойственную ему ранее религиозность.

В нач. 80-х гг. Б. возвращается к муз. деятельности, к-рая, однако, утратила прежний размах и боевой «шестидесятнический» характер. В 1881—1908 он вновь возглавлял БМШ, одновременно (1883—94) состоял директором Придв. певч. капеллы. Принимал участие в муз.-обществ. жизни: содействовал увековечению памяти Глинки (открытие памятника в Смоленске, 1885) и Шопена (открытие памятника в Желязова-Воле, 1894). Выступления Б.-пианиста приобрели камерный характер (играл лишь на частных муз. вечерах). Ближайшим другом и последователем Б. стал С. М. Ляпунов. В 1880—1900 Б. создал симф. поэму «Тамара» (ок. 1882, начата в 60-е гг.), 2 симфонии (1-я — 1897, начата в 60-е гг.; 2-я — 1908), мн. романсов, фп. произв., «Кантату памяти Глинки» (1904, исп. в 1906, написана к открытию памятника Глинке в Петербурге). В эти годы он занимался переработкой и редактированием большинства своих крупных сочинений раннего периода. Его новые произв. свидетельствовали о росте композиторского мастерства, но в то же время и о нек-ром угасании таланта.

Важнейшая черта творчества Б.— яркая нац. характерность. Нар. образы (бытовые или эпические), картины рус. жизни, природы проходят через большинство его произв. Композитора отличает также традиционный для рус. музыки интерес к теме Востока (точнее Кавказа) и нар. муз. культурам др. стран (польской, чешской, испанской). Б. постоянно изучал муз. фольклор, особенно русский. Богатый материал дала Б. поездка по Волге, предпринятая в 1860 с целью записи нар. песен, результатом её явился сб. «40 русских народных песен для голоса с фп.» (напечатан в 1866) — первый классич. образец этого рода в истории рус. муз. фольклористики. 2-й сб.— «30 русских народных песен для фп. в 4 руки» (1898) создан на материале, собранном песенными экспедициями Рус. географич. об-ва. С увлечённостью фольклором связано обилие в произв. Б. подлинных нар. мелодий и близких к ним авторских тем жанрово-песенного или танц. характера. Напр., увертюры на рус. нар. темы, симфонии (особенно 1-я), вок. сочинения. Поездки на Кавказ, знакомство с его фольклором вызвали к жизни красочные вост. муз. образы (поэма «Тамара», фп. фантазия «Исламей», «Грузинская песня» и др.). И в этом Б. продолжил творч. принципы Глинки.

Б.-лирику свойственно воплощение контрастных эмоций: пылкая страстность, горячность сменяются ленивой истомой, спокойной мечтательностью. В поздних сочинениях преобладают сдержанно-лирич. созерцательные настроения, связанные с философским восприятием природы или с воспоминаниями о прошлом.

Осн. сфера творчества Б.— инстр. музыка (симфоническая и фп.). Развивая вслед за Глинкой жанрово-нар. симфонизм (первое крупное сочинение этого рода — «Увертюра на темы трёх русских песен»), Б. стремился к обогащению жанра увертюры эпич. элементами (использование былинных напевов, мелодики древнего характера, окаймление центр., подвижных по темпу жанрово-бытовых разделов медленными эпизодами эпич. склада). Он обращался преим. к историческим сюжетам, стремясь воссоздать величавый образ народа. Такова его вторая рус. увертюра — «1000 лет» (написана к открытию в Новгороде памятника «Тысячелетие России»; во 2-й ред.— симф. поэма «Русь»), в лит. программе к-рой автор писал о своём намерении запечатлеть в музыке поэмы нек-рые моменты рус. истории (Русь языческая, московская, казацкая).

С именем Б. связано рождение жанра рус. эпич. симфонии. В 60-х гг. Б. начал работать над 1-й симфонией. Одновременно он принимал участие в создании симфоний Бородина и Римского-Корсакова. Принципы рус. эпич. симфонии вырабатывались в совм. творч. исканиях этих композиторов.

Б. работал преим. в области программного симфонизма. Лучший образец симф. поэмы Б.— «Тамара» (по одноим. стихотворению М. Ю. Лермонтова, посв. Ф. Листу). Построенная на оригинальном муз. материале изобразит.-пейзажного и нар.-танц. характера, «Тамара» стилистически родственна программным симф. поэмам Ф. Листа — создателя этого жанра. В то же время она связана с творчеством Глинки («Восточные танцы» из оперы «Руслан и Людмила»). В «Тамаре» отчётливо проявились индивидуальные черты симф. стиля Б.: яркость звукописного и нац.-характерного (кавказского) колорита, свободное сопоставление разнохарактерных и красочных муз. картин (ночное Дарьяльское ущелье, празднество в замке Тамары, утренний горный пейзаж). Др. тип программного симфонизма Б.— музыка к трагедии Шекспира «Король Лир». (Первым классич. произв. этого рода в рус. музыке был «Князь Холмский» Глинки.) Это сочинение Б. открыло шекспировскую тему в творчестве рус. композиторов (произв. П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева на сюжеты Шекспира).

Б.— один из первых рус. композиторов, широко использовавший в фп. музыке крупные концертно-виртуозные формы. Среди его фп. произв. выделяется вост. фантазия «Исламей» (1869), отличающаяся оригинальным тематич. материалом (подлинные вост. темы), широтой и симфоничностью замысла, сочетанием европ. конц. стиля со специфич. чертами вост. инстр. колорита. Эта виртуозная блестящая пьеса — важнейшая веха в развитии рус. пианизма. Характерно также обращение Б. к жанрам романтич. фп. музыки (мазурки, вальсы, ноктюрны, скерцо), свидетельствующее о близости к Ф. Шопену. Значит. часть фп. наследия Б. составляют транскрипции и переложения (для фп. в 2 и 4 руки) произв. др. композиторов (М. И. Глинки, В. Ф. Одоевского, Л. Бетховена, Г. Берлиоза).

Камерно-вок. сочинения Б.— своего рода связующее звено между рус. романсом Глинки, Даргомыжского и рус. вок. лирикой 2-й пол. 19 в. Свежестью и новизной отличаются романсы раннего периода. Нек-рые из них — фантастико-пейзажная «Песня золотой рыбки», лирические «Исступление», «Приди ко мне», «восточные» романсы («Песня Селима», «Грузинская песня») — являются первыми образцами этого типа в вок. музыке композиторов Балакиревского кружка. Лучшие романсы Б. написаны на тексты М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова, А. А. Фета, А. К. Толстого, А. М. Жемчужникова.

Произв. Б. нередко содержат стилистич. противоречия: оригинальность муз.-поэтич. замысла и богатство муз. фантазии сочетаются в них с рыхлостью и недостаточной цельностью формы (преим. крупной). В этом проявились как индивидуальные свойства дарования композитора, так и особенности его творч. процесса — длит. перерывы в работе, вследствие чего Б. приходилось заново «вживаться» в произв. С этим связана также двойственность историч. судьбы его творчества: Б. вначале шёл впереди своих товарищей по кружку, уверенно намечал пути развития рус. музыки после Глинки, но по сравнению с другими представителями «Могучей кучки» достижения Б. оказались более скромными, тем более, что его капитальные произведения появились после симфоний Бородина и программных симф. сочинений Римского-Корсакова. Однако это не умаляет значения Б. как вождя «Новой рус. муз. школы», как автора произв., вошедших в рус. муз. классику 19 в.

Основные даты жизни и деятельности

1836.— 21 XII. В семье служащего нижегор. Соляного правления А. К. Балакирева родился сын Милий.

1844.— Занятия с матерью Елизаветой Ивановной (фп.).

1846.— Поездка с матерью в Москву, 10 уроков у А. И. Дюбюка, «от к-рого впервые усвоил себе правильные приёмы фп. игры» (Автобиография).— Поступление в Нижегор. губернскую гимназию.

1851.— Продолжение ранее начатых занятий с К. К. Эйзрихом.— Знакомство с произв. Ф. Шопена.— Первая встреча с комп. и пианистом П. Ф. Ласковским.— Начало выступлений на муз. вечерах А. Д. Улыбышева (в качестве пианиста, потом и дирижёра).

1852.— Первые композиторские опыты.

1853.— Окончание Александровского дворянского ин-та.— Переезд в Казань, зачисление вольнослушателем Казанского ун-та на физ.-математич. ф-т.— Продолжение композиторской и исполнительской деятельности.

1855.— XII. Приезд в Петербург.— Знакомство с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, позднее — с А. Н. Серовым. Отзыв Глинки: «Балакирев очень дельный музыкант».

1856.— Знакомство с Ц. А. Кюи, В. В. Стасовым, а также с С. Монюшко.— 12 II. Первое выступление в Петербурге (исп. 1-ю часть своего концерта для фп. с орк. на муз. утреннике Петерб. ун-та, дирижёр К. Б. Шуберт).

1857.— Знакомство с М. П. Мусоргским.

1858.— Появление в печати сочинений Б. (романсов), а также фп. произв. П. Ф. Ласковского в ред. Б.— Поездка в Москву, замысел «Симфонии в честь Кремля».— 21 XII. Исп. «Увертюры на темы трёх русских песен».

1859.— Знакомство с Т. Г. Шевченко, Н. Ф. Щербиной.— 15 XI. Исп. увертюры «Король Лир» на концерте Петерб. ун-та.

1860.— Знакомство с Л. А. Меем, И. С. Тургеневым.—VI—VII. Поездка вместе с Н. Ф. Щербиной и Н. А. Новосельским по Волге (от Н. Новгорода до Астрахани), запись нар. песен.

1861.— Замыслы (неосуществл.) крупных сочинений (Реквием, 2-я симфония «Мцыри», «Русская симфония»).— Знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым.

1862.— Организация и открытие (при участии Б.) Бесплатной муз. школы (БМШ). — VI—VIII. Поездка на Кавказ.— XI. Знакомство с А. П. Бородиным.— Окончательное сформирование Балакиревского кружка.

1863.— Выступление Б. как дирижёра в первом концерте БМШ.—VI—IX. Вторая поездка на Кавказ, запись нар. музыки.

1864.— Замысел (неосуществл.) оперы «Жар-птица».

1866.— Поездка в Прагу. Встречи с представителями чеш. интеллигенции (Б. Сметана и др.). Знакомство с нар. музыкой.

1867.— Второе посещение Праги.— 4 II. Исп. в Пражском т-ре под упр. Б. оперы Глинки «Руслан и Людмила».— 29 I. Б. дирижировал оперой Глинки «Жизнь за царя».— X. Начало дирижёрской деятельности в РМО.— XI. Знакомство с Г. Берлиозом.

1868 — Знакомство с П. И. Чайковским, Н. Г. Рубинштейном. — VI—XI. Третья поездка на Кавказ.

1869—IV. Б. отстранён от руководства концертами РМО.— XI. Исп. Н. Г. Рубинштейном фантазии «Исламей» в концерте БМШ.

1870.— Знакомство с Т. И. Филипповым, поэтами А. М. и В. М. Жемчужниковыми.

1872.— Прекращение концертов БМШ. — Поступление на службу в Магазинное управление Варшавской ж. д.

1873.—I. Зачисление на должность инспектора музыки в жен. Мариинский ин-т.— XII. Уход из БМШ (преемником Б. стал Н. А. Римский-Корсаков).

1875.— Уход из Мариинского ин-та, зачисление на должность инспектора муз. классов жен. уч-ща св. Елены.

1876.— Постепенное возвращение к муз. деятельности.

1877.— Редактирование оперных партитур Глинки (совм. с Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Лядовым).

1881.— Возвращение в БМШ.— Начало работы по редактированию своих ранее написанных сочинений.

1882.— Возобновление концертов БМШ под упр. Б. (17 III впервые исп. 1-я симфония Глазунова).— XII. Выступление в концерте из произв. Глинки в пользу сооружения памятника ему в Смоленске.

1883.— 3 II. Уход с должности инспектора муз. классов при жен. уч-ще св. Елены.— Назначение Б. управляющим Придв. певч. капеллой.— III. Исп. под. упр. Б. симф. поэмы «Тамара» (в концерте БМШ).— IX. Участие в торжествах, связанных с закладкой памятника Глинке в Смоленске.

1884.— Знакомство с С. М. Ляпуновым.— Переписка Б. и Ф. Листа в связи с посвящением Листу поэмы «Тамара».— II. Присуждение Б. Глинкинской пр. за «Увертюру на темы трёх русских песен».

1885.— V. Концерт под упр. Б. в Смоленске в честь открытия памятника Глинке.

1887.— Муз. вечера у Б. с новым составом посетителей (Ляпунов, ученики Придв. певч. капеллы и др.).— Начало постоянных выступлений Б. на муз. вечерах в доме А. Н. Пыпина.— III. Юбилейный концерт БМШ. — Назначение Б. пожизненной пенсии (в день 25-летия БМШ).

1889.— IX. Первое исп. произв. Б. за рубежом («Увертюра на темы трёх русских песен», дирижёр. Н. А. Римский-Корсаков, Париж).

1890.— Начало переписки с франц. муз. критиком и комп. Л. А. Бурго-Дюкудре, получившим от Б. нар. темы, записанные на Кавказе.

1891.— IX. Поездка в Польшу. Посещение Желязова-Воли.

1894.— Участие в торжествах в Желязова-Воле, посв. открытию памятника Шопену (по инициативе Б.).— X. Выступление в концерте (Варшава).— 20 XII. Увольнение со службы в Придв. певч. капелле, выход на пенсию.— Первое исп. в Париже симф. поэмы «Тамара» (дирижёр Ш. Ламурё).

1897.— Выход из печати книги Б. Каленского «Бедржих Сметана и Милий Балакирев, их значение для развития славянской музыки, их личные и художественные связи» (Прага, 1897).

1898.— Чествование Б. в связи с 30-летием БМШ.— III. Б. вошёл в состав комиссии по составлению и изданию рус. нар. песен, собранных экспедициями Рус. географич. об-ва.—11 IV. Исп. в концерте БМШ под упр. Б. его 1-й симфонии.

1899.— Концерт под упр. Б. в Берлине по случаю открытия мемориальной доски на доме, в к-ром умер Глинка.

1900.— Редактирование партитуры «Te Deum» Берлиоза.

1902.— Начало редактирования собр. соч. Глинки (совм. с С. М. Ляпуновым).

1904.— Прекращение публичных выступлений.

1906.— Исп. кантаты Б. на торжествах, посв. открытию памятника Глинке в Петербурге.

1908.— Отказ от руководства БМШ (преемником Б. стал С. М. Ляпунов).— Редактирование сочинений Ф. Шопена.

1910.— 16 V. Смерть Б. в Петербурге.

Соч.: для хора с орк.— Кантата памяти Глинки (1904); для орк.— 2 симфонии (C-dur, 1864—97; d-moll, 1907—08), Увертюра на тему испанского марша (d-moll, 1857, 2-я ред.— Испанская увертюра, 1886), Увертюра на темы трёх русских песен (h-moll, 1858, 2-я ред.— 1881), муз. картина 1000 лет (вторая увертюра на рус. темы, Des-dur, 1863—64, 2-я ред.— симф. поэма Русь, 1887, ред. 1907), Чешская увертюра (Fis-dur, 1867, 2-я ред.— симф. поэма В Чехии, 1905), симф. поэма Тамара (1882), Сюита в 3-х частях (h-moll, Préambule, Quasi Valse, Тарантелла, 1901—09, окончена С. М. Ляпуновым), музыка к трагедии Шекспира «Король Лир» (увертюра, Шествие, антракты, 1858—61, 2-я ред.— полная партитура, включающая 2 варианта Шествия, Сон Кента, интерлюдию, воен. музыку, симф. картину битвы, мелодраму, трубные и барабанные сигналы, 1905); для фп. с орк.— концерт № 1 (fis-moll, I ч., 1855, партитура изд. М., 1952), концерт № 2 (Es-dur, 1861—62, 1909—10, окончен С. М. Ляпуновым), Большая фантазия на русские национальные напевы, ор. 4 (Des-dur, 1852, изд., М., 1954); камерные ансамбли — октет для флейты, гобоя, валторны, скр., альта, влч., к-баса, фп., ор. 3 (c-moll, 1850—56, партитура изд. М., 1959); для фп. в 2 руки — фантазия Исламей (1869), 1-я соната (b-moll, 1856—57), соната (b-moll, 1905), сонатина (C-dur, 1909), 3 скерцо, 7 мазурок, 3 ноктюрна, 7 вальсов, разные пьесы (в т. ч. Полька, В саду, Думка и др.), М. А. Балакирев, Полн. собр. соч. для фп. в 3 тт. под ред. К. С. Сорокина, М., 1952; для фп. в 4 руки — 30 русских народных песен (обр. 30 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фп. из собранных в 1886 г. Г. О. Дютшем и Ф. М. Истоминым, гармонизовал Милий Балакирев, 1898), Сюита в 3 ч. (Полонез, Песенка без слов, Скерцо, 1909), На Волге (1868, изд., М., 1948); соч. на темы др. композиторов — Воспоминание об опере «Жизнь за царя» М. Глинки. Фантазия, 1899 (1-я ред.— Фантазия для фп. на мотивы из оперы «Жизнь за царя» М. Глинки, 1854—56), экспромт на темы 2-х прелюдий Шопена (es-moll и h-moll), Испанская серенада на темы, записанные Глинкой (1856); транскрипции и перелож. для фп. в 2 руки — Глинка (Жаворонок, Арагонская хота, Камаринская, Не говори), П. Запольский (Грёзы), А. С. Танеев (2 вальса-каприса), Г. Берлиоз (увертюра «Бегство в Египет»: 2-я ч. оратории «Детство Христа»), Л. Бетховен (каватина из струн. квартета, B-dur, op. 130; Аллегретто из струн. квартета, op. 59 № 2), Ф. Шопен (Романс из 1-го концерта, op. 11); в 4 руки — Г. Берлиоз (Гарольд в Италии), А. Ф. Львов (увертюра к опере «Ундина»); для 2 фп. в 4 руки — Глинка (Князь Холмский, Ночь в Мадриде), Л. Бетховен (квартет f-moll, op. 95); для голоса с фп.— 20 романсов (1857—65), 10 романсов (1895—96), романсы (1903—04), 3 забытых романса (Ты пленительной неги полна, Звено, Испанская песня, 1855, изд. 1908), Два посмертных романса (Заря, Утёс; 1909); М. Балакирев. Романсы и песни. Ред. и вступ. ст. Г. Л. Киселёва, М., 1937; Сборник русских песен (40) (1865, изд. 1866); перелож. для голоса с орк.— Даргомыжский (Паладин, О, дева-роза), Глинка (Ночной смотр, О, дева чудная моя), собств. произв. (Грузинская песня, Запевка, Сон); для хора a cappella — Гимн в честь св. вел. кн. Владимирского Георгия Всеволодовича, основателя Н. Новгорода, сочинённый по случаю празднования нижегородцами семисотлетия годовщины его рождения (1189—1889), духовно-муз. перелож. и соч. (М., 1900) и др.; перелож. для хора a cappella — Глинка (Венецианская ночь, Колыбельная песня), Шопен (мазурки, op. 6, № 4; op. 41, № 4); инструментовка соч. др. композиторов — Н. В. Щербачёв (две пьесы для фп.: Две идиллии ...[имя Б. в изд. не указано]), А. Львов (увертюра к опере «Ундина»), Глинка (Первоначальная полька), Шопен (концерт e-moll, Сюита из соч. Шопена); редакции соч. др. авторов, в т. ч. опер и симф. произв. М. И. Глинки, фп. соч. П. Ф. Ласковского, сонат Ф. Шопена, нек-рых оригин. произв. и транскрипций Ф. Листа, Te Deum Г. Берлиоза, произв. К. Таузига.

Лит. соч.: Автобиографическая заметка М. А. Балакирева (из его писем к Н. Финдейзену 1903 и 1907 гг.), «РМГ», 1910, № 41; Юбилей Гензельта [за подписью—Валериан Горшков], «Новое время», 1888, 12 марта, № 4323.

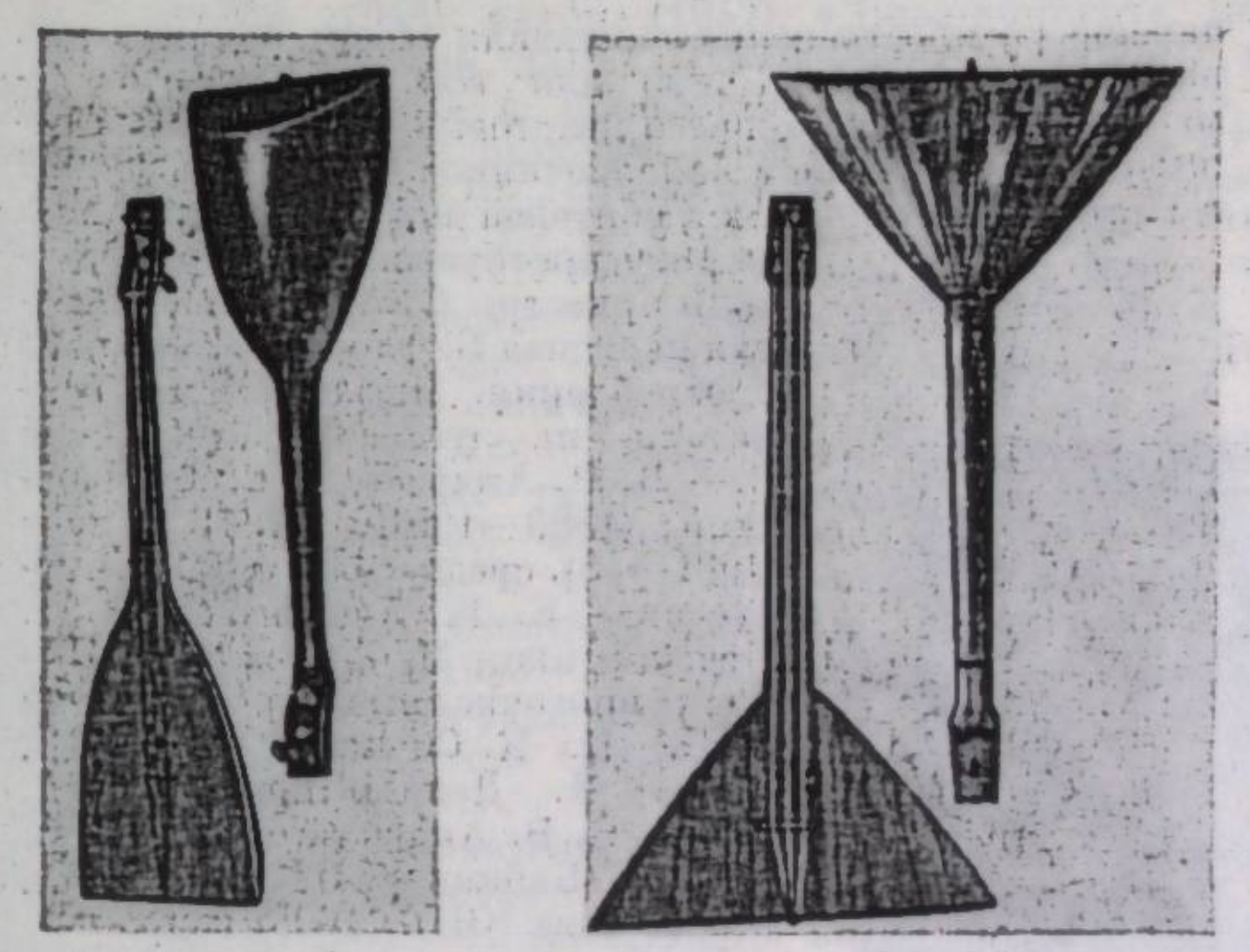
Письма: Письма М. А. Балакирева к А. П. Арсеньеву (1858—1862 гг.), «РМГ», 1910, № 41, 42; Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, СПБ, [1912]; Письма М. А. Балакирева к И. А. Покровскому, «РМГ», 1916, № 40, 44, 46, 49—52; Письма М. П. Мусоргского к М. А. Балакиреву, в кн.: Мусоргский М. П., Письма и документы, М.— Л., 1932; Письма М. А. Балакирева к Ц. А. Кюи, в кн.: Кюи Ц., Избр. письма, Л., 1955; Письма М. А. Балакирева к Б. Каленскому, в кн.: Из истории русско-чешских связей, М., 1955; Балакирев М. А., Переписка с Н. Г. Рубинштейном и с М. П. Беляевым, М., 1956; Балакирев М. А., Переписка с нотоиздателем П. Юргенсоном, М., 1958; Письма М. А. Балакирева к А. П. Бородину, в кн.: Дианин С. А., Бородин. Жизнеописание, материалы и документы, М., 1960; Балакирев М. А., Воспоминания и письма, Л., 1962; Переписка Н. А. Римского-Корсакова с М. А. Балакиревым, в кн.: Римский-Корсаков Н., Лит. произведения и переписка, т. 5, М., 1963; Балакирев М. А. и Стасов В. В., Переписка, т. 1—2, М., 1970—71.

Лит.: Г. Т. [Тимофеев Г.], Очерк развития русского романса, М. А. Балакирев, «РМГ», 1895, № 4; его же, Балакирев в Праге. Из его переписки, «Современный мир», 1911, № 6; его же, М. А. Балакирев, «Русская мысль», 1912, № 6, 7; Финдейзен Н., Милий Алексеевич Балакирев, «РМГ», 1895, № 1; его же [Ник. Ф.], Забытый юбилей М. А. Балакирева (к 50-летию его артистич. деятельности, 1856—1906), «РМГ», 1906, № 17; Боборыкин П. Д., Русский музыкант (Памяти товарища), «Биржевые ведомости», веч. вып., 1910, 29 мая, № 11737; Ляпунов С., Милий Алексеевич Балакирев, «ЕИТ», 1910, вып. 7, 8; Шестакова Л. И., Из неизданных воспоминаний. Мои вечера, «РМГ», 1910, № 41; её же, Из неизданных воспоминаний о Новой русской школе, «РМГ», 1913, № 51—52; Чернов К., Милий Алексеевич Балакирев (по воспоминаниям и письмам), Музыкальная летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова, сб. 3, Л.— М., 1925; Глебов И., [Асафьев Б. В.], Русская музыка от начала XIX столетия, М., 1930; его же, Их было трое... (Из эпохи общественного подъёма русской музыки 50—60-х годов прошлого столетия), в кн.: Асафьев Б. В., Избр. труды, т. 3, М., 1954; его же, Русская музыка XIX и начала XX века, Л., 1968; Киселёв Г., М. А. Балакирев, М.— Л., 1938; Гозенпуд А., М. А. Балакирев (к сорокалетию со дня смерти), «СМ», 1950, № 6; Серов А. Н., Новоизданные музыкальные сочинения — Песни и романсы Балакирева, в кн.: Серов А. Н., Избр. статьи, т. 1, М.— Л., 1950; его же, Музыкальное утро в зале СПб. ун-та, там же, т. 2, М.— Л., 1957; Стасов В. В., Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка, в кн.: Стасов В. В., Избр. соч., т. 2, М., 1952; его же, Искусство XIX века, там же, т. 3, М., 1952; Чайковский П. И., Полн. собр. соч.— Литературные произведения и переписка, т. 2, М., 1953; Римский-Корсаков Н., Полн. собр. соч. — Литературные произведения и переписка, т. 1, М., 1955; Гиппиус Е. В., Сборники русских народных песен М. А. Балакирева, в изд.: Балакирев М., Русские народные песни, М., 1957; Кандинский А., Симфонические произведения Балакирева, М., 1960; М. А. Балакирев. Исследования. Статьи, Л., 1961; Алексеев А. Д., Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества, М., 1963; М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества [составители: А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая], Л., 1967; Kalienski B., Bedřick Smetana a Mily Balakirew, jich vyznam pro vývoi hudbi slovanske, jich osobni a umělacki stuky, Praha, 1897; его же, V Cechach. Symfonicka besen Milie Alekseievice Balakirewa, «Samostatnost», [1906], № 53; Reiss E., Lieder von Mili Balakirew, «Die redenden Künste», Jahrg. IV, 1897/98; Newmarch P., Mily Balakireff, «Sämmelbände der internationalen Musikgesellschaft», Jahrg. IV, H. 1, 1902, Oktober — Dezember, S. 157—63; Calvocoressi M. D., Mili Balakirew, в кн.: Masters of Russian music, L., 1936; Garden E., Balakirew. A critical study of his life and music, N. Y., 1967.

А. И. Кандинский.

БАЛАКИРЕВСКИЙ КРУЖОК — см. *«Могучая кучка».*

БАЛАЛАЙКА — рус. нар. струнный щипковый инструмент. Самые ранние сведения о Б. относятся к 1715. Корпус народной балалайки деревянный, обычно треугольный, склеенный из отд. сегментов, иногда овальной или полусферич. формы, долблёный. Гриф длинный со слегка отогнутой назад лопатообразной головкой. Дека тонкая, плоская с одним круглым резонаторным отверстием или несколькими, расположенными звездообразно. На шейке навязано 5 жильных ладов, дающих диатонич. звукоряд. Струн 3; сначала применялись жильные струны, позднее — металлические. Вторая и третья струны настраиваются в унисон, первая — на кварту выше. Иногда употреблялись и др. строи: квартовый («разлад»), кварто-квинтовый, мажорное и минорное трезвучия (т. н. «гитарный» строй). Звук извлекается бряцанием указательным пальцем правой руки по всем струнам сверху



Народные балалайки (слева — с долблёным, справа — с клеёным корпусом).

вниз и обратно (осн. приём) и защипыванием отд. струн (гл. обр. первой). Изредка на отд. аккордах применяется т. н. «дробь» — бряцание четырьмя пальцами. Звучит Б. негромко, но звонко. Использовалась в качестве сольного, а также ансамблевого инструмента и для аккомпанемента пению. На Б. исполняли нар. песни, преим. «частые» (т. е. быстрые), танцы, небольшие инстр. пьесы.

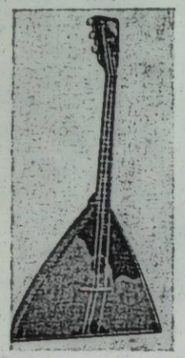
В 18—19 и нач. 20 вв. Б. была одним из самых распространённых нар. инструментов, о чём свидетельствуют многочисл. песни, сказки, пословицы, а также изображения Б. на лубочных картинках и др. В числе балалаечников-виртуозов этого времени проф. музыканты и любители — Е. И. Хандошкин (1747—1804), М. Г. Хрунов (кон. 18 — нач. 19 вв.), В. И. Радивилов (1805—63), Н. В. Лавров (1805—40).

В 1880-х гг. по указаниям В. В. Андреева Б. была усовершенствована инстр. мастерами Ф. С. Пасербским и позднее С. И. Налимовым. Корпус её приобрёл лучшие резонансные свойства, навязные лады были заменены врезанными, расположенными по ступеням хроматич. гаммы. Усовершенствованная Б. по сравнению с народной имеет корпус бóльших размеров и более короткую шейку (общая длина 600—700 *мм*). При участии Андреева Пасербским было создано семейство Б. новой конструкции — дискант, пикколо, прима, секунда, альт, тенор, бас и контрабас. Эти инструменты, за исключением дисканта и тенора не полу-

Русская народная пляска. С лубочной картинки.



чившие распространения, составили основу оркестра рус. нар. инструментов. К 1896 для всех инструментов семейства Б. был установлен квартовый строй. Первым исполнит. объединением балалаечников явился осн. в 1887 в Петербурге «Кружок любителей игры на балалайках» (в 1896 преобразован в Великорусский оркестр). С этого времени старая народная Б. начала выходить из употребления. Выдающиеся исполнители на усовершенствованной Б.— В. В. Андреев, Б. С. Трояновский (1883—1951), Н. П. Осипов (1901—45), среди современных виртуозов — Е. Г. Авксентьев, П. И. Нечепоренко, М. Ф. Рожков. Имеются многочисленные школы игры на Б.—П. К. Селивёрстова (СПБ, 1887), И. Деккер-Шенка (СПБ, 1892), В. В. Андреева (СПБ, 1894, ²1905), Б. Бабкина (СПБ, 1895, ²1900), Вл. Носова (СПБ, 1905) и др.



Усовершенствованная балалайка (личный инструмент В. В. Андреева работы С. И. Налимова).

В сов. время для Б. создан ряд крупных художеств. произв.— концерты с оркестром С. Н. Василенко, Ю. Н. Шишакова, Н. С. Речменского, фантазия «На посиделках» М. И. Ипполитова-Иванова, сюита С. Н. Василенко, вариации Н. П. Будашкина и др. В музыкальных школах, уч-щах и консерваториях существуют классы игры на Б.

Лит.: Фаминцын А. С., Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, СПБ, 1891; Бабкин Б., Балалайка. Очерки истории её развития и усовершенствования, «РМГ», 1896, № 6—7, 9; Привалов Н. И., Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа, «Известия Петербургского общества музыкальных собраний», 1905, вып. 6; Алексеев И. Д., Методика преподавания игры на балалайке, М., 1960; Соколов Ф. В., Русская народная балалайка, М., 1962. *К. А. Вертков.*

БАЛАМА́Н — азерб. язычковый духовой инструмент. Цилиндрич. трубка из тутового, реже из абрикосового дерева с шаровидной головкой и 9 отверстиями. Длина (без трости) ок. 300 *мм*. В головку вставляется двойная камышовая трость. Звукоряд Б. диатонический в диапазоне ундецимы. Для извлечения хроматич. звуков исполнитель прибегает к частичному прикрыванию отверстий, подбирая необходимую силу вдувания. Звук Б. мягкий, слегка вибрирующий, выразительного тембра, напоминающий звучание кларнета в нижнем регистре. Обычно используют 2 Б.— на одном играют мелодию, на другом — выдержанный органный пункт. Иногда к 2 Б. присоединяются удар. инструменты (дяф, нагара). На Б. исполняют мелодии песен, танцы, инстр. пьесы. Б. включается в оркестры и ансамбли нар. инструментов. Разновидностями Б. являются *дудук* (Армения, в Грузии — дудуки), *балабан* (Дагестан).

Лит.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963. *С. Я. Левин.*

БАЛАНО́ВСКАЯ Леонида Николаевна [26 X (7 XI) 1883, Петербург — 28 VIII 1960, Москва] — советская певица (сопрано) и педагог. Пением занималась в Петерб. консерватории у С. Н. Цехановской (1902—06). В 1907—08 солистка оперной антрепризы Брыкина в Киеве, в 1908—19 и 1925—26 — Большого т-ра (Москва), в 1919—22 — оперного т-ра в Севастополе, в 1926—33— Харьковского т-ра оперы и балета.

Артистка обладала голосом огромного диапазона, позволявшим ей выступать в таких разл. по характеру и тесситуре партиях, как Феврония («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), Кармен, Амнерис; Мюзетта («Богема») и др. Считалась одной из лучших исполнительниц вагнеровского репертуара, первая исполнительница на моск. сцене партий Ортруды («Лоэнгрин», 1902) и Брунгильды («Гибель богов», 1911). Др. партии: Лиза; Мария («Мазепа»), Настасья, Купава, Анда и др. В 1916 исполнила партию Маргариты в «Осуждении Фауста» Берлиоза. Выступала как конц. певица. В 1935—55 преподавала в Моск. консерватории, с 1941 профессор. Среди её учениц — А. Г. Соленкова. В 1923—24 вместе с А. М. Лабинским совершила конц. поездку по Сибири и Дальнему Востоку. Гастролировала за рубежом: Франция, Англия (1911), Австрия (1914). *В. И. Зарубин.*

БАЛАНЧИВА́ДЗЕ Андрей Мелитонович [р. 19 V (1 VI) 1906, Петербург] — советский композитор, педагог и обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1968). Депутат Верх. Совета Груз. ССР 1—5-го созывов. Сын М. А. *Баланчивадзе*. Окончил в 1927 Тбилисскую консерваторию по классам композиции М. М Ипполитова-Иванова (учился также у Н. Н. Черепнина и С. В. Бархударяна) и фп.— И. С. Айсберга, а также в 1931 Ленингр. консерваторию по классам композиции А. М. Житомирского и фп.— М. В. Юдиной. В 1931—34 зав. муз. частью и композитор груз. драматич. т-ров (Тбилиси), в 1941—48 худож. рук. Гос. симф. оркестра Грузии. С 1935 преподаватель Тбилисской консерватории, с 1942 профессор (с 1962 заведующий кафедрой композиции). Среди учеников: М. Ш. Давиташвили, А. А. Квернадзе, Р. И. Лагидзе, Ш. Е. Милорава, А. И. Чимакадзе, А. В. Шаверзашвили, О. Л. Тевдорадзе, Н. Л. Мамисашвили. С 1953 пред., в 1956—61 и с 1968 первый секретарь правления Союза композиторов Груз. ССР. Почётный пред. Груз. муз.-хореографического об-ва (1957).



Разнообразное по жанрам творчество Б., связанное с нар. иск-вом Грузии, отличается романтич. приподнятостью, поэтичностью, непосредственностью, жизнеутверждающим характером. Автор первого сов. груз. балета «Сердце гор» (1936 и первой значительной сов. груз. симфонии (1944).

Соч.: оперы — Мзия (1950, Груз. т-р оперы и балета), Арсен (неоконч.); балеты — Сердце гор (1-я ред. под назв.— Мзечабуки, 1936, там же; 2-я ред.—1938, Ленингр. т-р оперы и балета), Страницы жизни (использована музыка балета Рубиновые звёзды, 1961, Большой т-р, Москва), Мцыри (по М. Ю. Лермонтову, 1964, Груз. т-р оперы и балета); для орк.— 2 симфонии (1944, Гос. пр. СССР, 1946; 1959), симф. картины, в т. ч. Карцанисский бой (1943), Море (1952), Днепр (1955); 4 концерта для фп. с орк. (1944; 2-й — 1946, Гос. пр. СССР, 1947; 1952; 1968); камерно-инстр. произв.; музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

Лит.: Орджоникидзе Г., А. Баланчивадзе, М., 1959; его же, Андрей Баланчивадзе. Очерк жизни и творчества, Тб., 1967. *Н. С. Зелов.*

БАЛАНЧИВА́ДЗЕ Мелитон Антонович [12 (24) XII 1862, дер. Банодж, ныне Цхалтубского р-на — 21 XI 1937, Кутаиси] — советский композитор и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Груз. ССР (1933). Один из зачинателей груз. проф. музыки. С детства пел в разных хорах Тбилиси; музыке обучался в Тбилисской дух. семинарии (1877—79), брал уроки пения у дирижёра хора Сионского собора В. Аушева. В 1880 артист Тбилисского оперного т-ра, исполнил ряд партий, в их числе — Зарецкий («Евгений Онегин») и Валентин («Фауст»). Одноврем. собирал и изучал груз. муз. фольклор. В 1882 создал этнографич. хор из 12 человек. С 1889 занимался в Петерб. консерватории по классу пения В. М. Самуся, с 1891 — теорией композиции у Н. А. Римского-Корсакова и гармонией у Ю. И. Иогансена. В 1895—1917 устраивал т. н. «Грузинские концерты» в Петербурге (Петрограде) и др. городах, выступал с организованными им хорами. Эти концерты вызывали в кругах широкой общественности интерес к груз. муз. культуре. В 1906 чл. жюри Первой всероссийской выставки муз. инструментов и принадлежностей к ним. В 1907 финансировал издание писем М. И. Глинки, собранных Н. Ф. Финдейзеном (СПБ, 1908, св. 250 писем).



После Великой Окт. социалистической революции широко развернулась муз.-обществ. деятельность композитора. Он явился создателем муз. уч-ща в Кутаиси (1918, ныне его имени), был зав. Муз. отделом Наркомпроса Груз. ССР, почётным чл. Об-ва молодых груз. музыкантов (1923), пред. правления Муз. об-ва Грузии (1928), почётным чл. Худож. совета Тбилисской консерватории, пред. комиссии по собиранию и изучению груз. музыки.

Б.— автор нац. оперы «Дареджан Коварная» по драматич. поэме А. Церетели «Тамара Коварная» (исп. в отрывках, 1897, Петербург; 1-е действие исп. с участием солистов, хора и оркестра, 1912, там же; 2-я ред. 1926, Груз. т-р оперы и балета; 3-я ред. 1937, Груз. т-р оперы и балета, Москва, Декада груз. иск-ва и лит-ры). Ему принадлежат первые груз. романсы, в к-рых претворены интонации груз. городской бытовой песни (лучшие из них — «Когда я смотрю на тебя», «К тебе стремлюсь я вечно», написанные в конце 19 в.). Б. написал также кантату «Слава Загэсу» (1927), груз. нац. марш (1928), хоровые революционные песни и др. Обработал многие груз. нар. песни.

Лит. соч.: О грузинском народном светском пении, «РМГ», 1889, № 11.

Лит.: Хучуа П., Мелитон Баланчивадзе, Тб., 1964. *Н. С. Зелов.*

БАЛАНЧИ́Н (Balanchine) Джордж (наст. имя и фам. Георгий Мелитонович Баланчивадзе) [р. 9(22) I 1904, Петербург] — амер. балетмейстер. По национальности грузин. Сын комп. М. А. Баланчивадзе. В 1921 окончил Петроградское театр. уч-ще. Учился также в Петрогр. консерватории по классам рояля и композиции. В 1921—24 артист балета Академич. т-ра оперы и балета в Петрограде. Один из организаторов и участников группы «Молодой балет» (1923, Петроград). В 1924 уехал за границу. Поставил в антрепризе С. П. Дягилева балеты «Барабо» Риети (1925), «Пастораль» Орика (1926), «Кошка» Соге (1927), «Аполлон Мусагет» Стравинского (1929), «Блудный сын» Прокофьева (1929) и др. В 1934 организовал Школу амер. балета и Амер. балетную труппу, где пост.: «Серенада» (на музыку Струнной серенады Чайковского, 1934), «Поцелуй фен» и «Игра в карты» Стравинского (1937) и др. В 1946 один из основателей и художественный директор Балетного общества в Нью-Йорке, с 1948 — труппы «Нью-Йорк сити балле». Б. поставил в Лондоне, Париже, Милане, Копенгагене и др. городах более 100 балетов, к-рые вошли в репертуар многих т-ров мира. Основой хореографии Б. считает музыку и раскрывающий её содержание танец. Ему принадлежат балеты «Concerto Barocco» на музыку Баха (1941), «Странствующие боги» на музыку Генделя, аранж. Т. Бичема (1928), «Моцартиана» на музыку Моцарта, аранж. Чайковского (1933), «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона (1967), «Хрустальный дворец» на музыку Первой симфонии Бизе (1947), «Эпизоды» на музыку Веберна (1959, совм. с М. Грэхем). Работал со многими композиторами, среди них композиторы «Шестёрки», С. С. Прокофьев, П. Хиндемит, Н. Набоков, Т. Маюдзуми. Плодотворно сотрудничал с И. Ф. Стравинским; поставил на его музыку (помимо названных) балеты: «Песнь соловья» на музыку оперы «Соловей» (1925), «Балюстрада» на музыку концерта для скрипки с оркестром (1941), «Концертные танцы» (1944), «Байка про Лису...» (1947), «Орфей» (1948), «Агон» (1957), «Джаз-концерт» на музыку «Регтайма для 11 инструментов» (1960), «Ритмы для рояля с оркестром» (1963). Б.— автор книги «Подробное описание знаменитых балетов» (1954).

Лит.: Taper B., Balanchine, N. Y., 1960. *В. М. Красовская.*

БАЛАСАНЯ́Н (Баласанянц) Сергей Артемьевич [р. 13 (26) VIII 1902, Ашхабад] — сов. композитор, педагог, муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Тадж. ССР (1957), засл. деят. иск-в РСФСР (1963). Чл. КПСС с 1944. В 1935 окончил историко-теоретич. ф-т Моск. консерватории. В 1936—43 работал в Таджикистане (1939—43 пред. Союза композиторов). В 1949—53 зам. председателя Комитета радиоинформации; в 1953—54 зам. нач. Гл. управления радиоинформации. С 1964 секретарь Союза композиторов РСФСР. В 1948—51 и с 1955 преподаватель, с 1965 профессор Московской консерватории (в 1962—71 заведующий кафедрой композиции).



Б. — один из основателей тадж. муз. т-ра, автор первой тадж. оперы «Восстание Восе» (1939). Его произв. отличаются ладовым своеобразием, изобретательностью ритмики, красочностью звучания, связанными с претворением фольклора народов Востока (Армении, Таджикистана, Индии, Индонезии).

Соч.: оперы — Восстание Восе (1939, Тадж. т-р оперы и балета; 2-я ред. 1959, там же); Кузнец Кова (совм. с Ш. Н. Бобокалоновым, 1941, Тадж. т-р оперы и балета); Бахтиор и Ниссо (1954, Тадж. т-р оперы и балета); балеты — Лейли и Меджнун (1-я ред. 1947, там же, Гос. пр. СССР, 1949; 2-я ред. 1957, там же; 3-я ред. 1964, Большой т-р), Шакунтала (1963, Латв. т-р оперы и балета; пр. им. Д. Неру, 1970); муз. представление — Лола (совм. с С.Ю.Урбахом, 1939, Тадж. т-р оперы и балета); для голоса с симф. орк.— Девять песен Комитаса (1958), Шесть песен Рабиндраната Тагора (1961); для орк.— 4 сюиты (Таджикская, Памирская, Балетная, Афганская), Армянская рапсодия (1944), Семь армянских песен (1955), Острова Индонезии (1960), Рапсодия на темы Рабиндраната Тагора (1961), 8 пьес для струн. орк. на арм. нар. темы (1970) и др.; камерно-инстр. произв.; 100 обработок для фп. песен из этнограф. сб-ка Комитаса и др. фп. произв.; для хора a cappella: поэма — Колокола Бухенвальда (сл. Э. Межелайтиса, 1967), Симфония (сл. Э. Межелайтиса и К. Кулиева, 1967); Ленину (вок. цикл на сл. разных поэтов); романсы; музыка к драматическим спектаклям, фильмам, радиопостановкам.

Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова.

БАЛАФО́, балафон,— ударный инструмент, набор деревянных пластинок. Разновидность *маримбы* (1). Распространён в странах Зап. Африки (Судан, Сенегал, Гвинея).

БАЛЕ́Т (франц. ballet, от итал. balletto, от позднелат. ballo — танцую) — вид сценич. иск-ва; спектакль, содержание к-рого воплощается в муз.-хореографич. образах. На основе общего драматургич. плана (*сценария*) Б. соединяет музыку, хореографию (танец и пантомима) и изобразительное иск-во (декорация, костюмы, освещение и др.). Разные эпохи рождали разл. творч. содружества композитора и хореографа, свои виды взаимодействия музыки и хореографии. Иногда музыка в Б. является лишь аккомпанементом, в др. случаях хореография стремится раскрыть глубокое содержание музыки. Лучшие образцы балетного иск-ва представляют идеальное взаимопроникновение этих двух начал.

Совр. европ. Б. возник в эпоху Возрождения. В Италии в 14 в., внутри смешанного зрелища, всё большее место получала светская вок. и инстр. музыка плясового характера. Попутно под воздействием музыкантов-практиков и теоретиков танец превращался в профессиональное иск-во: устанавливались правила, оттачивались приёмы, утверждались структурные формы. На рубеже 14—15 вв. появились первые трактаты итал. танцмейстеров. Практики и теоретики танц. иск-ва пользовались методом вариационности в сольных тан-

цах и сохраняли единство ансамбля в продвижениях групп, вырабатывая т. н. фигурный танец. Появилось слово «Б.», к-рое тогда обозначало композиции, передававшие в танце не сюжет, а свойство или состояние характера. Иск-во собственно Б. пока что зрело внутри др. форм: шествий, маскарадов, конных турниров, торжественных трапез.

К концу 15 в. Б. входил в зрелища, созданные известными поэтами и художниками. В 1496 Л. да Винчи рисовал костюмы танцовщиков и изобретал сценич. эффекты для праздника миланского герцога. В 16 в. развитие инстр. музыки продвинуло дальше технику танца. В сб. для лютни последовательность номеров часто являла форму сюиты, построенной на смене плавных и быстрых танцев, что, и не предполагая хореографич. постановки, влияло на практику и теорию Б. Трактаты итал. танцмейстеров 16 в. Ф. Карозо и Ч. Негри ссылались на «фигурные» Б., к-рые имели от 5 до 10 частей и требовали виртуозных исполнителей. Параллельно формировались новые театр. жанры, важной частью к-рых был танец: *интермедии* между действиями антич. трагедий и комедий, *пасторали* итал. поэтов и музыкантов (пьеса А. Полициано «Орфей», 1471; конный Б. «Турнир ветров» на муз. Дж. Пери, 1608; пастораль Т. Тассо «Аминта» на муз. К. Монтеверди, 1628). Со становлением итал. оперы танец занял в ней место лирич. отступлений.

Развитие Б. во Франции связано с придворными представлениями; в зрелищах 14—15 вв. отразились темы куртуазной поэзии, фантастика волшебной сказки, героика военных подвигов. Момерии (от испан. momo — ужимка, гримаса, маска) украшали придв. турниры и междуцарствия; в залы пиршеств въезжали колесницы, на к-рых разыгрывались всевозможные зрелища. Танцовщики моресок, мимы, музыканты, театр. декорации и машинерия — всё это являло собой будущий придв. Б. В кон. 16 в. контакт с культурой Италии и деятельность французских гуманистов, поэтов «Плеяды» придали этим элементам единство. Академия поэзии и музыки в Париже (осн. в 1571) начала разрабатывать правила поэзии, отталкиваясь от музыки. Балетмейстеры подчинялись тем же правилам, стремясь к чётким линиям и чеканным композициям «фигурных танцев», отвечавшим стихотворным метрам. Конкретность эстетич. мысли вызвала интерес к программности. Б. утвердился как жанр, где драма, «поющийся рассказ» (речитатив) и танец образовали непрерывное действие. Первым в этом жанре считается «Комедийный балет королевы» (1581) придв. интенданта музыки Б. Бальтазарини (Б. де Божуайё). Исполняли танцы знатные дамы и вельможи (обычай сохранился до 17 в.) в пышных костюмах и масках. На рубеже 16—17 вв. во Франции возникли более демократич. Б.-маскарады. В них сочетались пантомимные комич. сценки и «благородные» «фигурные танцы» («Маскарад Сен-Жерменской ярмарки», музыка сборная, 1606). Разные номера, чередуясь, обозначили контуры *дивертисмента* — одной из важных структурных форм будущего Б. К нач. 17 в. поэтич. тирады драматич. Б. сменились ариями, введёнными итал. поэтом О. Ринуччини и комп. Дж. Каччини. Возродились помпезные спектакли на рыцарские и фантастич. темы: «Балет об Альцине» (1610), «Триумф Минервы» (1615), «Освобождение Ринальдо» (1617) — все на сборную музыку. В этих мелодраматич. Б. действие загромождалось изобилием арий, хоров, пантомимных сцен и волшебных превращений и заканчивалось гран-Б., в к-ром костюмы и маски участников были унифицированы. Музыку для вок. и танц. номеров сочиняли разные композиторы. Неск. позже получили распространение Б. с выходами (ballets à entrées), где сюжет был предельно прост, а действие дробилось на выходы танцующих групп, выступления музыкантов и декламаторов (П. Корнель сочинил в 1632 сценарий Б. с выходами «Замок Бисетр»). К тому времени придв. дамы перестали выступать в Б., а наряду со знатными кавалерами начали появляться профессионалы нар. т-ра. С 1615 музыкант, актёр и танцовщик Маре исполнял в Б. мужские и женские роли, бывая партнёром короля. На представления придв. Б. стали проникать зрители-горожане. С 1640-х гг. в Париже насаждалась итал. опера, где значительное место занимали вставные Б. («Мнимая сумасшедшая» Сакрати, 1645; «Орфей» Росси, 1647).

Во 2-й пол. 17 в. франц. хореографию обогатили драматург Мольер и композитор Ж. Б. Люлли. Комедии-Б. Мольера, проникнутые совр. содержанием, обрели жизненность характеров. Люлли сотрудничал с Мольером как балетмейстер и танцовщик в комедиях-Б. «Брак поневоле» (1664), «Жорж Данден» (1668), «Мещанин во дворянстве» (1670). Став композитором, Люлли создал (совм. с поэтом Ф. Кино) жанр муз. трагедии, где сказалась эстетика классицизма: монументальность образов, ясная логика развития, строгость вкуса, чеканность форм. Действие лирич. трагедий подкреплялось пластически-декоративными шествиями, пантомимами, танцами. Немая игра в пантомиме предваряла балетную драму 18 в. Танцы складывались в форму сюиты, отвечая усложнённой оркестровой конструкции музыки: большие группы танцовщиков синхронно исполняли сложные движения и аккомпанировали солистам; сольный танец содержательно передавал возвышенность характеров, силу эмоций; парный танец складывался в форму па-де-дё. Одновременно балетмейстер Ш. Бошан утверждал новую школу «благородного», или «серьёзного», танца, выражавшего пышность стиля барокко: фронтальность построений, плавность переходов, симметрия и ясность композиций сочетались с вычурной игрой линий, вторя эстетич. нормам поэзии, музыки, живописи, архитектуры. Высокоусловный, тяготеющий к виртуозности танец зависел от музыки и добивался равных с ней прав в практике и теории. Бошан изобрёл нотацию движений, к-рой воспользовался Р. Фёйе, автор «Хореографии» — первого франц. кода танцев (1701). В 1661 была основана Королевская академия танца во главе с Бошаном, в 1671 — Королевская академия музыки, преобразованная в конце 18 в. в т-р «Гранд-Опера»; при нём в 1713 возникла балетная школа, существующая поныне. Реформа балетного театра вызвала подъём исполнительского мастерства (танцовщики Л. Пекур, Ж. Балон, первая профессиональная танцовщица Лафонтен). В начале 18 в. танцовщицы стали соревноваться с танцовщиками. Ф. Прево достигала виртуозности в дивертисментах (танцевальная сюита комп. Ж. Ребеля «Характеры танца», 1715). Она вместе с танцовщиком Балоном ещё в 1708 участвовала в первом самостоятельном Б.-пантомиме — эпизоде из «Горациев» Корнеля на муз. Ж. Ж. Муре, автора Б. «Любовные похождения богов» (1727), «Триумф чувств» (1732). Традиция опер со вставными Б. и Б. с ариями и хорами канонизировалась в пределах готовых структурных форм. Повествовательность и картинность преобладали в операх и Б. комп. А. Кампра «Галантная Европа» (1697), «Венецианские празднества» (1710), «Балет стихий» (1723). Классич. эпоху завершили оперы-Б. Ж. Ф. Рамо «Галантные Индии» (1735), «Кастор и Поллукс» (1737) и др.

Упадок т-ра времён франц. абсолютизма повлёк кризис драматич. содержательности муз. спектаклей. Балетмейстеры уступили место танцовщикам-виртуозам, к-рые сочиняли для себя выходы в операх-Б. Таковы были Л. Дюпре и М. Камарго, к-рая, по словам Вольтера, «первая сравнялась в танцах с мужчиной» и изменила костюм, укоротив юбки. Реформа техники на почве упрощённого содержания пригодилась, когда настала нужда в новом содержании и новой образности. К этой действенной образности стремилась уже танцовщица М. Салле, иск-во к-рой формировалось на подмостках ярмарочных т-ров Парижа. Она предпочитала выразительность механистичности. В 1721 Салле дебютировала в т-ре «Гранд-Опера». Танцевала в Лондоне в собственных балетах «Пигмалион» и «Бахус и Ариадна» (1734). Г. Гендель написал для Салле Б. «Терпсихора», к-рый шёл вместо пролога перед его оперой «Верный пастух» (1734); Салле танцевала в мужском костюме в его же опере «Альцина» (1735). В 1743 Салле пост. на сцене «Опера комик» в Париже «Балет цветов», в к-ром дебютировал как танцовщик Ж. Ж. Новер.

Б. в Англии возник также на почве нар. и придв. зрелищ. К 16 в. в Англии получил развитие жанр *маски*. На его театрализацию влияла англ. музыка, в частности инстр. (для лютни и вёрджинела). Поэты Б. Джонсон и Дж. Мильтон сочиняли тексты масок, в к-рых соседствовали музыка, пение, декламация, пантомима и танец; оформлял маски художник и архитектор И. Джонс («Маска чёрных» на музыку А. Феррабоско, танцы Т. Джайлса и И. Херна, 1605). Пантомима развивалась и внутри драматич. спектаклей, предваряя и поясняя их действие (трагедия Т. Нортона и Т. Секвилла «Горбодук», 1561; сцена «мышеловки» в «Гамлете» Шекспира). В период Англ. бурж. революции 17 в. зрелища были запрещены и возродились после реставрации монархии. В 1675 в т-ре «Дорсет-Гарден» была пост. опера-Б. «Психея» Мольера и Люлли, с танцами балетмейстера Дж. Приста. В 1660 Прист основал женский пансион в городе Челси, где преподавал танцы. В 1689 ученицы пансиона разыграли оперу «Дидона и Эней» Г. Пёрселла, для к-рой композитор сочинил 17 танц. номеров. В профессиональных т-рах Пёрселл и Прист ставили пьесы Дж. Драйдена «Король Артур» (1691) и «Королева фей» («Сон в летнюю ночь», 1692), где пантомима и танец занимали центральное место. В нач. 18 в. на развитие англ. Б. влияли деятели Просвещения. Балетм. Дж. Уивер в «Кратком трактате о времени и ритме в танце» (1706) говорил о связи движений и музыки. В «Опыте об истории танца» (1712) он выдвинул критерий естественности характеров и правды чувств, провозгласил воспитательное значение Б., разделил театральный танец на три вида: серьёзный, гротескный и сценический. Уивер создал действенный Б. средствами пантомимы и танца («Любовные похождения Марса и Венеры» Симондса и Фэрбенкса, 1717; «Миф об Орфее и Эвридике» Фэрбенкса, 1718). В этих постановках прославилась танцовщица Х. Сентлоу. Актёр, мим и режиссёр Дж. Рич в пантомимах возрождал иск-во нар. т-ра. К сер. 18 в. Б. в Англии отступил перед драмой и пантомимой и возродился лишь в нач. 20 в.

В 18 в. Б. как спектакль начал утверждаться в т-рах Вены. На основе сценария и музыки развивалось чисто хореографическое действие. В 1740-х гг. австр. балетм. Ф. Хильфердинг выдвинул принцип просветительского классицизма — подражание прекрасной и простой природе, соединённое с вымыслом. В комедийных балетных сценках он воспроизводил картины и характеры нар. жизни, в 1742 осуществил первые опыты пантомимной трагедии («Британник», «Идоменей», «Альзира»). В мифологич. балетах «Пигмалион», «Орфей и Эвридика», «Вакх и Ариадна» (комп. Й. Штарцер и И. Хольцбауэр) он обновил выразит. средства танца и упразднил маски. Итал. балетмейстер Г. Анджолини, считавший себя учеником и последователем Хильфердинга, поставил в Вене балеты К. В. Глюка «Дон Жуан» (1761), «Осада Цитеры» (1762), «Китайский сирота» (1764), «Семирамида» (1765). Содружество Глюка и Анджолини было плодотворно для обоих. Хильфердинг и Анджолини попеременно работали в России в 1759—86, ставя трагич. и героич. балеты-пантомимы, аллегорич. и анакреонтич., полухарактерные и комич. Б., танц. интермедии в операх. Анджолини работал также в Италии. В 1773 он издал в Милане брошюру, полемизируя с книгой Ж. Ж. Новера «Письма о танце и балетах» (1760), хотя оба они разделяли принципы реформы Б., к-рые отвечали воззрениям франц. просветителей-энциклопедистов. Книга Новера и его спектакли прославили балетмейстера как новатора в области действенного Б. Новер работал с 1750-х гг. в Марселе, Лондоне, Штутгарте, Вене, Милане и только в 1776 добился контракта в «Гранд-Опера». Новер в своих трагич. и героич. Б. подчинял музыку задачам живописно-изобразит. режиссуры. Он требовал от композиторов «такой музыки, к-рая соответствовала бы каждой ситуации и каждому чувству»: единство балетного действия нуждалось в логике муз. контрастов, упразднял пестроту вставных номеров. Б., отделяясь от оперы, обретал самостоятельность, но музыку для Б. писали, как правило, малоизвестные композиторы, т. к. более значительные тяготели к опере и симфонич. формам. Новер сотрудничал с комп. Ж. Ж. Родольфом («Медея и Язон», 1763, Штутгарт), Ф. Аспельмайром («Отмщённый Агамемнон», 1771, Вена), Й. Штарцером («Горации и Куриации», 1774, Вена). В 1778 Новер поставил в «Гранд-Опера» «Безделушки» Моцарта — три не связанные между собой балетные сцены в духе художников А. Ватто и Н. Ланкре; в музыке звучали мелодии бытовых танцев.

На рубеже 18—19 вв. Б. в Париже оставался опорой академизма. Новаторство не поощрялось. Балетм. М. Гардель ставил Б. в «Гранд-Опера» «в стиле оперных водевилей» (Новер): «Искательница остроумия» (1777, по комедии Ш. Фавара), «Нинетта при дворе» (1778, по опере Фавара — Дуни). Затем в «Гранд-Опера» Б. ставил его брат П. Гардель. Он начал с дивертисментов в операх «Тарар» Сальери, «Демофон» Керубини, «Амфитрион» и «Аспазия» Гретри (пост. в 1787—89). Опираясь на практику и теорию Новера, П. Гардель сочинил в 1790 Б. на муз. Миллера «Телемак на острове Калипсо» и «Психея», в 1793— на муз. Э. Н. Мегюля и Ф. Й. Гайдна — «Суд Париса». Облегчённые костюмы и свободная композиция танцев уже предвещали появление романтич. стиля. В годы Великой франц. революции П. Гардель брал за образец античную простоту и хоральность ансамблей, торжественную скульптурность сольных выходов. В 1792 он поставил на сцене «Гранд-Опера» «Марсельезу» для зрелища «Дароприношение Свободе». Однако идеи свободы подлинно художественно воплотил ученик Новера Ж. Доберваль в Б. «Дезертир» (1784, Лондон) по комич. опере П. Монсиньи и «Тщетная предосторожность» (1789, Бордо); оба включали сборную музыку. Б.-пьесы Доберваля правдиво изображали характеры и судьбы простых людей. Балетм. Новер, М. и П. Гарделя, Доберваль воспитали неск. поколений танцовщиков — Г. Вестрис, О. Вестрис, Ш. Ле Пик, Л. Дюпор, танцовщиц М. Аллар, М. Гимар, А. Хейнель, Теодор (М. Крене), к-рые оспаривали первенство, соревнуясь с партнёрами в решении образных задач.

К концу 18 в. обрёл самостоятельность Б. Дании. В 17 в. здесь бытовали при дворе синтетич. музыкальные спектакли. В 1720-х гг. в Копенгагене работал Ж. Б. Ланде, в 1748—56 балетм. П. Миноттн сотрудничал с Глюком и Дж. Сарти, затем А. Пампеотти познакомил датчан с пантомимой, А. Комо ввёл в практику балетного дивертисмента нац. характерность. В сер. 1770-х гг. итальянец В. Галеотти завершил нац. самоопределение дат. Б. (в репертуаре дат. т-ров во 2-й пол. 20 в. продолжает сохраняться его Б. «Капризы Купидона и Балетмейстера» на муз. И. Лолле, 1786). В 1801 Галеотти поставил пантомимный Б. «Лагерта» Шалля

цах и сохраняли единство ансамбля в продвижениях групп, вырабатывая т. н. фигурный танец. Появилось слово «Б.», к-рое тогда обозначало композиции, передававшие в танце не сюжет, а свойство или состояние характера. Иск-во собственно Б. пока что зрело внутри др. форм: шествий, маскарадов, конных турниров, торжественных трапез.

К концу 15 в. Б. входил в зрелища, созданные известными поэтами и художниками. В 1496 Л. да Винчи рисовал костюмы танцовщиков и изобретал сценич. эффекты для праздника миланского герцога. В 16 в. развитие инстр. музыки продвинуло дальше технику танца. В сб. для лютни последовательность номеров часто являла форму сюиты, построенной на смене плавных и быстрых танцев, что, и не предполагая хореографич. постановки, влияло на практику и теорию Б. Трактаты итал. танцмейстеров 16 в. Ф. Карозо и Ч. Негри ссылались на «фигурные» Б., к-рые имели от 5 до 10 частей и требовали виртуозных исполнителей. Параллельно формировались новые театр. жанры, важной частью к-рых был танец: *интермедии* между действиями антич. трагедий и комедий, *пасторали* итал. поэтов и музыкантов (пьеса А. Полициано «Орфей», 1471; конный Б. «Турнир ветров» на муз. Дж. Пери, 1608; пастораль Т. Тассо «Аминта» на муз. К. Монтеверди, 1628). Со становлением итал. оперы танец занял в ней место лирич. отступлений.

Развитие Б. во Франции связано с придворными представлениями; в зрелищах 14—15 вв. отразились темы куртуазной поэзии, фантастика волшебной сказки, героика военных подвигов. Момерии (от испан. momo— ужимка, гримаса, маска) украшали придв. турниры и междуактия; в залы ристалищ въезжали колесницы, на к-рых разыгрывались всевозможные зрелища. Танцовщики моресок, мимы, музыканты, театр. декорации и машинерия — всё это являло собой будущий придв. Б. В кон. 16 в. контакт с культурой Италии и деятельность французских гуманистов, поэтов «Плеяды» придали этим элементам единство. Академия поэзии и музыки в Париже (осн. в 1571) начала разрабатывать правила поэзии, отталкиваясь от музыки. Балетмейстеры подчинились тем же правилам, стремясь к чётким линиям и чеканным композициям «фигурных танцев», отвечавшим стихотворным метрам. Конкретность эстетич. мысли вызвала интерес к программности. Б. утвердился как жанр, где драма, «поющийся рассказ» (речитатив) и танец образовали непрерывное действие. Первым в этом жанре считается «Комедийный балет королевы» (1581) придв. интенданта музыки Б. Бальтазарини (Б. де Божуайё). Исполняли танцы знатные дамы и вельможи (обычай сохранился до 17 в.) в пышных костюмах и масках. На рубеже 16—17 вв. во Франции возникли более демократич. Б.-маскарады. В них сочетались пантомимные комич. сценки и «благородные» «фигурные танцы» («Маскарад Сен-Жерменской ярмарки», музыка сборная, 1606). Разные номера, чередуясь, обозначили контуры *дивертисмента* — одной из важных структурных форм будущего Б. К нач. 17 в. поэтич. тирады драматич. Б. сменились ариями, введёнными итал. поэтом О. Ринуччини и комп. Дж. Каччини. Возродились помпезные спектакли на рыцарские и фантастич. темы: «Балет об Альцине» (1610), «Триумф Минервы» (1615), «Освобождение Ринальдо» (1617) — все на сборную музыку. В этих мелодраматич. Б. действие загромождалось изобилием арий, хоров, пантомимных сцен и волшебных превращений и заканчивалось гран-Б., в к-ром костюмы и маски участников были унифицированы. Музыку для вок. и танц. номеров сочиняли разные композиторы. Неск. позже получили распространение Б. с выходами (ballets à entrées), где сюжет был предельно прост, а действие дробилось на выходы танцующих групп, выступления музыкантов и декламаторов (П. Корнель сочинил в 1632 сценарий Б. с выходами «Замок Бисетр»). К тому времени придв. дамы перестали выступать в Б., а наряду со знатными кавалерами начали появляться профессионалы нар. т-ра. С 1615 музыкант, актёр и танцовщик Маре исполнял в Б. мужские и женские роли, бывая партнёром короля. На представления придв. Б. стали проникать зрители-горожане. С 1640-х гг. в Париже насаждалась итал. опера, где значительное место занимали вставные Б. («Мнимая сумасшедшая» Сакрати, 1645; «Орфей» Росси, 1647).

Во 2-й пол. 17 в. франц. хореографию обогатили драматург Мольер и композитор Ж. Б. Люлли. Комедии-Б. Мольера, проникнутые совр. содержанием, обрели жизненность характеров. Люлли сотрудничал с Мольером как балетмейстер и танцовщик в комедиях-Б. «Брак поневоле» (1664), «Жорж Данден» (1668), «Мещанин во дворянстве» (1670). Став композитором, Люлли создал (совм. с поэтом Ф. Кино) жанр муз. трагедии, где сказалась эстетика классицизма: монументальность образов, ясная логика развития, строгость вкуса, чеканность форм. Действие лирич. трагедий подкреплялось пластически-декоративными шествиями, пантомимами, танцами. Немая игра в пантомиме предваряла балетную драму 18 в. Танцы складывались в форму сюиты, отвечая усложнённой оркестровой конструкции музыки: большие группы танцовщиков синхронно исполняли сложные движения и аккомпанировали солистам; сольный танец содержательно передавал возвышенность характеров, силу эмоций; парный танец складывался в форму па-де-дё. Одновременно балетмейстер Ш. Бошан утверждал новую школу «благородного», или «серьёзного», танца, выражавшего пышность стиля барокко: фронтальность построений, плавность переходов, симметрия и ясность композиций сочетались с вычурной игрой линий, вторя эстетич. нормам поэзии, музыки, живописи, архитектуры. Высокоусловный, тяготеющий к виртуозности танец зависел от музыки и добивался равных с ней прав в практике и теории. Бошан изобрёл нотацию движений, к-рой воспользовался Р. Фёйе, автор «Хореографии» — первого франц. кода танцев (1701). В 1661 была основана Королевская академия танца во главе с Бошаном, в 1671 — Королевская академия музыки, преобразованная в конце 18 в. в т-р «Гранд-Опера»; при нём в 1713 возникла балетная школа, существующая поныне. Реформа балетного. театра вызвала подъём исполнительского мастерства (танцовщики Л. Пекур, Ж. Балон, первая профессиональная танцовщица Лафонтен). В начале 18 в. танцовщицы стали соревноваться с танцовщиками. Ф. Прево достигала виртуозности в дивертисментах (танцевальная сюита комп. Ж. Ребеля «Характеры танца», 1715). Она вместе с танцовщиком Балоном ещё в 1708 участвовала в первом самостоятельном Б.-пантомиме — эпизоде из «Горациев» Корнеля на муз. Ж. Ж. Муре, автора Б. «Любовные похождения богов» (1727), «Триумф чувств» (1732). Традиция опер со вставными Б. и Б. с ариями и хорами канонизировалась в пределах готовых структурных форм. Повествовательность и картинность преобладали в операх и Б. комп. А. Кампра «Галантная Европа» (1697), «Венецианские празднества» (1710), «Балет стихий» (1723). Классич. эпоху завершили оперы-Б. Ж. Ф. Рамо «Галантные Индии» (1735), «Кастор и Поллукс» (1737) и др.

Упадок т-ра времён франц. абсолютизма повлёк кризис драматич. содержательности муз. спектаклей. Балетмейстеры уступили место танцовщикам-виртуозам, к-рые сочиняли для себя выходы в операх-Б. Таковы были Л. Дюпре и М. Камарго, к-рая, по словам Вольтера, «первая сравнялась в танцах с мужчиной» и изменила костюм, укоротив юбки. Реформа техники на почве упрощённого содержания пригодилась, когда настала нужда в новом содержании и новой образности. К этой действенной образности стремилась уже танцовщица М. Салле, иск-во к-рой формировалось на подмостках ярмарочных т-ров Парижа. Она предпочитала выразительность механистичности. В 1721 Салле дебютировала в т-ре «Гранд-Опера». Танцевала в Лондоне в собственных балетах «Пигмалион» и «Бахус и Ариадна» (1734). Г. Гендель написал для Салле Б. «Терпсихора», к-рый шёл вместо пролога перед его оперой «Верный пастух» (1734); Салле танцевала в мужском костюме в его же опере «Альцина» (1735). В 1743 Салле пост. на сцене «Опера комик» в Париже «Балет цветов», в к-ром дебютировал как танцовщик Ж. Ж. Новер.

Б. в Англии возник также на почве нар. и придв. зрелищ. К 16 в. в Англии получил развитие жанр *маски*. На его театрализацию влияла англ. музыка, в частности инстр. (для лютни и вёрджинела). Поэты Б. Джонсон и Дж. Мильтон сочиняли тексты масок, в к-рых соседствовали музыка, пение, декламация, пантомима и танец; оформлял маски художник и архитектор И. Джонс («Маска чёрных» на музыку А. Феррабоско, танцы Т. Джайлса и И. Херна, 1605). Пантомима развивалась и внутри драматич. спектаклей, предваряя и поясняя их действие (трагедия Т. Нортона и Т. Секвилла «Горбодук», 1561; сцена «мышеловки» в «Гамлете» Шекспира). В период Англ. бурж. революции 17 в. зрелища были запрещены и возродились после реставрации монархии. В 1675 в т-ре «Дорсет-Гарден» была пост. опера-Б. «Психея» Мольера и Люлли, с танцами балетмейстера Дж. Приста. В 1660 Прист основал женский пансион в городе Челси, где преподавал танцы. В 1689 ученицы пансиона разыграли оперу «Дидона и Эней» Г. Пёрселла, для к-рой композитор сочинил 17 танц. номеров. В профессиональных т-рах Пёрселл и Прист ставили пьесы Дж. Драйдена «Король Артур» (1691) и «Королева фей» («Сон в летнюю ночь», 1692), где пантомима и танец занимали центральное место. В нач. 18 в. на развитие англ. Б. влияли деятели Просвещения. Балетм. Дж. Уивер в «Кратком трактате о времени и ритме в танце» (1706) говорил о связи движений и музыки. В «Опыте об истории танца» (1712) он выдвинул критерий естественности характеров и правды чувств, провозгласил воспитательное значение Б., разделил театральный танец на три вида: серьёзный, гротескный и сценический. Уивер создал действенный Б. средствами пантомимы и танца («Любовные похождения Марса и Венеры» Симондса и Фэрбенкса, 1717; «Миф об Орфее и Эвридике» Фэрбенкса, 1718). В этих постановках прославилась танцовщица Х. Сентлоу. Актёр, мим и режиссёр Дж. Рич в пантомимах возрождал иск-во нар. т-ра. К сер. 18 в. Б. в Англии отступил перед драмой и пантомимой и возродился лишь в нач. 20 в.

В 18 в. Б. как спектакль начал утверждаться в т-рах Вены. На основе сценария и музыки развивалось чисто хореографическое действие. В 1740-х гг. австр. балетм. Ф. Хильфердинг выдвинул принцип просветительского классицизма — подражание прекрасной и простой природе, соединённое с вымыслом. В комедийных балетных сценках он воспроизводил картины и характеры нар. жизни, в 1742 осуществил первые опыты пантомимной трагедии («Британник», «Идоменей», «Альзира»). В мифологич. балетах «Пигмалион», «Орфей и Эвридика», «Вакх и Ариадна» (комп. Й. Штарцер и И. Хольцбауэр) он обновил выразит. средства танца и упразднил маски. Итал. балетмейстер Г. Анджолини, считавший себя учеником и последователем Хильфердинга, поставил в Вене балеты К. В. Глюка «Дон Жуан» (1761), «Осада Цитеры» (1762), «Китайский сирота» (1764), «Семирамида» (1765). Содружество Глюка и Анджолини было плодотворно для обоих. Хильфердинг и Анджолини попеременно работали в России в 1759—86, ставя трагич. и героич. балеты-пантомимы, аллегорич. и анакреонтич., полухарактерные и комич. Б., танц. интермедии в операх. Анджолини работал также в Италии. В 1773 он издал в Милане брошюру, полемизируя с книгой Ж. Ж. Новера «Письма о танце и балетах» (1760), хотя оба они разделяли принципы реформы Б., к-рые отвечали воззрениям франц. просветителей-энциклопедистов. Книга Новера и его спектакли прославили балетмейстера как новатора в области действенного Б. Новер работал с 1750-х гг. в Марселе, Лондоне, Штутгарте, Вене, Милане и только в 1776 добился контракта в «Гранд-Опера». Новер в своих трагич. и героич. Б. подчинял музыку задачам живописно-изобразит. режиссуры. Он требовал от композиторов «такой музыки, к-рая соответствовала бы каждой ситуации и каждому чувству»: единство балетного действия нуждалось в логике муз. контрастов, упраздняя пестроту вставных номеров. Б., отделяясь от оперы, обретал самостоятельность, по музыку для Б. писали, как правило, малоизвестные композиторы, т. к. более значительные тяготели к опере и симфонич. формам. Новер сотрудничал с комп. Ж. Ж. Родольфом («Медея и Язон», 1763, Штутгарт), Ф. Аспельмайром («Отмщённый Агамемнон», 1771, Вена), Й. Штарцером («Горации и Куриации», 1774, Вена). В 1778 Новер поставил в «Гранд-Опера» «Безделушки» Моцарта — три не связанные между собой балетные сцены в духе художников А. Ватто и Н. Ланкре; в музыке звучали мелодии бытовых танцев.

На рубеже 18—19 вв. Б. в Париже оставался опорой академизма. Новаторство не поощрялось. Балетм. М. Гардель ставил Б. в «Гранд-Опера» «в стиле оперных водевилей» (Новер): «Искательница остроумия» (1777, по комедии Ш. Фавара), «Нинетта при дворе» (1778, по опере Фавара — Дуни). Затем в «Гранд-Опера» Б. ставил его брат П. Гардель. Он начал с дивертисментов в операх «Тарар» Сальери, «Демофон» Керубини, «Амфитрион» и «Аспазия» Гретри (пост. в 1787—89). Опираясь на практику и теорию Новера, П. Гардель сочинил в 1790 Б. на муз. Миллера «Телемак на острове Калипсо» и «Психея», в 1793— на муз. Э. Н. Мегюля и Ф. П. Гайдна — «Суд Париса». Облегчённые костюмы и свободная композиция танцев уже предвещали появление романтич. стиля. В годы Великой франц. революции П. Гардель брал за образец античную простоту и хоральность ансамблей, торжественную скульптурность сольных выходов. В 1792 он поставил на сцене «Гранд-Опера» «Марсельезу» для зрелища «Дароприношение Свободе». Однако идеи свободы подлинно художественно воплотил ученик Новера Ж. Доберваль в Б. «Дезертир» (1784, Лондон) по комич. опере П. Монсиньи и «Тщетная предосторожность» (1789, Бордо); оба включали сборную музыку. Б.-пьесы Доберваля правдиво изображали характеры и судьбы простых людей. Балетм. Новер, М. и П. Гардели, Доберваль воспитали неск. поколений танцовщиков — Г. Вестрис, О. Вестрис, Ш. Ле Пик, Л. Дюпор, танцовщиц М. Аллар, М. Гимар, А. Хейнель, Теодор (М. Крене), к-рые оспаривали первенство, соревнуясь с партнёрами в решении образных задач.

К концу 18 в. обрёл самостоятельность Б. Дании. В 17 в. здесь бытовали при дворе синтетич. музыкальные спектакли. В 1720-х гг. в Копенгагене работал Ж. Б. Ланде, в 1748—56 балетм. П. Минотти сотрудничал с Глюком и Дж. Сарти, затем А. Пампеотти познакомил датчан с пантомимой, А. Комо ввёл в практику балетного дивертисмента нац. характерность. В сер. 1770-х гг. итальянец В. Галеотти завершил нац. самоопределение дат. Б. (в репертуаре дат. т-ров во 2-й пол. 20 в. продолжает сохраняться его Б. «Капризы Купидона и Балетмейстера» на муз. И. Лолле, 1786). В 1801 Галеотти поставил пантомимный Б. «Лагерта» Шалля

с ариями и хорами на сюжет нордической саги. Последние значит. балеты Галеотти, поставленные на музыку К. Шалля, уже отвечали эстетике нарождавшейся мелодрамы («Рольф Синяя Борода», 1808; «Ромео и Джульетта», 1811); в них выступали М. Бьёрн, Ант. Бурноншиль и др.

На рубеже 18—19 вв. в Италии работало мн. публич. муз. т-ров в Турине, Риме, Неаполе, Венеции, Милане. В 1778 т-р «Ла Скала» открылся оперой «Признанная Европа» Сальери и Б. на сборную муз. «Умиротворённый Аполлон» и «Пафио и Мирра». Б. классицизма не привлёк нового зрителя. Интерес к сентиментализму и жанровые приёмы мелодрамы выразила хореодрама. Балетм. Ф. Клерико (работал во мн. городах Италии) обновил историч. и мифологич. сюжеты и ввёл новые методы пантомимной игры. Стремясь найти в пантомиме эквивалент драматич. монологов и диалогов, он разрушал вольной композицией движений и жестов «квадратный» рисунок муз.-пластич. структуры («Калисто и Руджеро», 1779; «Возвращение Агамемнона», 1789 — музыка сборная). Примат режиссуры повысил уровень актёрского мастерства (танцовщики Р. и Г. Клерико, Л. Панцьери), но снизил требовательность к муз. основе Б. (хореографы пользовались готовой музыкой и услугами композиторов-ремесленников). Итал. хореодрама достигла расцвета в творчестве С. Вигано — танцовщика, балетмейстера, композитора. Вигано поставил Б. «Рауль, синьор де Креки» (1791) по одноим. опере Н. Далейрака, сохранив её музыку и следуя принципам *«оперы спасения»*. Б., поставленные Вигано в Вене на собственную музыку, явились основой творческого новаторства балетмейстера: в спектакле «Клотильда, герцогиня Салернская» (1799) сцена цыганского табора предвещала романтизм; в Б. «Беневентское ореховое дерево» (1800) смесь фантастики, лирики, гротеска переносила в эстетику сказок К. Гоцци. В 1801 Вигано поставил там же Б. «Творения Прометея, или Власть музыки и танца» Бетховена. Традиционные формы муз.-танц. сюиты Бетховен наполнил значительным содержанием, но более к Б. не обращался. В новой постановке «Прометея» (Милан, 1813) Вигано добавил к партитуре Бетховена музыку Гайдна, Моцарта и свою, но теперь суровая героика Бетховена парадоксально увела Вигано от муз. образности танца к живописной пантомиме. Миф явился материалом для раздумий о судьбах человечества, богоборческая тема стала ведущей в творчестве Вигано. Обращаясь к музыке В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. П. Гайдна, Дж. Россини, Г. Спонтини, он создал в содружестве с художником А. Санкуирико грандиозные полотна хореодрамы («Мирра», 1817; «Весталка», 1818; «Титаны», 1819). Балетм. Г. Джоя также утверждал принципы балетной режиссуры, где основным выразительным средством была танцевальная пантомима при сборной музыке («Кора, или Дева солнца», 1798; «Цезарь в Египте», 1807; «Ссыльные в Сибири», 1823). Образы хореодрамы воплощали на сцене танцовщицы М. Медина, А. Пеллерини, танцовщик Н. Молинари. С 1820-х гг., после смерти Вигано, наступил упадок хореодрамы, но она сохранялась в Италии до 1860-х гг.

В 18 в. Б. существовал в Германии, Швеции, Голландии. Формы, заимствованные у итал. и франц. Б., обогащались нац. колоритом.

В России «Балет об Орфее и Евридике» (1673) положил начало представлениям, возникавшим периодически до открытия Петерб. балетной школы (1738). В 1730-х гг. Б. при оперных спектаклях ставили Ж. Б. Ланде и А. Ринальди (по прозвищу Фоссано). В 1773 были организ. балетные классы и при Воспитательном доме в Москве. К концу 18 в. в Петербурге и Москве имелись придв. и публичные т-ры, а также большое количество крепостных балетных т-ров. С рус. труппами работали известные зарубежные композиторы и балетмейстеры; среди танцовщиков выделялись Т. С. Бубликов, Г. И. Райков, В. М. Балашов, А. Степанова, В. Михайлова, А. М. Собакина, Т. В. Шлыкова-Гранатова. Традиции нац. танца крепли в комич. операх рус. композиторов.

Рубеж 18—19 вв.— эпоха расцвета Б. в России. Балетные школы Петербурга и Москвы воспитывали нац. кадры, появились отечеств. хореографы и композиторы. Танцовщик и балетм. И. И. Вальберх нашёл путь к синтезу рус. исполнительского стиля с драматич. пантомимой и виртуозной техникой итал. балетм. Г. Анджолини и Дж. Канциани, а в области структурных форм танца — с франц. школой Ш. Ле Пика. Черты реальной жизни, судьбы обыкновенных людей интересовали Вальберха больше, чем подвиги антич. героев. В 1799 он поставил Б. «Новый Вертер» С. Титова, где героями были жители Москвы. Вальберх часто заимствовал музыку из опер. В его Б. сказались тенденции сентиментализма и влияние мелодрамы. Превыше всего Вальберх ценил в иск-ве нравственный идеал. Он прославлял добродетель и порицал порок уже в названиях Б. («Клара, или Обращение к добродетели» П. Вейгля, 1806; «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» Гретри и Кавоса, 1807; «Американская героиня, или Наказанное вероломство», музыка сборная, 1814; «Генрих IV, или Награда добродетели», музыка сборная, 1816). События Отечеств. войны 1812 отразились в Б.-дивертисментах Вальберха на рус. темы: «Ополчение, или Любовь к Отечеству» Кавоса (1812), «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» А. Париса (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» Кавоса (1814). Патриотич. дивертисменты с подлинными нар. плясками ставили в Москве И. М. Аблец, И. К. Лобанов, А. П. Глушковский на музыку К. А. Кавоса, С. И. Давыдова, Д. Н. Кашина, Ф. Е. Шольца. Ученицами Вальберха были танцовщицы Н. П. Берилова, Е. И. Колосова, А. И. Тукманова.

С Россией связана пора творческой зрелости балетм. Ш. Дидло. Он учился в Париже, наблюдая борьбу Ж. Ж. Новера в т-ре «Гранд-Опера» с отжившими нормами придв. Б. и расцвет иск-ва бульварных театров, выразивший прогрессивные стремления предреволюционной буржуазии; работал с перерывами в Лондоне как танцовщик и балетмейстер; учился у Ж. Доберваля. Подъём нац. культуры России способствовал расцвету творчества, и Дидло вывел петерб. Б. на одно из первых мест в Европе. В сотрудничестве с Кавосом Дидло осуществлял принцип программности, в основе к-рого — единство муз. и хореограф. драматургии балетного спектакля. В предромантич. балетах Кавоса «Зефир и Флора» (1804), «Амур и Психея» (1809), «Ацис и Галатея» (1816) создавался ансамбль, где сложно взаимодействовали сольный и кордебалетный танцы. В героико-трагедийных Б. Дидло сближался с поисками Вигано, психологизируя и драматизируя действие средствами пантомимы («Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» Венюа, 1817; «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» Кавоса и Жучковского, 1819). В хореодрамы Дидло вносил контрастные комедийные краски. Он ставил комедийные Б. «Молодая молочница, или Нисета и Лука» Антонолини (1817), «Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец» Кавоса (1817). В 1823 Дидло и Кавос создали Б. «Кавказский пленник, или Тень невесты» по поэме Пушкина. В балетах Дидло прославились танцовщицы М. И. Данилова, А. И. Истомина, Е. А. Телешова, А. С. Новицкая, танцовщики Огюст (О. Пуаро), Н. О. Гольц. В Москве с 1812 балетную труппу и школу возглавил А. П. Глушковский — ученик Вальберха и Дидло. В Б. комп. Ф. Е. Шольца «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора,

злого волшебника» (1821) по поэме Пушкина и «Три пояса, или Русская Сандрильона» (1826) по сказке В. А. Жуковского Глушковский стилизовал стихию нац. фантастики и нар. танцевальности. В 1831 он поставил Б. «Черная шаль, или Наказанная неверность» (муз. сборная) по мотивам стихотворения Пушкина. В балетах Глушковского выступали Т. И. Глушковская, Д. С. Лопухина, Т. С. Карпакова, А. И. Воронина-Иванова, К. Ф. Богданов. В 1827 балетм. Ф. Бернаделли поставил Б. «Волшебный барабан» Алябьева, в 1837 Ф. Гюллень-Сор — «Мальчик-с-пальчик» Варламова и Гурьянова.

С 1830-х гг. в Б. утвердился романтизм. Поэзия ирреального, передавая разлад мечты и действительности, заполнила сцену видениями, призраками, духами; игра сильных страстей дала новые повороты темам средневековья и Востока. Это качественно обновило муз. драматургию Б. начиная с танцевальных эпизодов в опере, где балетные персонажи иногда занимали ведущую роль: во Франции в «Гранд-Опера»— «Немая из Портичи» (1828) и «Бог и Баядера» (1830) Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера (1831); в России — балетные сцены в операх «Иван Сусанин» (1836), «Руслан и Людмила» (1842). Музыку Б. писали А. Адан, Ж. Шнейцгоффер, Л. Герольд, Ж. Ф. Галеви, М. Карафа, Ш. Тома, Н. Бургмюллер, Э. Дельдевез, Ч. Пуньи и, утверждая эстетику романтич. Б., открывали путь к симфонизации танцевального действия. Их музыка предполагала кантиленность пластики, разработанную фразировку танца, ясность психологич. состояния персонажей. Это помогало развитию сольного, дуэтного, ансамблевого танца, особенно совершенствованию форм адажио от Адана к Делибу, Массне и Лало. Танец стал основным выразительным средством Б. и поднимался до поэтич. одухотворённости. В сольные партии фантастич. Б. вошли разнообразные полёты; возникало впечатление воздушности персонажей; танец на пальцах вступал в соперничество с блестящей техникой композиторов-романтиков (Н. Паганини, Ф. Лист). Танцы кордебалета возвратились к синхронности, но теперь, когда на фоне его аккомпанемента полифонически развивались «голоса» солистов, он звучал в едином с ними поэтич. ключе. В эпизодах «земного» плана танец обрёл нац. характерность, повышенную эмоциональность, опять-таки повинуясь развитию муз.-хореограф. тем. Роль кульминации выполняли на д'аксьон (действенные танцы) гл. персонажей. Образцы фантастич. Б. создали балетм. Ф. Тальони и его дочь — танцовщица М. Тальони: «Сильфида» Шнейцгоффера (1832, Париж), «Дева Дуная» Адана (1836, Париж), «Тень» Маурера (1839, Петербург). Вершиной фантастич. жанра явилась «Жизель» Адана по сценарию Т. Готье, поставленная в Париже Ж. Коралли в 1841. Линию «земного» романтизма начал в Лондоне Ж. Перро балетами Ч. Пуньи «Эсмеральда» (1844), «Катарина, дочь разбойника» (1846). Танцовщицы оттеснили на второе место танцовщиков. Вслед за М. Тальони на балетной сцене появились Ф. Эльслер, К. Гризи, Ф. Черрито. Все они, как и балетмейстеры Тальони и Перро, гастролировали в России. В романтич. Б. прославились рус. балерины Е. И. Андреянова, Е. А. Санковская, танцовщик Х. П. Иогансон. Особую ветвь романтич. Б. из нар. жизни (сохранялась до 1870-х гг.) создал в Дании Авг. Бурноншиль («Неаполь, или Рыбак и его невеста» Х. Паулли, Э. Хельстеда, Н. В. Гаде и Х. К. Люмбье, 1842; «Ярмарка в Брюгге» Паулли, 1849; «Вдали от Дании» Глезера, 1860; «От Сибири до Москвы» К. Мюллера, 1876). В балетах Бурноншиля выступали его ученицы Л. Гран и сёстры Ж., С. и А. Прайс.

К сер. 19 в. стабилизировалась форма многоактного спектакля, в к-ром постепенно устаревали романтич. сюжеты, пантомима обрела условный, зашифрованный характер, а танец устремился к самодовлеющей виртуозности. Стабилизировались и формы балетной музыки, подчинившейся структуре массовых баллабилей (общие танцы, завершающие акт или спектакль, шествия-марши, вальсы, польки, галопы) и структуре танцев солистов (гран па, па д'аксьон, включавшие *adagio*, *вариации* и *коду*). Одним из канонов стал дивертисмент, как сюита танцев классич. и нар.-характерных, подчинённых регламенту академизма. Во Франции, в период Второй империи, подобные Б. ставили А. Сен-Леон («Мраморная красавица», 1847, «Маркитантка», 1848, и «Скрипка дьявола», 1849,— все Ч. Пуньи; «Пакеретта» Ф. Бенуа, 1851), Ж. Мазилье («Гризельда, или Пять чувств», 1848, «Орфа», 1852, и «Корсар», 1856,— все А. Адана; «Марко Спада, или Дочь бандита» по опере Д. Обера, 1857), Л. Петипа («Сакунтала» Рейера, 1858; «Грациоза» Лабара, 1861), М. Тальони («Бабочка» Оффенбаха, 1860). Наиболее прогрессивный и жизнеспособный характер сохраняла музыка. Франц. композиторы углубляли её путь к симфонизму. Л. Делиб в балетах «Ручей» (1866) и «Коппелия» (1870) в пост. Сен-Леона и «Сильвия» (1876) в пост. Л. Меранта утвердил уже в качестве художеств. принципа непрерывность и гибкость развития муз.-танцевальных форм, наметил их связь с напевной и содержательной музыкой пантомимных сцен. Однако балетный театр Франции, вступив в полосу кризиса, отставал от новаторства композиторов. Не принесли результатов попытки комп. Э. Шабрие обновить Б., сочетая его со звучащим словом, а Б. Годара — создать «симфонию-балет» (1882). Самостоятельную муз. ценность представляли партитуры «Корригана» Видора (1880), «Два голубя» Мессаже (1886) — пост. балетм. Л. Мерант и «Намуна» Лало (1882) — пост. балетм. Л. Петипа. Постановки запоздало повторяли приёмы романтич. Б. Балетный репертуар «Гранд-Опера» всё сокращался, и комп. Ж. Массне в 1892 вынужден был отдать свой Б. «Куранты» в Придв. т-р Вены. Здесь балетм. Л. Хасрейтер ставил Б. комп. И. Байера в традициях нац. и фольклорной тематики: «Венский вальс» (1886), «Фея кукол» (1888), «Вокруг Вены» (1894, адаптация муз. И. Штрауса). В Берлине балетм. П. Тальони работал с комп. П. Гертелем до конца 1880-х гг. («Приключения Флика и Флока», 1858). Во 2-й пол. 19 в. из Италии во мн. страны выезжали исполнители-виртуозы. В школе при «Ла Скала» с 1837 преподавал К. Блазис, затем его ученики К. Беретта и Э. Чеккетти, занимались знаменитые танцовщицы, среди них К. Гризи, К. Брианца и П. Леньяни — первые исполнительницы в Б. «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» в Петербурге. Демонстрация мастерства «звёзд» являлась гл. задачей итал. Б. Поэтому там ставились чаще всего Б.-феерии, где пестрота эпизодов, смена декораций, развлекательность кордебалетных номеров предвосхищали мюзик-холл 20 в. Ведущим постановщиком Б.-феерии был Л. Манцотти («Эксцельсиор» Маренко, 1881). В Лондоне в кон. 19 в. в т-ре «Альгамбра» композитор и дирижёр Д. Якоби сочинял музыку Б.-феерий: «Чёрный посох» (1872, балетм. А. Хус), «Лебеди» (1881, балетм. П. Гансен), сюжетно близких «Спящей красавице» и «Лебединому озеру». В т-ре «Эмпайр» ставились Б.-обозрения; музыку сочинял или компилировал Л. Венцель, хореографию — К. Ланнер («На побережье», 1891; «На брайтонской набережной», 1894). В них выступала танцовщица А. Жене, для к-рой ставили иногда и академич. Б. («Коппелия»).

В 1860-е гг. в России работали балетм. К. Блазис и А. Сен-Леон. В канонах многоактного развлекательного спектакля Сен-Леон пост. Б. «Конёк-Горбунок» Пуньи (1864) и «Золотая рыбка» Л. Минкуса (1867), С. П. Соколов — «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» Ю. Гербера (1867). Традиции высокого испол-

пит. иск-ва хранили М. Н. Муравьёва, П. П. Лебедева, Н. К. Богданова, В. Ф. Гельцер. В канонах эстетики монументальных парадных спектаклей началась творческая деятельность М. И. Петипа («Дочь фараона», 1862, и «Царь Кандавл», 1868, Пуньи; «Дон Кихот» Минкуса, 1869; «Весталка» Иванова, 1888). В пределах этой эстетики продолжалась симфонизация танца, начатая хореографами романтизма. Внутри многоактных балетов Петипа создавал ансамбли, полифонически развивая и контрастно противопоставляя темы массового и сольного танцев (лидийский баллабиль — «Царь Кандавл» Пуньи; сцена Оживлённый сад на вставную музыку Делиба — «Корсар» Адана, 1868; акт Царство теней — «Баядерка» Минкуса, 1877). Его одноактный балет «Сон в летнюю ночь» на муз. Мендельсона (1876) — промежуточное звено между романтич. Б. 19 в. и неоромантич. миниатюрами нач. 20 в. Сочетая большие танцевальные пласты, сталкивая танцевальные темы-характеристики, Петипа разрабатывал проблему симфонизации танца ещё на музыке Пуньи и Минкуса — штатных композиторов императорского Б. Содружество Чайковского и Петипа решило эту проблему, дав классич. образцы академич. Б. в синтезе муз. и танцевальных образов, в параллельном развитии форм, как тематич.-мотивном, вариационном, полифонич., так и симфоническом. Через 13 лет, после неудачной пост. «Лебединого озера» в Москве балетм. В. Рейзингером (1877), Чайковский и Петипа создали первое совм. произв.— Б. «Спящая красавица» (1890). В муз.-хореографич. кульминациях симфонизированного балетного действия — центральных адажио и вариациях каждого акта — проводилась тема любви, побеждающей зло. Те же принципы балетной драматургии Петипа сохранил в работе с А. К. Глазуновым над Б. «Раймонда» (1898) и «Времена года» (1900). Помощник Петипа в Мариинском т-ре Л. И. Иванов пост. Б. «Щелкунчик» (1892) и лебединые сцены в «Лебедином озере» (1895). Природная музыкальность Иванова определила тонкое проникновение в лирич. стихию муз. образов Чайковского. Симфонич. хореография Танца снежных хлопьев в «Щелкунчике» и сцены лебедей предвосхищали новаторскую хореографию 20 в. Симфонич. балетными миниатюрами были пост. Ивановым половецкие пляски в опере «Князь Игорь» (1890) и Вторая рапсодия Листа, включённая в 1900 в дивертисмент «Конька-Горбунка». В балетах Петипа и Иванова выступали: М. С. Суровщикова-Петипа, Е. О. Вазем, Е. П. Соколова, В. А. Никитина, М. М. Петипа, П. А. Гердт, П. К. Карсавин, Н. Г. Легат, И. Ф. Кшесинский, А. В. Ширяев и др.

К нач. 20 в. эстетика балетного академизма достигла вершины в произв. великих мастеров и после их ухода распадалась в Б. эпигонов. Новое проявилось в живописной изобразительности танца и пантомимы. Эти принципы утвердили балетм. А. А. Горский и М. М. Фокин; с ними работали художники К. А. Коровин, А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих. На творчество обоих балетмейстеров влияло иск-во А. Дункан, амер. танцовщицы, сторонницы свободного танца. Влияние сказалось как в опытах раскрепощения тела танцовщицы, так и в известном пренебрежении к музыке: Дункан исполняла свои «античные» композиции на далёкую от её замыслов музыку Ф. Шопена, Р. Вагнера, И. С. Баха. Горский переделывал спектакли Петипа, уточняя их драматургич. основу («Дон Кихот», 1900; «Баядерка», 1907; «Жизель», 1907). Он создал и хореодрамы собственного сочинения («Дочь Гудулы» Симона, по роману Гюго «Собор Парижской Богоматери», 1902; «Саламбо» Аренса, по роману Флобера, 1910). Добиваясь историч. достоверности зрелища и точности нац. колорита, Горский обращался к пластич. пантомиме, утрачивая танцевальную образность, в результате чего в его хореодрамах появлялась эклектика. Защитниками классич. наследия на сцене Большого т-ра были Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомиров. В то же время Гельцер выступала в новаторских балетах Горского, создала образы Саламбо и рыбачки в балетах «Саламбо» Аренса и «Любовь быстра!» (1913, на Симфонические танцы Э. Грига). Приверженцами Горского были танцовщицы С. В. Фёдорова, А. М. Балашова, В. А. Каралли, танцовщики М. М. Мордкин, Л. Л. Новиков, В. А. Рябцев, И. Е. Сидоров. В отличие от Горского, Фокин не касался классич. наследия. Он ставил одноактные Б., отразившие традиционалистские попытки возродить иск-во ушедших театральных эпох («Павильон Армиды» Н. Черепнина, 1907), воссоздавал версальские маскарады 18 в. «Шопениана» (1908), оживляла балетную гравюру 1830-х гг. Фокин предпочитал балетной музыке («Египетские ночи» Аренского, 1908) небалетные произв. крупных композиторов («Карнавал» на музыку Р. Шумана, 1910; «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, 1910; «Эрос» на музыку Струнной серенады Чайковского, 1915), порой расходясь с их программой, навязывая произвольное содержание, купируя целые части партитуры. Среди лучших пост. Фокина «Половецкие пляски» Бородина (1909) и «Арагонская хота» на музыку М. И. Глинки (1916). Хранителями академич. стиля в Мариинском т-ре (Петербург) были танцовщицы О. И. Преображенская, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, Ю. Н. Седова, А. Я. Ваганова, Л. Н. Егорова, танцовщики Н. Г. Легат, С. К. Андрианов. Ведущими исполнителями в балетах Фокина были Т. П. Карсавина и В. Ф. Нижинский. Для А. П. Павловой Фокин создал Б. «Шопениана» и «Лебедь» («Умирающий лебедь») на музыку К. Сен-Санса. В 1910 Павлова создала собственную труппу, с к-рой гастролировала во мн. странах.

С 1909 С. П. Дягилев организовал гастроли рус. Б. в Париже, известные под назв. «*Русских сезонов*». Для репертуара «сезонов» характерны миниатюризм формы, импрессионистски размытая внутренняя структура, отказ от канонич. муз.-танц. «номеров» (адажио, вариации и т. п.). В 1909—12 балетмейстер «сезонов» Фокин пост. Б. «Нарцисс и Эхо» Н. Черепнина (1911), «Дафнис и Хлоя» Равеля (1912); «Жар-птица» и «Петрушка» (1910, 1911). И. Ф. Стравинский в этих произв. следовал принципам «Мира искусства», создав живописные партитуры русской ориентальной сказки и рус. нар. быта. В 1912—13 в антрепризе Дягилева Фокина сменил Нижинский («Послеполуденный отдых фавна» и «Игры» на музыку К. Дебюсси; «Весна священная» Стравинского), к-рый в свои постановки вносил элементы экспрессионизма. В 1910—20-е гг. влияние рус. Б. распространилось по всему миру, что позволило балетному иск-ву возродиться в одних странах и возникнуть в других. Накануне 1-й мировой войны 1914—1918 труппа Дягилева гастролировала по Зап. Европе, Юж. Америке и США. В её репертуар вошли Б. комп. Э. Сати, Ж. Орика, Ф. Пуленка, Д. Мийо, М. де Фальи, к-рые оформляли художники П. Пикассо, А. Матисс, А. Дерен. Балетм. Л. Ф. Мясин пост. Б. «Проказницы» Скарлатти, «Парад» Сати (1917), «Треуголка» де Фальи (1919); Б. Ф. Нижинская — «Байку про Лису...» и «Свадебку» Стравинского (1922—23), «Лоретки» Пуленка (1924), «Ала и Лоллий» на музыку С. С. Прокофьева (1927); Д. Баланчин — «Аполлон Мусагет» Стравинского (1928), «Блудный сын» Прокофьева (1929), в к-рых выступил как новатор классического танца. Стравинский от ранних живописных стилизаций «мирискуснического» толка перешёл к Б., где симфонизм музыки и танца предполагал и классическое их единство, и открытое соревнование между ними. Прокофьев усложнил традиции русского балетного симфонизма острыми внутренними контрастами, парадоксальным сочетанием лирики и иронии, не прямыми,

а контрапунктными соответствиями музыки и танца, движения и чувства. Каноном стала форма одноактного Б. при чрезвычайной пестроте сюжетов и выразительных средств (включая музыку, хореографию, живопись). Классич. танец подвергался стилизации, соединялся с ритмопластикой. После смерти Дягилева его труппа распалась (1929). Мн. солисты труппы начали работать во вновь сформированных балетных коллективах разл. стран. Балетм. С. Лифарь, в прошлом танцовщик труппы Дягилева, возглавил Б. «Гранд-Опера» (1929—58). Для его пост. писали сценарии крупные поэты и драматурги. Балетмейстер сочетал формы пластич. выразительности с классич. танцем, пользуясь классич. и совр. музыкой: «Творения Прометея» Бетховена (1929), «Ромео и Джульетта» на муз. симфонич. увертюры-фантазии Чайковского (1924), «Федра» Орика (1950). После 2-й мировой войны 1939—45 во Франции появились вновь созданные труппы, в к-рых работали балетм. Р. Пти («Юноша и смерть» на муз. Баха, 1946; «Собор Парижской богоматери» Жарра, 1965), Ж. Бабиле («Амур и его любовь» на муз. Франка, 1948, «Камелеопард» Соге, 1956), М. Бежар («Весна священная» Стравинского, 1960; «Ода к радости» на музыку из Девятой симфонии Л. Бетховена, 1964). На творчество этих балетмейстеров влияло совр. иск-во Франции — лит-ра, музыка, живопись, кино. В Англии совр. Б. сформировался в нач. 1930-х гг. Много сделала для организации первых балетных трупп балетм. Н. де Валуа. Она руководила труппой «Королевский балет», основой репертуара к-рой были Б. «Шопениана» (1932) и «Лебединое озеро» (1934). В Б. на темы нац. лит-ры и живописи главенствовала пластич. пантомима: «Нов» Воана-Уильямса, балетм. де Валуа по маске У. Блейка (1931); «Комус» на музыку Г. Пёрселла по маске Дж. Мильтона, балетм. Р. Хелпмен (1942). Ф. Аштон ставил Б. в «неоклассич.» стиле («Симфонические вариации» на музыку С. Франка, 1946), в духе романтич. реминисценций («Ундина» Хенце, 1958), создал новую версию «Тщетной предосторожности» (музыка сборная в аранж. Дж. Ланчбери, 1958). В Германии 1920—30-х гг. на основе школ ритмопластич. танца (виднейшие представители Р. Лабан и М. Вигман), связанных с экспрессионизмом, появились балетмейстеры, противопоставлявшие новую пластику классич. танцу: «Зелёный стол» Козна, балетм. К. Йосс (1932) — Б. на антимилитаристскую тему. После 2-й мировой войны балетное иск-во в ГДР и ФРГ возродилось в 1950-х гг.: продолжаются опыты ритмопластич. танца наряду с поисками в сфере классич. танца. В США балетный т-р сложился в начале 1930-х гг., хотя иностранные труппы гастролировали в Сев. Америке с 1760—70-х гг. В формировании нац. Б. значит. роль играли противники академич. школы Р. Сен-Дени, Т. Шаун, М. Грэм, Д. Хемфри, выдвинувшие свои системы пластич. выразительности. С 1938 постоянной балетной труппой в США стал «Русский балет Монте-Карло» (периодически приезжавший в страну с 1933; создан в 1932 в Монте-Карло). Амер. балетм. А. де Милль пост. в этой труппе один из первых нац. Б. на отечеств. тему «Родео» Копленда (1942). В 1934 были организованы нац. школа и труппа (с 1948 получила назв. «Нью-Йорк сити балле») под рук. Д. Баланчина. В этой и др. труппах («Американ балле театр») Баланчин поставил множество Б., в т. ч. новую версию «Щелкунчика» (1954); «Дон Кихот» Набокова (1965). Музыкант-хореограф Баланчин дал образцы симфонич. танца в Б.— «Серенада» на музыку Струнной серенады Чайковского (1934), «Хрустальный дворец» на музыку Первой симфонии Ж. Бизе (1947), «Агон» Стравинского (1957), «Эпизоды» на музыку А. Веберна (1959) и др. На темы совр. амер. жизни ставит балетные спектакли Дж. Роббинс («Матросы на берегу» Бернстайна, 1944; «Игры» Гулда, 1945). Хореография занимает значит. место в мьюзикле Л. Бернстайна и балетм. Дж. Роббинса «Вест-Сайдская история» (1957). Балетм. А. Тюдор пост. в США «Огненный столп» на муз. «Просветлённой ночи» Шёнберга (1942) и др. К концу 1950-х гг. Б. получает широкое распространение во всех странах мира. Нац. балетные труппы существуют в социалистич. странах, в странах Зап. Европы, Лат. Америки, в Канаде, Японии и др. Сов. школа балетного иск-ва плодотворно воздействует на Б. социалистич. стран как содержанием творч. идей и поисков, так и репертуаром, кадрами хореографов, преподавателей, репетиторов.

Сов. Б. унаследовал богатые традиции рус. дореволюционного т-ра. А. А. Горский руководил в Москве труппой Большого т-ра до 1922, ставя классич. произв. («Щелкунчик», 1919) и оригинальные Б. («Стенька Разин» на музыку Глазунова, 1918; «Вечно живые цветы», 1922). Балетм. К. Я. Голейзовский создавал эстрадные хореографич. миниатюры и спектакли большой формы на студийных сценах и в Большом театре («Иосиф Прекрасный» Василенко, 1925; «Смерч» Бера, 1927). В 1927 Л. А. Лащилин и В. Д. Тихомиров пост. Б. «Красный мак» Глиэра, налагая совр. тему в канонич. формах многоактного Б., каким он был до Чайковского и Глазунова. В Ленинграде 1920-х гг. Б. возглавлял Ф. В. Лопухов. Хранитель наследия и смелый экспериментатор, он поставил танц. симфонию «Величие мироздания» на музыку Четвёртой симфонии Л. Бетховена (1923), скоморошьи игры «Ночь на Лысой горе» на музыку М. П. Мусоргского (1924) и Б. «Байка про Лису...» Стравинского (1927), фантастич. сказку «Ледяная дева» на музыку Э. Грига в обр. Б. В. Асафьева (1927), где классич. танец сочетался с акробатикой. Лопухов пост. первый, ещё несовершенный Б. на революц. тему «Красный вихрь» Дешевова (1924), первую сов. хореографич. драму «Крепостная балерина» Корчмарёва (1927). В новых спектаклях 1920-х гг. участвовали: в Москве — Е. В. Гельцер, В. В. Кригер, М. П. Кандаурова, А. И. Абрамова, В. В. Кудрявцева, Н. Б. Подгорецкая, Л. М. Банк, Б. В. Смольцов, Л. А. Жуков; в Ленинграде — Е. П. Гердт, Е. М. Люком, О. П. Мунгалова, Л. С. Леонтьев, А. В. Лопухов, Б. В. Шавров, В. А. Семёнов, П. А. Гусев и др. В 1930-х гг. для балетного т-ра начал писать Д. Д. Шостакович. Его Б. «Золотой век» ставили В. И. Вайнонен, Л. В. Якобсон, В. П. Чесноков (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935) — Лопухов. Наиболее популярной стала хореографич. драма, где музыка, танец, пантомима, живопись подчинялись режиссёрской разработке сценария. Распространены были темы классич. лит-ры и истории, связанной с революцией. На основе балетных партитур Б. В. Асафьева балетм. Вайнонен пост. Б. «Пламя Парижа» (1932) и «Партизанские дни» (1937), Р. В. Захаров — «Бахчисарайский фонтан» (1934) и «Утраченные иллюзии» (1935). Развитию сов. балетного иск-ва способствовала музыка балетов С. С. Прокофьева, в т. ч. первый многоактный балет композитора «Ромео и Джульетта» (балетм. Л. М. Лавровский, 1940). Постановки балетм. В. М. Чабукиани («Сердце гор» Баланчивадзе, 1938; «Лауренсия» Крейна, 1939) обогатили хореографию синтезом форм классич. и нац.-характерного танца, массового и сольного. В 1920—30-х гг. на сов. балетную сцену вступили ученицы А. Я. Вагановой: М. Т. Семёнова, О. Г. Иордан, Г. С. Уланова, Т. М. Вечеслова, Н. М. Дудинская, Ф. И. Балабина, А. Я. Шелест, Н. А. Анисимова, С. Н. Головкина, О. В. Лепешинская, М. М. Габович, А. Н. Ермолаев, В. М. Чабукиани, К. М. Сергеев, А. М. Мессерер, М. М. Михайлов, Н. А. Зубковский. С 1930-х гг. начался неуклонный рост балетных т-ров сов. республик: творчество композиторов и балетмейстеров основывалось на нац. фольклоре («Счастье», 1939, другое назв. «Гаяне» Ха-

чатуряна; «Шурале» Яруллина, 1940; «Соловей» Крошнера, 1940; «Ду гуль» Ленского, 1941). Эпоха Отечеств. войны 1941—45 отразилась в Б. на патриотич. темы («Татьяна» Крейна, 1947, и «Берег счастья» Спадавеккина, 1948, в пост. В. П. Бурмейстера). В 1940—50-х гг. в сов. Б. сосуществуют различные течения. Продолжают развиваться спектакли на лит. темы («Медный всадник» Глиэра, балетм. Р. В. Захаров, 1949; «Мнимый жених», 1946, и «Юность», 1949, оба Чулаки, балетм. Б. А. Фенстер; «Тарас Бульба» Соловьёва-Седого, балетм. Б. А. Фенстер, 1955; «Тропою грома» Караева, балетм. К. М. Сергеев, 1958, и др.). Во мн. т-рах страны ставятся нац. Б.: «Гаянэ» Хачатуряна, балетм. Н. А. Анисимова, 1942, Ленингр. т-р оперы и балета им. Кирова; «Шурале» Яруллина, балетм. Л. В. Якобсон, 1950, там же; «Семь красавиц» Караева, балетм. П. А. Гусев, 1952, Баку. Литературным источникам следуют балеты С. С. Прокофьева «Золушка» (1945, балетм. Р. В. Захаров, Большой театр) и «Сказ о каменном цветке» (1954, балетм. Л. М. Лавровский, там же). Выразит. сила музыки требует танцевальных воплощений, и на сцену вступает новое поколение балетмейстеров. Ю. Н. Григорович создаёт в 1957 новую редакцию балета Прокофьева «Каменный цветок», где театрализация действия опирается на глубокое проникновение в философско-поэтич. содержание музыки. В 1961 Григорович ставит «Легенду о любви» Меликова, в 1968 — «Спартак» Хачатуряна (предшествующие пост. Л. В. Якобсона, 1956; И. А. Моисеева, 1958). Григоровичу принадлежат самостоятельные версии балетов «Спящая красавица» (1963), «Щелкунчик» (1966), «Лебединое озеро» (1969). Преданность муз.-хореографич. основе действия определяет творчество балетм. И. Д. Бельского. Им поставлены «Берег надежды» Петрова (1959), «Конёк-Горбунок» Щедрина (1963) и опыты балетной театрализации музыки Д. Д. Шостаковича: «Ленинградская симфония» (Седьмая симфония, 1961) и «Одиннадцатая симфония» (1966). Разнообразие творческих экспериментов характерно для балетм. Якобсона, начинавшего в 1930-х гг. (хореографич. сатира «Клоп» Отказова и Фиртича, 1962; хореографич. поэма «Двенадцать» Тищенко, 1964). В жанре хореографич. миниатюры Якобсон обращается к музыке Моцарта, Чайковского, Дебюсси, Стравинского, А. Берга, Шостаковича, чередуя лирику и гротеск, трагедию и сатиру, сказочность и быт, пользуясь богатством лексики совр. танца. Идеи и образы современности творчески воплотили в танце балетм. Н. Д. Касаткина и В. Ю. Василёв («Героическая поэма» Каретникова, 1964; «Сотворение мира» Петрова, 1971). Постановкой «Золушки» и «Ромео и Джульетты» (1964—65) дебютировал балетм. О. М. Виноградов. В 1966 он пост. «Асель» Власова, в 1968 — «Горянку» Кажлаева, продолжив линию хореографического воплощения совр. темы. Синтез балетного симфонизма и театральности осуществляют молодые советские балетм. М. О. Мурдмаа, Г. Д. Алексидзе, Н. Н. Боярчиков, И. А. Чернышёв, Ю. Вилимаа и др. В 1950—60-х гг. среди ведущих исполнителей: М. М. Плисецкая, Р. С. Стручкова, И. А. Колпакова, Н. В. Тимофеева, Ю. Т. Жданов, Н. Б. Фадеечев, А. А. Макаров, Б. Я. Брегвадзе, позже — Е. С. Максимова, Н. И. Бессмертнова, Н. И. Сорокина, Ю. В. Соловьёв, А. В. Гридин, В. В. Васильев, Н. А. Долгушин, М. Э. Лиепа, М. Л. Лавровский, Г. Т. Комлева, М. Н. Барышников и др.

Лит.: Плещеев А., Наш балет (1673—1899), СПБ, 1899; Мемуары Мариуса Петипа, СПБ, 1906; Светлов В., Терпсихора, СПБ, 1906; его же, Современный балет, СПБ, 1911; Левинсон А., Мастера балета, СПБ, 1914; его же, Старый и новый балет, П., 1918; Штелин Я., Музыка и балет в России XVIII в., пер. с нем., Л., 1935; Вазем Е. О., Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра, Л.— М., 1937; Классики хореографии. Отв. ред. Б. И. Чесноков, Л.— М., 1937; Слонимский Ю., Мастера балета, М.— Л., 1937; его же, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., 1956; Борисоглебский М. В. (сост.), Материалы по истории русского балета, тт. 1—2, Л., 1938—39; Вальберх Н., Из архива балетмейстера, М.— Л., 1948; Глушковский А., Воспоминания балетмейстера, Л.— М., 1940; Бахрушин Ю., Александр Алексеевич Горский, М.— Л., 1946; Житомирский Д., Балеты П. Чайковского, М.— Л., 1950; Слонимский Ю., Советский балет, М.— Л., 1950; Баранова А. Я., Воспоминания. Статьи. Материалы, М.— Л., 1958; Красовская В., Русский балетный театр от возникновений до середины XIX в., Л.— М., 1958; её же, Русский балетный театр второй половины XIX в., Л.— М., 1963; её же, Русский балетный театр начала XX века, ч. I—II, Л., [1971—72]; Слонимский Ю., Дидло, М.— Л., 1958; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России, Л., 1959; Рославлева Н., Английский балет, М., 1959; Фокин М., Против течения, Л.— М., 1962; Львов-Анохин Б., Галина Уланова, М., 1965; Лопухов Ф., Шестьдесят лет в балете, М., 1966; Карп П., О балете, М., 1967; Ванслов В., Балеты Григоровича и проблемы хореографии, М., 1968; Эльяш Н., Авдотья Истомина, М.— Л., [1971]; Cahusac L. de, La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse, P., 1754; Angiolini G., Lettere a monsieur Noverre sopra i balli pantomimi, Mil., 1773; его же, Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, Mil., 1956; Noverre J. G., Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts, v. 1—4, St.-Pétersbourg, 1803—04; Ritorni C., Commentaria della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Vigano e della coreografia e de corefei, Mil., 1838; Celler C., Les origines de l'opéra et le ballet de la Reine, P., 1868; Prunières H., Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, P., 1914; Nicoll A., Maskes, mimes and miracles. Study in popular theatre, N. Y., 1931; Legat N., The story of the Russian school, L., 1932; Benois A., Reminiscences of the Russian ballet, L., 1941; Michaut P., Histoire du ballet, P., 1945; Perugini M. E., A Pageant of the dance and ballet, L., 1946; Vaillat L., Ballets de l'Opéra de Paris, P., 1947; Beaumont C. W., Complete book of ballets: a guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries, N. Y., 1949; его же, Complete book of ballets. Supplement, L., 1952; его же, Ballets past and present, N. Y., 1955; Guest I., The ballet of the Second Empire. 1858—1870, L., 1953; его же, The romantic ballet in England, L., 1954; его же, The ballet of the Second Empire. 1847—1858, L., 1955; его же, The Alhambra ballet, «Dance perspectives», N. Y., 1959, v. 4; его же, The dancer's heritage. A short history of ballet, L., 1960; его же, The Empire ballet, L., 1962; его же, The romantic ballet in Paris, L., 1966; Haskell A. L., Ballet. A complete guide, N. Y., 1954; Kochno B., Le ballet en France du quinzième siècle à nos jours, P., 1954; Reyna F., Des origines du ballet, P., 1955; его же, Histoire du ballet, P., 1964.

В. М. Красовская.

БАЛКА́ШИН Юрий Анатольевич (18 X 1923, Петроград — 24 X 1960, Комарово, близ Ленинграда) — сов. композитор. В 1948 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции Б. А. Арапова (ранее учился у М. О. Штейнберга), в 1951 — аспирантуру (рук. В. В. Волошинов). В 1950—60 преподавал в Ленингр. консерватории инструментовку и композицию.

Соч.: поэма для баса, смеш. хора и орк.— Травою поросли окопы (1959); для орк. — сюита Каменный цветок (1950), симф. поэма Павлик Морозов (1954); струн. квартет (1945); соната для скр. и фп. (1948); для фп.— Прелюдии (1946); хоры, романсы.

Лит.: Орлов Г., Недолгий путь (Памяти композитора Ю. А. Балкашина), «СМ», 1961, № 12.

БАЛЛА́ДА (франц. ballade, прованс. balada, от позднелат. ballo — танцую) — первоначально у романских народов одноголосная танц. песня, ведущая происхождение от нар. хороводных песен (в Италии — ballata). В 12—13 вв. наряду с *рондо* и *виреле* представляла собой один из важнейших муз.-поэтич. жанров иск-ва *трубадуров* и *труверов*. Имела строфич. строение, при исполнении каждой строфы чередовались соло и хор.

В эпоху Возрождения Б. приобрела лирич. характер; сложилась её полифонич. разновидность. Наиболее развитые образцы полифонич. Б. (музыки и текста) создал во Франции Гильом де Машо. Итал. полифонич. Б. отличалась большой близостью к нар. иск-ву. В 15 в. Б. теряет прежнюю популярность; со стороны музыки во Франции она сближается с *шансон*.

Параллельно происходила эволюция нар. Б.— гл. обр. в Англии, где она, постепенно утрачивая связь с танцем, превратилась в повествоват. песню, исполнявшуюся попеременно соло и хором. Тексты таких Б. разнообразны — политич., сатирич., любовно-лирич., с элементами фантастики, характерными темами странствий, приключений и др. Нар. Б. в виде сюжетно-повествовательных песен типичны для фольклора различных стран («разбойничьи» песни на Руси, укр., венг., нем. Б. и др.).

В сер. 18 в. началось возрождение жанра Б. в проф. европ. иск-ве. Сборники шотл. нар. баллад Т. Перси (1765) и В. Скотта (1802—03) привлекли внимание нем. поэтов эпохи Просвещения и раннего романтизма (И. В. Гёте, И. Г. Гердер, Ф. Шиллер, Г. А. Бюргер), к-рые создавали собственные поэтич. Б. Эти произв. сразу же перекладывались на музыку для пения с сопровождением фп. Мн. поэтич. Б. послужили основой для вок. баллад (напр., Б. «Ленора» Бюргера положена на музыку И. Ф. Кирнбергером, И. Ф. Рейхардтом, И. Андре, И. Р. Цумштегом). Расцвет вокальной Б. связан с австр. и нем. музыкой эпохи романтизма, прежде всего с творчеством Ф. Шуберта («Лесной царь», 1815). Во многих его Б. проявляются характерные черты романтич. Б.— соединение реального и фантастического, живописного и драматического. Контрастность эпизодов, получавших в более ранних Б. несколько иллюстративную трактовку, сочетается у Шуберта с динамикой сквозного развития. Шуберту принадлежит и ряд строфич. Б. в нар. духе. Одновременно с Шубертом Б. создаёт К. Лёве, позднее — Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, Х. Вольф. Хоровые Б. писали Ф. Мендельсон («Первая Вальпургиева ночь»), Р. Шуман и др.

В рус. музыке Б. также связана с романтич. поэзией (первые рус. Б. созданы А. А. Плещеевым на сл. В. А. Жуковского, затем появились баллады А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова, М. И. Глинки). Разнообразное претворение жанр Б. получил у М. П. Мусоргского («Забытый»), А. П. Бородина («Море»), Н. А. Римского-Корсакова («Гонец»), А. Г. Рубинштейна («Баллада»), П. И. Чайковского («Корольки»).

Вок. Б. стала одной из форм сольного пения в опере (Р. Вагнер, Ш. Гуно, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский).

В эпоху муз. романтизма сложилась инструментальная Б. Эпическая повествовательность соединяется в ней с остродраматическим, нередко сюжетным развитием, яркий лиризм — с картинной живописностью. Четыре баллады Ф. Шопена для фп. составляют вершину инстр. Б. В шопеновских Б. использованы одночастные свободные (смешанные) формы, насыщенные драматич. развитием. Известны также фп. баллады Ф. Листа, Э. Грига, И. Брамса, А. К. Лядова, баллада Г. Форе для фп. с оркестром, Б. и полонез А. Вьётана для скрипки и фп. и др.

В совр. музыке существуют разл. виды Б. Сольные и хоровые баллады Л. Яначека тесно связаны с чеш. фольклором, образами нар. жизни, нередко получающими остродраматич. трактовку. Х. Эйслер в политич. балладах на сл. Б. Брехта отказывается от традиц. балладной формы «сквозного» муз. развития — они представляют собой краткие монологи и диалоги, сжатые драматич. сценки.

В сов. музыке жанр Б. часто получает героич. или героико-эпич. трактовку («Баллада Витязя» из симф. кантаты «На поле Куликовом» Шапорина, «Героическая баллада» Бабаджаняна для фп. с оркестром и др.).

Термин «Б.» иногда применяется в соединении с обозначением др. жанров, указывая на определённые черты содержания произв. (соната-Б. Н. К. Метнера для фп., симфония-Б. Н. Я. Мясковского, концерт-Б. А. К. Глазунова для виолончели с оркестром).

Лит.: Пайкратова В., Баллада, М., 1963; Spitta Ph., Ballade, в кн.: Musikgeschichtliche Aufsätze, B., 1894; Ritter O., Die Geschichte der französischen Balladenform, Halle, 1914; Graves R., The English ballad, Oxf., 1927; Kayser W., Geschichte der deutschen Ballade, B., 1936; Entwistle J., European balladry, Oxf., 1939; Northcote S., The ballad in music, Oxf., 1942; Pattison B., Music and poetry of the English Renaissance, L., 1948; Meierhans L., Die Ballata, Bern, 1956; Engelbrecht Chr., Zur Vorgeschichte der Chopinschen Klavierballade. The book of the First International musicological congress devoted to the works of F. Chopin, Warsz., 1960; Reeney G., The development of the Rondeau, Virelae and Ballad forms from Adam de la Hale to G. de Machaut (Festschrift K. G. Fellerer), Regensburg, 1962; Katz I. J., Judeo-Spanish traditional ballads from Jerusalem, Ann Arbor, 1967 (Мф и Кс., дисс.); Ossenkop D. Ch., The earliest settlings of German ballads for voice and clavier, Ann Arbor, 1969 (Мф и Кс., дисс.); Bronson B. H., The ballad as song, Berkeley, 1969; Dömling W., Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de Machaut. Untersuchungen, Tutzing, 1970 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd 16).

См. также лит. к ст. *Цумштег* И. Р., *Рейхардт* И. Ф., *Шуберт* Ф., *Лёве* И. К. Г., *Шуман* Р., *Шопен* Ф.

Е. М. Царёва.

БАЛЛА́ДНАЯ ОПЕРА (англ. ballad opera) —англ. разновидность комич. оперы, распространившейся в 18 в. в Италии, Франции, Германии, Испании. Назв. получила от англ., шотл. и ирл. нар. *баллад* — песен, вошедших в Б. о. в качестве муз. номеров. По происхождению связана с диалогич. оперой и англ. сатирич. комедией. Представляла собой комедию, часто сатирич. содержания, высмеивавшую аристократич. нравы, а иногда являлась и пародией на придв. «большую оперу» (opera seria). Песни и танцы, чередовавшиеся с разговорными сценами, заимствовались из фольклора или же сочинялись композиторами в нар. духе. Со 2-й пол. 18 в. в Б. о. часто использовались отрывки из сочинений известных нац. композиторов. Первым классич. образцом Б. о. была «Опера нищих» на текст Дж. Гея с музыкой Дж. Пепуша, к-рый аранжировал популярные нар. песни, добавил несколько муз. номеров своего сочинения и написал увертюру. Это произв. включало пародии на отд. номера из итал. опер Г. Ф. Генделя, исполнявшихся в Англии. Пост. в 1728 в Лондоне, «Опера нищих» породила множество подражаний. В значит. степени под воздействием этого жанра возник нем. *зингшпиль*. Остросатирич. модернизированная интерпретация «Оперы нищих» принадлежит композитору К. Вейлю и поэту Б. Брехту («Трёхгрошовая опера», пост. 1928). В 1948 Б. Бриттен создал свою редакцию произв. Гея и Пепуша, сохраняющуюся в репертуаре ряда театров.

Лит.: Lawrence W. J., Early Irish Ballad opera and Comic opera, «MQ», v. VIII, 1922, № 3; Gagey E. M., The Ballad opera, N. Y., 1937; Handley-Taylor G. and Granville Barker Pr., J. Gay and the Ballad opera, в кн.: M. Henrichsen's 9th Music book, 1956; Seedo B. O., Ballad opera and the Singspiel, Miscelanea en homenaje a monseñor H. Anglés, Barcelona, 1958—61.

Б. В. Левик.

БАЛЛА́Р (Ballard) — семья франц. муз. издателей. Во 2-й пол. 16 и в 17 вв., пользуясь монополией, фирма Б. выпускала почти всю франц. нотную продукцию. Основатель фирмы — Робер Б. (г. рожд. неизв., Монтрёй-сюр-Мер, Франция — ум. 1588, Париж), в 1551 совм. с А. Ле Руа (ум. 1598) открыл типографию в Париже; в 1552 получил от Генриха II патент как единственный королевский поставщик нот. Успеху предприятия способствовало изобретение тестем Б.— Г. Ле Бе пунсонов, сменивших литые литеры и дающих более аккуратное и чёткое изображение. Первые изд. фирмы: «Табулатуры для гитары Адриана Ле Руа» («La tablature de guiterne d'Adrien Le Roie», 1561); «Псалмы Давида» («Les psaumes de David») в стихотворном переложении Моро с музыкой (1562). При сыновьях и внуках Робера Б. деятельность фирмы расширяется и в конце 17 в. достигает расцвета. В этот период издаются произв. Ж. Б. Люлли, А. Кампра, А. Детуша. Широко популярны были сборники песен, составителем к-рых являлся Кристоф Б. При Жане Батисте Б. (1663—1750) фирма Б., не выдержав конкуренции с новыми фирмами, начинает приходить в упадок. Однако и в это время Б. издаёт произв. Ф. Куперена, Ф. А. Филидора, С. Броссара, теоретич. работы Ф. Рамо. В нач. 19 в. фирма прекратила существование.

Лит.: Lepreux G., Gallia typographica, Suppl. № 1, «Revue de Bibliothèque», Série Parisienne, v. 1, pp. 63—100, P., 1911. *И. И. Емельянова.*

BALLETTO (балле́тто, итал., от позднелат. ballo — танцую). 1) Итал. назв. *балета*. 2) Небольшое вок. сочинение аккордово-полифонич. склада и танц. характера, близкое к *мадригалу*. Жанр В. пользовался популярностью в сер. 16 — нач. 17 вв. в Италии (самый ранний образец — у Дж. Гастольди, «Balletti a cinque voci con li suoi versi di cantare, sonare e ballare», 1591), Германии (Х. Хаслер, И. Штаден), Англии (Т. Морли, «The first book of Ballets to 5 voyces», 1595). 3) В 17—18 вв.— вид муз.-хореографического, нередко маскарадного представления (танц. песни, объединённые общим сюжетом), с инстр. вступлением — *интрадой* (К. Монтеверди, А. Брунелли и др.). 4) В 17—18 вв.— одно из итал. наименований камерной сонаты, состоящей из танц. частей разл. характера. 5) Танц. пьеса или часть старинной инстр. партиты (сюиты) типа *аллеманды* в размере ¢, в подвижном темпе со средней частью типа *гальярды* или *куранты* в размере 3/4. Встречается в партитах (сюитах) Дж. Фрескобальди, И. Г. Шейна, М. Франка и др.

БА́ЛОВ Мухадин Фицевич (р. 25 XII 1923, с. Кенже, ныне Нальчикского р-на) — советский композитор. В 1946—50 учился в Ленингр. консерватории по классу композиции Ю. В. Кочурова. Преподавал в Муз. школе Нальчика, был дирижёром городского духового оркестра. Создал первую кабардинскую нац. оперу — «Мадина» (совм. с Х. Я. Кардановым, 1970, Муз. т-р, Нальчик).

Соч.: оратория — Песни моей Родины (1967); Реквием (1965); для орк.— симфония (1968), симфониетта (1966), 2 сюиты — Кызбурун (1959) и Канамат и Касбулат (1961), поэмы — Кабардино-Балкария (1963), В степи Донской (1964), Вечно живые (1965), Красные джигиты (1970); для дет. хора и солиста — сюита Мы будем жить в коммунизме (1963); марши и пьесы для дух. орк., романсы, песни. *Х. Хавпачёв.*

БАЛОКО́ВИЧ (Baloković) Златко (21 III 1895, Загреб — 29 III 1965, Венеция) — хорватский скрипач (Югославия). Ученик В. Хумла (Загреб) и О. Шевчика (Вена). С 1913 гастролировал во мн. европ. странах (в т. ч. в России в 1913) и в США, куда переселился в 1924. Выступал в СССР в 1935. И. И. Крыжановский посв. Б. свой концерт для скр. с орк. (1913).

Лит.: Kovačević R., Zlatko Baloković (1895—1965) — In memoriam, «Zvuk», 1965, № 65.

БАЛФ (Balfe) Майкл Уильям (15 V 1808, Дублин — 20 X 1870, аббатство Роуни, Хартфордшир) — ирл. композитор и певец (баритон). Учился игре на скрипке у Ч. Э. Хорна (с 1823) и композиции у К. Ф. Хорна в Лондоне, изучал контрапункт у В. И. Федеричи в Риме (с 1825). Как певец совершенствовался у Ф. Галли и Дж. Бордони в Милане. В 1828 пел в Итальянской опере в Париже, затем (до 1835) в разл. т-рах Италии. Выступил здесь как автор неск. итал. опер (первая — «Соперники сами по себе» — «I rivali di se stesso», 1830). С 1835 работал в Англии, выступал как певец, был вок. педагогом. Широкую известность принесла композитору опера «Богемская девушка» («The Bohemian girl», 1843, т-р «Друри-Лейн», Лондон), обошедшая мн. европ. сцены (возобновлена в Лондоне в 1951). В 1845—52 дирижёр «Хэр маджестис тиэтр» в Лондоне. В 1852 и 1859—60 выступал с концертами в Петербурге. С 1864 жил в Ирландии. Произв. Б., преим. оперы (на англ., франц. и итал. либр.), кантаты и др., не отличаясь глубиной муз.-драматургич. содержания, привлекали мелодичностью, нац. характерностью музыки, тонким чувством вок. специфики. Б.— автор инструктивных работ по методике обучения вок. искусству —«Обязательные этюды для сопрано» («Indispensable studies for a sopran voice», 1852) и «Метод пения» («Method of singing», 1855).

Соч.: оперы (англ. пост. в Лондоне, франц. — в Париже, итал. — в разл. городах Италии), в т. ч. Соперники сами по себе (I rivali di se stesso, Палермо, 1830), Предупреждение ревнивцам (Un avvertimento ai gelosi, Павия, 1830), Генрих IV при переходе через Марну (Enrico IV al Passo della Marna, Милан, 1833), Осада Рошели (The siege of Rochelle, 1835), Девушка из Артуа (The maid of Artois, 1836), Диадеста (Diadeste, 1838), Фальстаф (итал., 1838), Кеоланта (англ., 1841), Источник любви (Le puits d'amour, 1843), Четыре сына Эмон (Les quatre fils Aymon, 1844), Звезда Севильи (L'étoile de Séville, 1845), Чародейка (The enchantress, 1845), Раб (The bondman, 1846), Фрейлина (The maid of honour, 1847), Дьявол в этом (The devil's in it, 1852), Роза Кастильи (The rose of Castille, 1857), Сатанелла (1858), Дочь пуританина (The puritan's daughter, 1861), Оружейник из Нанта (The armourer of Nantes, 1863), Бланш из Невера (1863), Спящая королева (The sleeping queen, 1864) и др.; кантаты, в т. ч. Мазепа, хоры, баллады, песни.

Лит.: Kenney Ch. L., A memoir of M. W. Balfe, L., 1875; Barnett W. A., Balfe: his life and work, L., 1882; Graves P., The king of melody. Balfe and the Bohemian girl, Kingham, 1951. *М.М.Яковлев.*

БАЛЬБА́ТР (Balbastre) Клод (22 I 1727, Дижон — 9 V 1799, Париж) — франц. органист, композитор. С 1750 ученик Ж. Ф. Рамо. В 1755 впервые дал орг. концерт в здании «Консер спиритюэль». С 1756 органист церкви Сен-Рош, с 1760 — собора Нотр-Дам. Был органистом-виртуозом, знатоком органостроения. С 1768 постоянно приглашался как консультант при реставрациях старых и строительстве новых органов. В 1755—67 сочинил 14 орг. концертов (рукописи не сохранились), 2 фуги для органа (1748).

Соч.: Pièces de clavecin, premier livre, P., 1759; Recueil de Noëls formant quatre suites avec des variations, pour le clavecin ou le forte-piano, P., [s. d.]; Marche des Marseillais et l'air «Ca ira» arrangés pour le forte-piano, [s. l., s. d.]; Sonates en quatuor pour le clavecin ou le forte-piano avec accompagnement de deux violons, une basse et deux cors, ad lib., op. 3, P., [s. d.].

Лит.: Labat J. B., Les organistes français au XVIII-e siècle, Montauban, 1872; Bouvet Ch., Une dynastie de musiciens français (Les Couperin), P., 1919; Gardien J., L'orgue et les organistes en Bourgogne et en Franche-Comté..., P., 1943. *Л.И.Ройзман.*

БА́ЛЬНЫЙ ТА́НЕЦ (англ. ballroom dances; нем. Gesellschaftstanz; франц. danses du salon; итал. ballo; испан. baile) — совр. обозначение танцев, к-рые служат для обществ. развлечения и исполняются парой или бо́льшим количеством участников на танц. вечерах, балах. Б. т. возник в 15 в. в Италии, затем распространился во Франции, к-рая в 16—17 вв. стала законодательницей Б. т. во всей Европе.

Первоначально Б. т. не имели чётко установленной формы. Преобладали т. н. «низкие танцы» (*бас-данс*, франц. basse dance) с поклонами, реверансами, салютами, часто в виде шествий со свечами и факелами, сопровождаемые пением танцующих или игрой на лютне, флейте, тамбурине, арфе, трубе. Через иск-во жонглёров и труверов на балы проникали нар. танцы, приспособлявшиеся исполнителями к чопорности и этикету двора. Обычно Б. т. объединялись попарно, напр. *эстампида* или бас-данс с *сальтарелло*, *павана* с *гальярдой*, *пассамеццо* с гальярдой, *курантой* или *канари*. Большой популярностью в Италии и особенно во Франции пользовались франц. *бранль* и *вольта*.

В 17 в. Б. т. распространяется по всей Европе. Любимыми Б. т. становятся *бурре*, *гавот*, *аллеманда*, *чакона*, *жига*, *сарабанда*. Господствующее положение занимает *менуэт*. Созданная в Париже (1662) Академия танца регламентировала стиль и манеру исполнения Б. т. (парадность, запрещение импровизации, определённый церемониал и т. п.). Большой известностью в это время пользовались танцмейстеры П. Бошан, Л. Пекур (Франция), Э. Наварро (Испания).

В 18 в. появляются новые, более свободные танцы: франц. *паспье*, *мюзет*, *ригодон*, англ. *контранданс* и *экоссез*, нем. *лендлер*. Если в 17 в. балы устраивались только в аристократич. обществе, то с нач. 18 в. всё большее значение приобретают публичные платные балы. Первый такой бал состоялся в Париже в 1715, а в 1797 там было их устроено уже 684; в 1768 было открыто первое спец. помещение для танцев, названное

английским словом, обозначавшим место общественных увеселений,— воксал (vauxhall).

После Великой французской революции Б. т. утрачивает свой аристократически-величественный характер. Повсеместное распространение получают *лансье*, лендлер, *галоп*, *канкан* и, наконец, *полька*, *мазурка*, *полонез*. В 19 — нач. 20 вв. появляются спец. помещения и площадки для танцев (кафе-шантаны, танц. бары, залы, садовые площадки). С сер. 19 в. самым популярным танцем становится *вальс*, вытеснивший гавот и менуэт. История вальса неразрывно связана с творчеством венских композиторов Й. Ланнера, И. Штрауса-отца, И. Штрауса-сына, опиравшихся на лучшие традиции классич. музыки и создававших свои вальсы для полного симф. оркестра.

В 20 в. Б. т. испытывает сильное англо-амер. влияние. Появляются *бостон*, *фокстрот*, *танго*, а после 1-й мировой войны 1914—18 — *румба*, самба. Совр. Б. т.— вальс, танго, квикстеп, медленный фокстрот, ча-ча-ча, буги, *твист* и др.

Развитию Б. т. в России содействовали учреждённые по повелению Петра I ассамблеи (1718). С сер. 18 в. Б. т. входил как обязательный предмет в программы мн. рус. учебных заведений. В 19 — нач. 20 вв. большое влияние на Б. т. оказал рус. балет. Его артистами был создан ряд новых Б. т.— падеграс, падетруа, падепатинер, па д'эспань и др. В сов. время продолжают бытовать мн. старые Б. т., появляются и новые — полянка, качели, ёлочка и др.

Лит.: Друскин М. С., Очерки по истории танцевальной музыки, Л., 1936; Ивановский Н. П., Бальный танец XVI—XIX вв., Л.— М., 1948; Васильева-Рождественская М. В., Историко-бытовой танец, М., 1963; Bie O., Der Tanz, B., 1906, ²1925; Silvester V., Modern ballroom dancing, L., 1927, ²1935; нем. пер.— Mannheim, 1928; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Netti P., The story of dance music, N. Y., [1947]; Conté P., La danse et ses lois, P., 1952. *С.П.Панкратов* и *Л. С. Школьников.*

БАЛЬСИ́С Эдуардас Косто (р. 20 XII 1919, Николаев)— советский композитор, педагог, общественный деятель. Нар. арт. Литов. ССР (1965). Деп. Верх. Совета Литов. ССР 6—7-го созывов. В 1950 окончил Литов. консерваторию по классу композиции у А. Рачюнаса, в 1953 — аспирантуру при Ленингр. консерватории (руководитель В. В. Волошинов). С 1953 преподаёт композицию в Литов. консерватории, с 1969 профессор. С 1954 ответственный секретарь, с 1962 председатель правления Союза композиторов Литов. ССР.

Отличительными чертами произв. Б. являются тяготение к драматургически развёрнутым формам, мелодический дар, опора на нар. песню.

Соч.: балет — Эгле — королева ужей (1960, Литов. т-р оперы и балета); для орк.— Героическая поэма (1951), сюита из балета «Эгле — королева ужей» (изд. 1962), 2 концерта для скр. с орк. (1954 и 1958); для скр., фп. и орк.— Драматические фрески (1965); произв. для орк. нар. инструментов; струн. квартет (1952), хор. и сольные песни; эстрадная музыка; музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

Лит.: Гаудримас Ю., Музыкальная культура Советской Литвы, Л., 1961; Gaudrimas J., Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijs, Vilnius, 1967; его же, Tarybų lietuvos kompozitorial ir muzikologai, Vilnius, 1971. *Ю.Гаудримас.*

БА́НДЖО (англ. banjo) — струнный щипковый (плектерный) инструмент. Ок. 17 в. вывезен из Зап. Африки в юж. штаты США, где получил распространение под назв. banger, bonja, banjo. Первоначально имел корпус в виде плоского открытого снизу барабана с одной кожаной мембраной, длинную шейку без ладов и с головкой; на инструмент натягивалось 4—9 жильных струн, одна из них была мелодической и защипывалась большим пальцем, прочие служили для сопровождения. Звук Б.— острый, резкий, быстро затухающий, с шуршащим оттенком.

Б. применялся исполнителями для аккомпанемента пению (особенно в представлениях амер. менестрелей), использовался и как сольный инструмент. В разл. р-нах США выработались характерные стили исполнения на Б. В 30-х гг. 19 в. Б. был реконструирован. Шейка была снабжена ладами, струн стало 5, мелодич. струна отпала. С возникновением джаза Б. вошёл в его т. н. ритмич. группу. В 30-е гг. 20 в. Б. из-за ограниченных технич. возможностей исполнения



в джазе был заменён гитарой, а в 40-х гг. введён в него вновь. В совр. джазовой музыке употребляются разновидности Б.: Б.-укулеле, Б.-мандолина, Б.-тенор, Б.-гитара. Б.-укулеле имеет 4 одинарные струны и строй a^1, d^1, fis^1, h^1. Б.-мандолина оснащена четырьмя парными струнами и имеет строй мандолины примы. Б.-тенор имеет 4 одиночные струны и строй смычкового альта. У Б.-гитары 6 струн и строй 6-струнной гитары. В совр. моделях Б. применяется металлич. или деревянная обечайка; мембрана натягивается на открытый снизу (т. н. немецкая модель) или закрытый (англ. модель) деревянный корпус при помощи металлич. винтов, гриф с металлическими фиксированными ладами заканчивается плоской головкой с механич. колками. Струны стальные, гладкие и витые. Звук извлекается пальцами, как на гитаре, или плектром.

Лит.: Конен В., Пути американской музыки, ²М., 1965; Keeler G. A., Notes on trick solo playing on the banjo, L., 1940; Sharpe A. R., The banjo and you, L., 1952; его же, A complete guide to the instruments of the banjo family..., L., 1966. *Р. В. Галайская.*

БАНДО́ЛА (испан. bandola, bandolón) — струнный щипковый инструмент. Род *бандуррии* небольшого размера. Корпус грушевидной формы, шейка короткая, струны металлические, двойные, числом 4—6, иногда и 10. Звук извлекается с помощью плектра из рога или черепахи. Нередко применяется в ансамблях из неск. Б., а также совместно со скрипкой или флейтой. Встречается в странах Лат. Америки, особую популярность приобрела в Мексике.

БАНДРО́ВСКА-ТУ́РСКА (Bandrowska-Turska) Ева (р. 20 V 1899, Краков) — польская певица (лирико-колоратурное сопрано). Училась у А. *Бандровского-Саса* в Кракове (1911—13), Х. Збоиньской-Рушковской в Вене и А. Подести в Милане. В 1918 дебютировала в Варшаве. Выступала как оперная и концертная певица до 1960. В 1926—30 солистка оперных т-ров во Львове, Познани и Варшаве. После успешных гастролей в Париже (1930) выступала во мн. странах Европы и Америки; в СССР неоднократно (впервые — в 1934). С 1946 преподавала в Краковской, затем в Варшавской консерваториях. Б.-Т., выдающаяся исполнительница камерной вокальной лирики (пела на 6 яз.), прославилась тонкой интерпретацией песен К. Шимановского и франц. импрессионистов (особенно М. Равеля). Репертуар Б.-Т. как оперной певицы отличался широтой. Её голос, инструментальный по тембру, был гибок в кантилене, обладал разнообразием красок; для исполнения были харак-



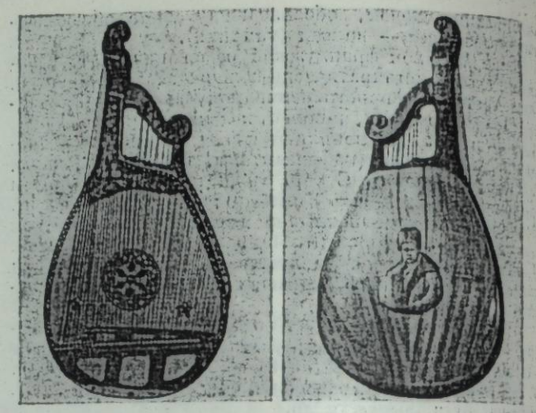
терны исключит. точность в пассажах и трелях, богатство динамич. градаций. Лучшие партии Б.-Т.: Констанца («Похищение из сераля» Моцарта), Графиня и Галька («Графиня», «Галька» Монюшки), Лючия, Розина; Маргарита Валуа («Гугеноты» Мейербера), Маргарита, Лакме; Лейла («Искатели жемчуга» Бизе), Виолетта, Татьяна; Леонора («Трубадур»), Джильда, Мими, Тоска, Чио-Чио-сан и другие. Государственная премия ПНР (1952).

Лит.: А. О[с т р е ц о в], Ева Бандровская, «СМ», 1934, № 6. *С. Лисса.*

БАНДРО́ВСКИЙ-САС (Bandrowski-Sas) Александер (22 IV 1860, Любартув, Польша — 28 V 1913, Краков) — польский певец (драматич. баритон, затем тенор). Дебютировал в 1881 в т-ре оперетты во Львове (под псевдонимом А. Барский). Позднее совершенствовался в Милане. Один из лучших оперных и камерн. певцов своего времени. Прославился как исполнитель героич. партий в операх Дж. Мейербера, Дж. Верди и в особенности Р. Вагнера. В 1890—1901 солист оперы во Франкфурте-на-Майне, в 1891 с большим успехом пел в Дрездене, выступал в оперных т-рах Вены, Берлина, Милана, а также в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). Был первым исполнителем партии Манру в одноим. опере И. Падеревского (1902, Нью-Йорк). Как камерн. певец пропагандировал гл. обр. польскую вок. лирику. В 1909—13 преподавал пение в Кракове (среди его учеников Э. Бандровска-Турска). Автор либр. опер «Старое предание» («Stara Baśń») Р. Желеньского, «Болеслав Смелый» («Bolesław Śmiały») Л. Ружицкого, «Пан Твардовский» Б. Валлек-Валевского. Б.-С. принадлежат переводы на польский яз. либр. муз. драм Вагнера и тематич. разбор его тетралогии «Кольцо нибелунга»; мн. арии исполнял с текстами в собств. переводах.

Лит.: F a b r y W., Bandrowski A., «Śpiewak», 1937, № 9—10.

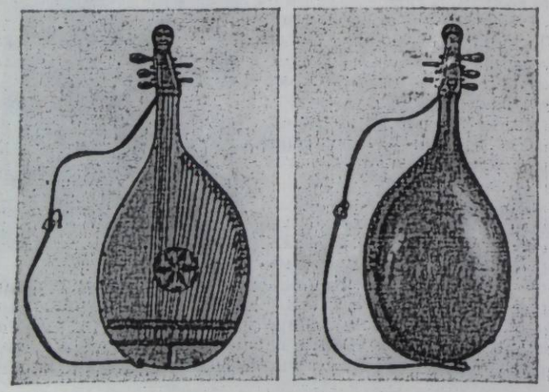
БАНДУ́РА (польск. bandura, первоисточник: греч. πανδοῦρα — трёхструнная цистра) — укр. струнный щипковый инструмент. По конструкции и способу звукоизвлечения Б. родственна рус. *гуслям*. Корпус неглубокий, деревянный, в старину долблёный, круглой, овальной, чаще грушевидной формы. Дека плоская с круглым или звездообразным резонаторным отверстием, в верхней правой её стороне имеется небольшой выступ для колков, называемый брямкой. Короткая шейка без ладов заканчивается небольшой головкой с завитком или резным украшением. В старину корпус вместе с шейкой и головкой изготовляли из одного цельного куска дерева (ивы, ольхи или клёна). В разл. время и у разл. музыкантов Б. имела от 7—9 до 20— 30 и более струн. Справа над декой натянуты короткие струны (приструнки), на к-рых исполняют мелодию;



Бандура работы А. С. Корниевского. 1943—44.

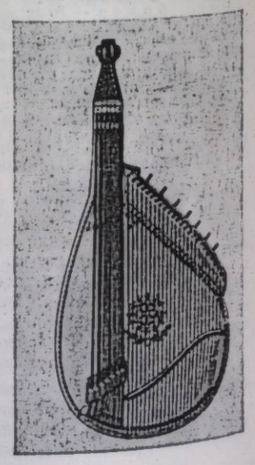
вдоль шейки проходят длинные басовые струны, служащие для сопровождения (бунты). Приструнки металлич., басовые — в прошлом жильные, позднее обвитые канителью. Строй старинных Б. — диатонический, современных — хроматический. При игре правой рукой защипывают приструнки, левой — бунты (за редким исключением к шейке их не прижимают). Поскольку в Б. старого образца использовались только открытые звуки, она перестраивалась в зависимости от звукоряда произведения. Чтобы извлечь более громкие звуки, к 2—4 пальцам правой руки прикрепляют особый плектр в виде кольца с пластинкой или напёрстка. Но и при этом Б. звучит мягко, приглушённо. Существовали 3 школы игры на Б. — черниговская, харьковская и полтавская. Представители каждой из них по-особому держали инструмент на коленях (с бо́льшим или меньшим поворотом и наклоном к корпусу исполнителя), применяли различные способы защипывания приструнков и бунтов и частично варьировали настройку струн. В настоящее время пользуются почти исключительно т. н. киевским методом игры, в основе к-рого — метод черниговской школы: Б. держат в слегка наклонном положении, так чтобы плоскость деки была перпендикулярна корпусу, левой рукой защипывают бунты, правой — приструнки. Б. применяется главным образом для сопровождения пению.

Народная бандура. 1740.

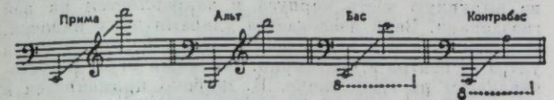


Б.— один из старейших и самый любимый инструмент укр. народа. В прошлом пользовался распространением преимущественно в вост. р-нах Украины, ныне применяется по всей Украине. Предшественником Б. считается *кобза* (1). Наиболее ранние лит. сведения о Б. относятся к 15—16 вв., а изображения — к 18 в. Большой популярностью Б. пользовалась в Запорожской Сечи. Позже она становится неизменным спутником нищих-слепцов. Под аккомпанемент Б. кобзари, или *бандуристы*, пели укр. думы, разл. нар. песни. В сов. время Б. стала подлинно массовым инструментом. Получило распространение коллективное исполнительство на Б. — вок.-инстр.

Бандура конструкции И. М. Скляра. 1952.



капеллы бандуристов. Разрабатываются усовершенствованные конструкции Б. Так, В. П. Тузиченко и И. М. Скляром сконструированы оркестровые хроматич. Б. (прима, альт, бас, контрабас). Существуют Б. систем др. мастеров.



Диапазон оркестровых бандур.

Черниговская фабрика муз. инструментов организовала массовое произ-во Б. конструкции Скляра. Для Б. создаются спец. произведения, обрабатываются нар. песни и танцы, образцы отечественной и зарубежной классики.

Лит.: Ф а м и н ц ы н А. С., Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, СПБ, 1891; Л и с е н к о М. В., Народні музичні інструменти на Україні, К., 1955; Х о т к е в и ч И., Музичні інструменти українського народу, Х., 1930; Г у м е н ю к А., Українські народні музичні інструменти, К., 1967. *К. А. Вертков.*

БАНДУРИ́СТ, б а н д у р и н к, б а н д у р щ и к, к о б з а р ь,— укр. нар. певец и музыкант, сопровождающий своё пение игрой на *бандуре*. С 16 в. сведения о кобзарях (бандуристах) встречаются в памятниках устного нар. творчества и письменных источниках. Иск-во кобзарей складывалось на протяжении длительного времени. Важный период его развития связан с Запорожской Сечью, где старшины нередко имели своих кобзарей, к-рые выполняли также функции глашатаев. Имелись также странствующие кобзари, к-рые исполняли песни-думы (сказы) о подвигах нар. героев, о горе людском, пламенными патриотич. призывами поднимали угнетённый народ на борьбу против иноземных завоевателей, за независимость. Кобзарями становились нищие-слепцы, добывавшие своим иск-вом пропитание. Существовали школы кобзарей, возглавлявшиеся старыми и опытными музыкантами, часто теми же бродячими нищими.

Уже в 15 в. Б. в качестве крепостных и наёмных певцов-музыкантов появляются при польском королевском дворе, в домах польских вельмож и магнатов, в 18 в.— и при рус. царском дворе. В 19 — нач. 20 вв., когда царское самодержавие вело на Украине жестокую борьбу против проявлений национального самосознания, Б. запрещалось появляться в городах и людных местах, а их инструменты нередко уничтожались.

Выдающимися Б. (кобзарями) были Т. Белоградский (18 в.), А. Шут (ум. 1873), О. Вересай (ок. 1803 — 90), И. Крюковский (1820—85), Ф. Холодный (1832—1902), М. Кравченко (1858—1918) и др.

После Октябрьской революции игра на бандуре получила на Украине массовое распространение. Наряду с Б.-любителями появилось много Б.-профессионалов, получивших муз. образование в муз. школах и консерваториях. Помимо игры соло, широко практикуется ансамблевое исполнение, создаются капеллы Б. Крупнейшая среди них — Киевская заслуженная капелла бандуристов. Виднейшие совр. Б.— Ф. Д. Кушнерик, Е. Х. Мовчан, В. М. Перепелюк, М. А. Полотай, А. М. Бобырь, Е. А. Адамцевич и мн. др.

Лит.: Ж и т е ц к и й П., Творцы и певцы народных малорус(ий)ских дум, «Киевская старина», 1892, т. 39, ноябрь; Х о т к е в и ч И., Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках, «Этнографическое обозрение», 1903, кн. 57, № 2; П о л о т а й М., Мистецтво кобзарів Радянської України, «Радянська музика», 1940, № 6; е г о ж е, Мистецтво кобзарів-бандуристів радянського періоду, в кн.: Історичний епос східних слов'ян, К., 1958; Щ е г о л ь Н. П., Кобзари Советской Украины и их творчество, Киев, 1953. *К. А. Вертков.*

БАНДУ́РРИЯ (испан. bandurria, от греч. πανδοῦρα — трёхструнная цистра) — испан. струнный щипковый инструмент. Дискантовая разновидность *цистры*. Корпус грушевидный с двумя плоскими деками, обечайки высокие, шейка короткая с лопаткообразной головкой. На Б. натягивается 6 двойных струн — 3 кишечных и 3 обвитых канителью или также кишечных. Разновидность Б.— Б. с о н о р а имеет металлич. струны. Струны настраиваются по квартам или квинтам. На грифе врезано 12—14 металлич. ладов. Играют на Б. при помощи плектра. В 16—18 вв. у Б. было 3 струны и гриф без ладов. Б. пользовалась особым распространением на юге Испании. В 20 в. встречается в странах Лат. Америки и в модифицированном виде — на Филиппинах.



Лит.: B e r m u d o J., Declaración de instrumentos musicales, [s. l.], 1555; то же, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von M. S. Kastner, Documenta musicologica, I, 11, Kassel — Basel, 1957; S a c h s C., Real-lexikon der Musikinstrumente, B., 1913, ²Hildesheim, 1964. *Г. И. Благодатов.*

БА́НИА, б а х и а (бенгальск.),— ударный инструмент. Распространён в Сев. Индии. Односторонний барабан небольших размеров с керамич. чашеобразным корпусом и кожаной мембраной. Звук извлекается ударами пальцев и кисти руки. Употребляется вместе с т а б л а — небольшим односторонним барабаном с деревянным корпусом.

БА́НИСТЕР (Banister) Джон (1630, Лондон —3 X 1679, там же) — англ. скрипач и композитор. Учился у отца, гор. музыканта. С 1660 придв. скрипач Карла II. В игре на скрипке совершенствовался во Франции. В 1662—66 возглавлял корол. камерн. ансамбль (из 12 скрипачей). В 1672 организовал в Лондоне первые в Европе платные публич. концерты (до 1678), был также директором муз. школы. Его деятельность сыграла важную роль в муз. жизни Лондона 70-х гг. 17 в. Автор театр. музыки (в т. ч. к «Цирцее» У. Давенанта, «Буре» Шедуэлла, по Шекспиру), пьесам Дж. Драйдена, У. Уичерли и др. Издал (совм. с Т. Лове) сб. «Новые арии и диалоги для голосов и виол» («New ayres and dialogues for voices and viols», 1678) и др. Сын Б.— Д ж о н Б. (1663—1735) — скрипач. Ученик и преемник отца в королевской инструментальной капелле, концертмейстер Итал. оперы в Лондоне. Писал театр. музыку, совм. с Дж. Плейфордом издал инструктивный сб. «Division Violin» (1685) — первую англ. школу скрипич. игры.

Лит.: L a f o n t a i n e H. C. de, The King's music, L., 1909; P u l v e r J., A biographical dictionary of old English music, L., 1927; S c o t t H. A., London's earliest public concerts, «MQ», 1936, XXII. *И. М. Ямпольский.*

БАНКЬЕ́РИ (Banchieri) Адриано (1567, Болонья — 1634, там же) — итал. органист, композитор, теоретик музыки. В 1601—07 органист церкви Санта-Мария в Имоле. В 1614 основал «Академию де Флориди» в Болонье. Написал неск. учебников и трактатов. Гл. теоретич. труд — «Об игре на органе» («Conclusioni del suono dell'organo», Siena, 1608, Mil., 1934). Автор мотетов, месс, опер, канцонов, мадригалов. В духовных концертах (1595) для 2 хоров и органа Б. впервые приводит орг. партию, выписанную отдельно, а не в виде цифрованного баса. К нек-рым пьесам сб. «Звучащий орган» («L'organo suonarino», 1605 и 1611) дал регистровые указания. Орг. миниатюра «Баталия» предвосхищает будущие программные сочинения этого жанра. 10 орг. пьес Б. опубликованы в антологии «Музыкальное искусство в Италии» («L'arte musicale in Italia», t. 3).

Лит.: B u k o f z e r M., Music in the baroque era, N. Y., 1947; E i n s t e i n A., The Italian madrigal, Princeton, 1949, v. II, p. 802—820; V a t i e l l i Fr., Il madrigale drammatico e Adriano Banchieri, в кн.: Arte e vita musicale di Bologna, v. 1, Bologna, 1927, p. 57—115; W i l b e r t H. J., Die Messen des Adriano Banchieri, Mainz, 1969. *Л. Н. Ройзман.*

БА́НСУРИ, бансури,— инд. дух. инструмент, продольная флейта.

БА́НТОК (Bantock) Гренвилл (7 VIII 1868, Лондон — 16 X 1946, там же) — англ. композитор, дирижёр и педагог. Учился по композиции у Ф. Кордера в Корол. академии музыки в Лондоне, к-рую окончил в 1892. В 1893—96 издавал журн. «New Quarterly Musical Review», работал дирижёром передвижных оперных трупп, оркестра «Тауэр-ансамбль» в Нью-Брайтоне (1897—1901). С 1901 жил в Бирмингеме, где возглавлял муз. школу Бирмингемского и Мидлендского ун-тов, в 1907—34 профессор музыки Бирмингемского ун-та, с 1934 пред. совета Тринити-колледжа. Педагогич. деятельность Б., проведение им реформ учебных программ способствовали усовершенствованию постановки муз. образования в Англии. В 1947 в Англии было осн. Общество Бантока. Б.— автор колоритных программно-симф., муз.-сценических и хор. произв. на кельтские и вост. мифологич. и библейские сюжеты, сыгравших значительную роль в обновлении муз. яз. англ. композиторов. В ряде его сочинений нашли отражение впечатления, полученные от кругосветного путешествия, совершённого Б. в 1938. Богатые красочные возможности совр. орк. письма, мастерски раскрытые в его произв., свободная муз. форма способствовали изживанию традиций нем. романтиков, господствовавших в творчестве англ. композиторов, освобождению от академич. штампов. Б. одним из первых англ. композиторов обратился к англ. фольклору. Был знатоком музыки «елизаветинской эпохи», особенно ценил У. Бёрда. Ему принадлежат оркестровые обр. и транскрипции произв. вёрджинелистов, издания сб. произв. Бёрда, Дж. Булла и др.

Соч.: оперы (4), в т. ч. Кэдмар (1892), Зачарованная женщина (The seal-woman, 1924); балеты (3), в т. ч. — Лалла Рук (пост. 1917), Великий бог Пан (The great god Pan, с хором, 1919); для орк.— симфонии: Гебридская (A. Hebridean, 1916), Языческая (A. Pagan, 1928), Кельтская (Celtic; для струнных, 6 арф, 1940), 6 программных симф. поэм (1900—02), увертюра Саул (1897); 2 Героические баллады (1944); камер. ансамбли — 2 струн. квартета, сонаты с фп. — для скр. (4), для влч. (2); вок. соч. — для хора a cappella — 3 хор. симфонии: Аталанта в Каледонии (Atalanta in Calydon, 1911), Суета сует (Vanity of vanities, 1913), Маскарад человеческой жизни (A pageant of human life, 1913), для хора с орк. — Омар Хайям (3 ч., 1906—09, наиболее значит. соч.), Золотое путешествие в Самарканд (The golden journey to Samarkand, 1922) и др., вок. циклы — песни сераля, 5 газелей из Хафиза, песни и хор. сюиты на тексты кит. поэтов, Сад роз Саади, детские песни; обр. египетских, индийских, японских и др. песен; фп. пьесы, театр. музыка и др.

Лит.: Anderton H. O., Granville Bantock, L.—N. Y., 1915; Anticliffe H., A brief survey of the works of Granville Bantock, «MQ», 1918, July. *И.М.Ямпольский.*

БА́НТЫШЕВ Александр Олимпиевич [1804, Ярославская губ.— 23 XI (5 XII) 1860, Москва] — рус. певец (тенор). Пел в церк. хоре, обратил на себя внимание А. Н. Верстовского, пригласившего его в Большой т-р, на сцене к-рого Б. выступал четверть века (1827—53). Под рук. Верстовского разучивал оперные партии. Был первым исполнителем партии Торопки («Аскольдова могила»), принесшей ему большой успех. Один из популярных рус. певцов 1-й пол. 19 в., Б. был прозван современниками «московским соловьём». Лучшие партии: Собинин; Никанор, Гикша («Тоска по родине», «Пан Твардовский» Верстовского), Антонио («Водовоз» Керубини) и др. С большим мастерством пел рус. нар. песни. Автор песен («Что ты, травушка», «Ты не плачь, красавица» и др.) Талант Б. высоко ценили А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов.

Лит.: Н., А. А. Бантышев [некролог], «Моск. ведомости», 1860, 16 дек., № 273; Неведомский М., Ленский и Бантышев, «Русский инвалид», 1860, 24 дек., № 280; Яковлев Б., Московская оперная сцена в сороковых годах, в кн.: Временник Русского театрального общества, № 1, М., 1925 [на обл. 1924]; Штейнпресс Б., Страницы из жизни А. А. Алябьева, М., 1956; Ливанова Т. Н., Протопопов В. В., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1, М., 1966; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. I, вып. 2, М., 1967; Гозенпуд А., Русский оперный театр 19 века (1836—1851), Л., 1969.

БАНЬГУ́, даньнигу,— кит. ударный инструмент, небольшой односторонний барабан. Деревянный корпус в виде чаши с массивными стенками выпуклой стороной обращён вверх, в середине его имеется небольшое отверстие. Кожаная мембрана натягивается на выпуклую часть корпуса и закрепляется на ней гвоздиками. Звук извлекается ударами двух палочек. Изменение высоты звука достигается смещением места удара от центра к периферии. Во время игры Б. устанавливают на треножнике. Б. широко применяется в нар. музыке, а также в оперных оркестрах и разл. муз. ансамблях. В театре на Б. играет, как правило, дирижёр; с помощью Б. он подаёт условные сигналы оркестрантам и артистам на сцене. Иногда Б. применяется и как сольный инструмент.

БАНЬХУ́ — кит. струнный смычковый инструмент. Разновидность *хуциня*. Корпус из усечённой скорлупы кокосового ореха прикрыт тонкой деревянной декой. Длинная шейка без ладов заканчивается головкой с колками. Струн две. Общая дл. ок. 700 *мм*. Исполнитель пальцами левой руки нажимает на струны, но не прижимает их к шейке. Строй Б.: d^2, a^2. Хроматич. диапазон модернизированного инструмента $c^1 — e^4$. Традиционный Б. являлся главным образом аккомпанирующим инструментом в кит. сев. муз. драме. В настоящее время (1972) применяется как оркестровый инструмент.

БАРАБА́Н (вероятно, тюрк.) (итал. tamburo, испан. tambor, франц. tambour, англ. drum, нем. Trommel) — ударный инструмент; представляет собой полый корпус (или раму), служащий резонатором, на к-ром с одной или двух сторон натянута кожа. Звук извлекается с помощью удара по мембране (наиболее распространённый способ) или трения. Высота звука Б. не учитывается, и он выполняет главным образом тембровые и ритмич. функции. С древнейших времён использовался как сигнальный инструмент, а также для сопровождения танцев, воен. шествий, у нек-рых народов — религ. обрядов. В разл. разновидностях встречается у большинства народов мира. Особенно велико значение Б. в музыке народов Африки (см. *Африканская музыка*).

В современных симфонических и духовых оркестрах применяются два типа усовершенствованного Б.— большой и малый.

Большой Б. (итал. gran cassa, casso, франц. grosse caisse, нем. große Trommel, англ. bass drum) имеет цилиндрический деревянный (реже металлич.) корпус; 2 мембраны натягиваются с помощью винтов (Б. с одной мембраной встречаются реже). Звук извлекается при помощи деревянной колотушки с мягким наконечником. При игре инструмент помещается на подставке; в дух. оркестре во время походов его носят на груди на ремне. Звук большого Б. глухой и мрачный в piano, мощный и грозный в forte. В европ. музыке первоначально применялся в воен. оркестрах; в нач. 18 в. введён в оперный оркестр. Прообразом европ. большого Б. был турецкий барабан, к-рый часто использовался для имитации звучания *«янычарской музыки»* («Похищение из сераля» Моцарта, 1782).

Малый, или военный, Б. (итал. tamburo, tamburo militare; франц. tambour, tambour militaire; нем. Trommel, Militärtrommel, kleine Trommel; англ. side drum, military drum) имеет низкий, обычно металлич. корпус; вдоль нижней мембраны размещается несколько (4—10 в концертном Б., до 18 в джазовом) струн, вибрация к-рых при игре создаёт характерный рокот. Играют на Б. двумя деревянными палочками с небольшими утолщениями на концах. На малом Б. хорошо звучат как отд. удары, так и сложнейшие ритмич. фигуры. Тремоло может быть исполнено в широком динамич. диапазоне — от еле слышного pp до оглушительного ff. При игре малый Б. ставят на подставку или на стул; в дух. оркестре во время походов он укрепляется на поясе исполнителя. В нач. 19 в. был введён в оперный и симф. оркестры, часто применялся в связи с муз.-сценич. характеристикой воен. быта («Гугеноты» Мейербера, 1836, «Риенци» Вагнера, 1840). Является ведущим инструментом ритмической группы *джаза*.

Партии Б. записываются на одной линейке без ключа. Ранее партия малого Б. записывалась на ноте c^2 в скрипичном ключе, партия большого Б.— на ноте C в басовом ключе.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 3, М., 1956; Модр А., Музыкальные инструменты, пер. с чеш., М., 1959; Fechner G., Die Pauken und Trommel in ihren neueren und vorzüglicheren Konstruktionen, в кн.: Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, CXL, Weimar, 1862; Deutsch A., Große Trommel- und Becken-Schule, Lpz., [1896]; Sachs C., Reallexikon der Musikinstrumente, B., 1913, Hildesheim, 1964; Heider A., Die Geschichte der Trommel-Schlagmanieren, в кн.: Festschrift der Basler Mittwochsgesellschaft, Basel, 1932; Burger H., Das Trommel-Buch, Plauen, [1934]; Shivas A., The art of tympanist and drummer, L., 1957; Kotoński Wł., Instrumenty perkusyjne, Kr., 1963. *Г.И.Благодатов.*



Большой барабан (слева); малый, или военный, барабан (справа).

БАРА́Н (Baran) Айхан (р. 1929, Анкара) — турецкий певец (бас-баритон). В 1951 окончил Анкарскую консерваторию. С 1952 солист Гос. оперы (Анкара). Гастролировал во мн. европ. странах, в т. ч. в СССР (1964, 1966). Б. выступает с сольными концертами, в программе к-рых— камерные произв. композиторов-классиков, арии из опер.

БАРА́НОВИЧ (Baranović) Крешимир (р. 25 VII 1894, Шибеник) — хорватский композитор, дирижёр и педагог (Югославия). Музыке учился в Загребе у Д. Кайзера (фп., теория музыки), в школе Муз. об-ва, в 1912—14 — в Муз. академии в Вене. В 1915—27 дирижёр Загребской оперы, где осуществил первые пост. опер «Борис Годунов» и «Снегурочка», балетов «Петрушка» и «Жар-Птица». В 1927—29 выступал как дирижёр в Белграде; в 1928 принял участие в гастрольном турне по европ. странам с балетной труппой А. П. Павловой. В 1929—43 директор Нац. оперы в Загребе, в 1943—46 рук. оркестра радио и дирижёр оперного т-ра в Братиславе (Чехословакия). В 1946—62 дирижёр Нац. оперы, в 1951—61 директор филармонии и профессор Муз. академии в Белграде. В 1961 гастролировал в СССР. В своём творчестве Б. опирается на муз. фольклор Хорватского Загорья. Мелодич. дарование, мастерское владение орк. палитрой в особенности проявляются в его балетной музыке, отмеченной нац. колоритом, отчасти влиянием музыки И. Ф. Стравинского. Балет Б. «Пряничное сердце» положил начало нац. балетному т-ру.

Соч.: оперы — Стрижено-скошено (1932), Невеста из Цетинграда (1942); балеты — Пряничное сердце (1924), Цветы маленькой Иды (1925), Имбрек с носом (1934), Китайская притча (1953); для орк. — симф. скерцо (1921), Балканская поэма (1926), рапсодия Песня гуслира (1945), симфонietta (для струн. орк., 1951), симф. поэма Пан (1957), струн. квартет (1924); 3 вок. цикла с орк., в т. ч. Мой город (1943), театр. музыка и др.

Лит.: Krešimir Baranović, в кн.: Kovačević K., Hrvatski kompositori i njihova djela, Zagreb, 1960. *И.М.Ямпольский.*

БАРА́ТОВ Леонид Васильевич [20 III (1 IV) 1895, Москва — 22 VII 1964, там же] — советский режиссёр оперы. Нар. арт. РСФСР (1958). Учился на юридич. ф-те Моск. ун-та. С 1918 актёр Студии Е. Б. Вахтангова, в 1920—22—2-й Студии МХТ. С 1922 актёр и режиссёр Муз. студии МХТ, позднее Муз. т-ра им. Немировича-Данченко. В 1931—36 и 1944—56 режиссёр (в 1944—1949 гл. режиссёр) Большого т-ра, где осуществил пост. опер: «Мазепа» (1934; 1949, Гос. пр. СССР, 1950), «Пиковая дама» (1944), «Иван Сусанин» (1945), «Борис Годунов» (1948, Гос. пр. СССР, 1949), «Хованщина» (1950, Гос. пр. СССР, 1951); «Никита Вершинин» Кабалевского (1955) и др. В 1936—38 режиссёр Свердловского т-ра оперы и балета им. Луначарского. В 1938—43 гл. режиссёр Ленингр. т-ра оперы и балета, где пост. оперы: «В бурю» (1939), «Чародейка» (1941); «Емельян Пугачёв» Коваля (1942, Гос. пр. СССР, 1943). В 1950—59 гл. режиссёр Моск. муз. т-ра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Здесь пост. оперы: «Семья Тараса» Кабалевского (1951, Гос. пр. СССР, 1952), «Война и мир» (1957) и др. Для многих работ Б. характерны реалистич. выразительность и высокий уровень муз.-сценич. ансамбля. Режиссёр уделял большое внимание массовым сценам, его пост. отличались монументальностью.

С 1926 занимался педагогич. работой в различных учебных заведениях (в т. ч. в школе-студии МХАТа, ВГИКе), с 1947 профессор ГИТИСа. Среди его учеников: Е. Н. Соковнин, Л. Д. Михайлов и др.

В.И.Зарубин.

БАРБА́Я (Barbaja, Barbaia) Доменико (1778, Милан — 19 X 1841, Позиллипо, близ Неаполя) — итал. театр. антрепренёр. Деятельность Б. была связана в основном с оперными т-рами Неаполя (1809—40, «Сан-Карло», «Фондо», «Нуово», «Фьорентини»), а также Вены (1821—1828) и Милана (1826—32). Итал. опера обязана Б. «открытием» таланта В. Беллини и Г. Доницетти; он способствовал утверждению на сцене итал. т-ров талантливых певцов. Мн. дирижёры, музыканты и артисты пользовались его советами. Был другом Дж. Россини, к-рый ценил его способности.

Лит.: Monaldi G., Impresari celebri del sec. XIX, Rocca S. Casciano, 1918.

БА́РБЕР (Barber) Сэмюэл (р. 9 III 1910, Уэст-Честер, Пенсильвания) — амер. композитор. В 1924—28 учился у И. А. Венгеровой (фп.), Р. Скалеро (композиция), Ф. Рейнера (дирижирование), Э. де Гогорца (пение) в Муз. ин-те Кёртис в Филадельфии, где позднее преподавал инструментовку и хор. дирижирование (1939—42). Нек-рое время выступал как певец (баритон) и дирижёр собств. произв. в городах Европы, в т. ч. на фестивалях (Хереферд, 1946).



Б. — автор многочисл. произв. разл. жанров. В его ранних фп. соч. проявляется воздействие романтиков и С. В. Рахманинова, в оркестровых — Р. Штрауса. Позднее воспринял элементы новаторского стиля молодого Б. Бартока, раннего И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева. Зрелый стиль Б. характеризуется сочетанием романтич. тенденций с чертами неоклассицизма. Лучшие произведения Б. отличаются мастерством формы и богатством фактуры; оркестровые произведения — блестящей техникой инструментовки (исполнялись А. Тосканини, А. Кусевицким и др. крупнейшими дирижёрами), фортепианные — пианистичностью изложения, вокальные — непосредственностью образного воплощения, выразительностью распева и музыкальной декламации.

Среди ранних сочинений Б. наиболее значительны: 1-я симфония, Adagio для струн. оркестра (перелож. 2-й ч. 1-го струн. квартета), соната для фп., концерт для скрипки с оркестром.

Популярностью пользуется лирико-драматич. опера на традиц. любовный сюжет «Ванесса» (одна из немногих амер. опер, пост. в «Метрополитен-опера», Нью-Йорк, 1958). Музыка её отмечена психологизмом, мелодичностью, обнаруживает известную близость к творчеству «веристов», с одной стороны, и поздним операм Р. Штрауса — с другой.

Соч.: оперы — Ванесса (1958) и Антоний и Клеопатра (1966), камерная опера Партия в бридж (A Hand of bridge, Сполето, 1959); балеты — Змеиное сердце (The serpent heart, 1946, 2-я ред. 1947; на его основе — орк. сюита Медея, 1947), Синяя роза (A blue rose, 1957, не пост.); для голоса с орк.— Прощание Андромахи (Andromache's farewell, 1962), Любовники (The lovers, по П. Неруде, 1971); для орк.— 2 симфонии (1-я, 1936, 2-я ред.— 1943; 2-я, 1944, новая ред.— 1947), увертюра к пьесе «Школа злословия» Р. Шеридана (1932), Праздничная токката (Toccata festiva, 1960), Поблекшая фотография давней сцены (Fadograph from a yestern scene, по Дж. Джойсу, 1971), концерты с орк. — для фп. (1962), для скр. (1939), 2 для влч. (1946, 1960), балетная сюита Сувениры (Souvenirs, 1953); камерн. соч. — Каприкорнский концерт для флейты, гобоя и трубы со струн. орк. (1944), 2 струн. квартета (1936, 1948), Летняя музыка (Summer music, для квинтета перев. духовых), сонаты (за сонату для влч. и фп., а также Музыку к сцене из Шелли — Music for a scene from Shelley, 1933, амер. Рим. пр. 1935); хоры, циклы песен на сл. Дж. Джойса и Р. Рильке, кантата Молитвы Киркегаарда (Prayers of Kjerkegaard, 1954).

Лит.: Broder N., Samuel Barber, N. Y., 1954.

В.Ю.Дельсон.

БА́РБИ (Barbi) Аличе (1 VI 1862, Модена — 4 IX 1948, Рим) — итал. камерная певица (меццо-сопрано). В юности занималась игрой на скрипке; пению училась под рук. Дзамбони, Л. Бузи, Л. Ваннуччини. В 1882 дебютировала в Милане. Успешно концертировала в разных городах Италии и за её пределами (Великобритания, Германия; Россия — впервые в 1897). Красивый голос и мастерство Б. высоко ценил И. Брамс, выступивший с певицей в качестве аккомпаниатора в одном из её концертов в Вене (1893). В свои программы Б. наряду с произв. совр. композиторов часто включала вок. сочинения итал. мастеров.

Лит.: «Биржевые ведомости», СПБ, 1901, 14 ноября, № 311; Sgambati G., A. Barbi, в кн: The musical world, L., 1885, p. 452.

БАРБИРО́ЛЛИ (Barbirolli) Джон (Джованни Батиста) (2 XII 1899, Лондон — 29 VII 1970, там же) — англ. дирижёр и виолончелист. По нац. итальянец. Учился в Тринити-колледже (1911—12) и в Корол. академии музыки (1912—17) в Лондоне. Дебютировал как солист-виолончелист в 1911 («Куинс-холл», Лондон), гастролировал по Великобритании и Зап. Европе в составе Междунар. струнного квартета. Как дирижёр впервые выступил в 1925 в концертах Гильдии певцов и инструменталистов. В том же году организовал Камерный Барбиролли-оркестр. Возглавлял ведущие оркестры Великобритании — Брит. нац. оперной компании (с 1926), Шотландский (1933—36); Нью-Йоркский филармонич. симф. (1937—42), «Халле-оркестр» в Манчестере (1943—68; в 1961 впервые исполнил с этим оркестром концерт для виолончели и симфонию-реквием Б. Бриттена), Хьюстонский симф. (1961—67) и др. Дирижировал на фестивалях в Зальцбурге, Челтнеме (совр. англ. музыка), Эдинбурге (в 1948 и 1950—51); выступал в Москве в 1967 с оркестром Би-Би-Си. Почётный чл. академии «Санта-Чечилия» (Рим, с 1960). Автор переложений для струнного оркестра произведений Г. Пёрселла, Б. Марчелло, Г. Генделя, В. А. Моцарта, а также вёрджинелистов («Елизаветинская сюита» — «Elizabethan suite»). Написал концерт для гобоя на темы Дж. Б. Перголези.

Лит.: Rigby Ch., John Barbirolli, Altrincham, 1948.

БАРБО́ (Barbot) Жозеф Теодор Дезире (12 IV 1824, Тулуза — 1 I 1897, Париж) — франц. певец (тенор) и педагог. Учился в Парижской консерватории по классу М. Гарсиа-сына. В 1848 дебютировал в т-ре «Опера комик» (Париж). В 1850—56 солист т-ра «Де ла Монне» (Брюссель), в 1851—75 — т-ра «Опера комик». Партии: Роберт («Роберт-Дьявол» Мейербера), Фра-Дьяволо; Джордж Браун («Белая дама» Буальдьё) и др. Б.— первый исполнитель партии Фауста (1859). В 1875 оставил сцену, с того же года профессор Парижской консерватории (был преемником П. Виардо-Гарсиа).

БАРБЬЕ́ (Barbier) Жюль Поль (8 III 1822, Париж — 16 I 1901, там же) — франц. драматург и либреттист. Б. принадлежит более 50 драм, комедий, водевилей, с успехом шедших на сценах парижских т-ров. Наибольшую известность получил как либреттист, выступая чаще всего в содружестве с М. Карре (1819—72). На либретто Б. написаны оперы Ш. Гуно («Фауст», «Ромео и Джульетта», «Филемон и Бавкида», «Царица Савская», «Полиевкт»), Дж. Мейербера («Прощение Плоэрмеля»), А. Тома («Миньон», «Гамлет», «Франческа да Римини»), В. Массе («Галатея», «Поль и Виргиния», «Ночь Клеопатры»), К. Сен-Санса («Серебряный колокольчик»), Ж. Оффенбаха («Сказки Гофмана»). Эпизоды драмы Б. «Жанна д'Арк» использованы П. И. Чайковским в работе над либретто оперы «Орлеанская дева». В 1871 Б. выпустил сборник патриотич. песен.

БАРБЬЕ́РИ (Barbieri) Франсиско Асенхо (Asenjo) (3 VIII 1823, Мадрид — 19 II 1894, там же) — испан. композитор, музыковед и дирижёр. Чл. Испанской корол. академии (1873). Окончил Мадридскую консерваторию по классам Р. Карнисера (композиция), П. Альбениса (фп.), Б. Сальдони (пение) и Р. Брока (кларнет). Работал кларнетистом в воен. оркестре, выступал как пианист и оперный певец. В 1866 возглавил оркестр Концертного об-ва в Мадриде. Сотрудничал как муз. критик в газ. «Ilustración». С 1868 профессор Мадридской консерватории (класс гармонии и истории музыки). С именем Б. связано возрождение нац. муз.-сценич. жанра — *сарсуэлы*. Лучшие сарсуэлы Б. во многом послужили образцом для муз.-сценич. произв. И. Альбениса, М. де Фальи. Капитальный труд Б. — собр. старинных испан. песен («Cancionero musical de los siglos XV y XVI», Madrid, 1890).

Соч.: 77 сарсуэл, в т. ч. Слава и парик (Gloria y Peluca, 1850, т-р «Варьедадес», Мадрид), Игра с огнём (Jugar con fuego, 1851, т-р «Цирк», Мадрид), Бриллианты короны (Los diamantes de la corona, 1854, там же), Хлеб и быки (Pan y toros, 1864, т-р «Сарсуэла», Мадрид), Цирюльник из Лаваписа (El barberillo de Lavapiés, 1874, там же) и др.

Лит. соч.: Ultimas amores de Lope de Vega Carpio, Madrid, 1876; La musica religiosa, Madrid, 1889; Teatro de Juan del' Encina, Madrid, 1893; Reseña histórica de la zarzuela, Madrid, [s. a.], и др.

Лит.: Subirá J., Manuscritos de Barbieri existentes en la Biblioteca National, Madrid, 1936; Chase G., Barbieri and the Spanish Zarzuela, «ML», 1939, Jan.; Martínez Olmedilla A., El maestro Barbieri y su tiempo, Madrid, 1941, ² 1950.

М.А.Байсборд.

БА́РВИК (Barvik) Мирослав (р. 14 IX 1919, Лужице, близ Годонина) — чехосл. композитор, музыковед. Учился у В. Капрала в Брненской консерватории (1937—42). Изучал также музыковедение в Пражском ун-те (1938—39, 1945—48). Брал уроки у В. Новака (1942—44), совершенствовался у И. Ржидкого в школе мастерства при Пражской консерватории (1946—48). Преподавал теорию, дирижирование и фп. в Ин-те музыки и пения в г. Моравска-Острава (1942—45). В 1945—47 преподаватель Брненской консерватории и одновременно руководитель хор. коллективов. С 1948 педагог Пражской консерватории по классу истории музыки, с 1957 — по классу композиции. В 1948—53 редактор журнала «Hudebni rozhledy». Сочинения Б. отмечены влиянием южно-моравского муз. фольклора.

Соч.: опера — 1944 (Partyzani, 1960), оратория Астронавты (1962); для орк. — симфония (1944—1947), симфонietta (1942), сюита Танцы Словакии (1949), рапсодия Димитров (1952); кантаты — Благодарность Советскому Союзу (1947), Песня о Советской земле (1951); для фп. — соната Лидице (1943), Три сонатины (1944); хоры, песни и др.; музыка к спектаклям драм. т-ров и фильмам.

Лит. соч.: Hudebnikowa cesta de SSSR, Praha, 1956; Jak poslouchat hudbu, Praha, 1960, ²1962; Hovory o hudbě, Praha, 1961; Hudba revoluci, Praha, 1964.

БАРВИ́НСКИЙ Василий Александрович (20 II 1888, Тернополь — 9 VI 1963, Львов) — советский композитор, пианист, музыковед. Доктор искусствоведения (1940). Учился во Львовской консерватории (класс фп. В. Курца); в 1908—14 жил в Праге, занимался композицией у В. Новака. В 1915—39 преподаватель и директор Высшего муз. ин-та им. Н. В. Лысенко во Львове; в 1939—41 и 1944—48 директор и профессор по классам фп. и композиции Львовской консерватории. Б. являлся одним из организаторов муз. жизни во Львове. Был членом редколлегии журнала «Українська музика», пред. Союза укр. проф. музыкантов во Львове («Супром»). Автор первых камерно-инстр. произв. в музыке Зап. Украины. Б. в своём творчестве опирался на особенности укр. нар. музыки и создал на их основе своеобразный полифонич. стиль.

Соч.: кантаты — Завещание (Заповіт, 1917), В первую годовщину (1939), Песня о Родине (сл. М. Рыльского, 1940); для орк.— Украинская рапсодия (1911); концерт для фп. с орк. (1937); Украинская свадьба (для хора в сопр. фп. в 4 руки, 1914); для голоса и орк. — Ноктюрн (сл. И. Франко, 1933), Портрет Ленина (сл. М. Рыльского, 1947) и др.; струн. секстет, квинтет и др. ансамбли; прелюдии, сонаты, фп. трио, пьесы для скр. и фп., влч. и фп., для струн. квартета, вариации на укр. нар. темы, хоры, песни, романсы и др. *С.С.Павлишин.*

БАРД (англ., ирл. и гэльск. bard, от кельтск. bardo — певец) — нар. певец-сказитель древних кельтских племён, в ср. века — проф. поэт при княжеском дворе, гл. обр. в Ирландии, Уэльсе и Шотландии. Существовали также бродячие Б. В Ирландии Б. объединялись в цехи, влиявшие на обществ. жизнь. Самобытный эпос Б. — нац. наследие кельтской культуры. Он складывался в первые века н. э. и сохранялся неизменным в течение почти 15 веков. Наряду с древней прозаич. сагой, с 10 в. на те же сюжеты, гл. обр. героич. плана, возникали песни-баллады, не утратившие своей поэтич. ценности (рус. переводы образцов поэзии Б. выполнены С. Я. Маршаком). В репертуаре Б. были также боевые, религ., сатирич. песни, элегии, эклоги и др. Б. пели, аккомпанируя себе на сходном с лирой инструменте крутте (crwth) или *кроте*, вначале щипковом, а затем смычковом, позднее — на 3-струнном тиллинке. Хотя музыка песен Б. не сохранилась, о её характере позволяют судить поэтич. особенности песен; по-видимому, определённые элементы музыки песен Б. вошли в нар. песенность. Иск-во Б. оказало значит. влияние на развитие национального муз.-поэтич. творчества. В средние века Б. подвергались гонениям со стороны властей, при королеве Елизавете за подстрекательство к восстанию ирландцев против Англии их приговаривали к смертной казни. С упадком феод.-патриархального строя сословие Б. исчезло. Последним Б. считают Турлоу О' Кэролена (1670—1738). В зап.-европ. лит-ре значит. роль сыграли подражания поэзии Б. («Песни Оссиана» Дж. Макферсона и др.).

Лит.: Смирнова А., Из истории западноевропейской литературы, М., 1965, с. 24—25; Jones E., Musical and poetical relics of the Welsh bards, L., 1784, ²1794; Sketches of the orical relics of the Welsh bards, L., 1784, ²1794; Sketches of the origin, progress and effects of music, with an account of ancient bards and minstrels, ed. by R. Eastcott, Bath, 1793; La Rue G. de, Essais historiques sur les bardes..., v. 1—3, Caen, 1834; Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte, Bd I, T. 2, Lpz., 1905, ² 1920.

Г. И. Наетников.

БА́РДИ (Bardi) Джованни, граф Вернио (5 II 1534, Флоренция — 1614 или 1615, Рим) — итал. композитор, писатель, меценат. Чл. флорентийской Академии делла Круска э дельи Альтерати. В 1579—92 собирал в своём доме виднейших деятелей иск-ва и науки Флоренции (т. н. *Флорентийская камерата*, или Камерата Б.). В 1592—1605 служил в Риме при дворе папы Климента VIII. В своих произв. одним из первых обратился к новому стилю сольного пения и аккомпанемента. Автор «Диалога о старинной и современной музыке» («Dialogo della musica antica e moderna», 1581) и «Речи о старинной музыке» («Discorso sopra la musica antica», 1763). Из муз. сочинений Б. сохранились: Miserere, ряд мадригалов. Публиковал произв. под псевд. «Инкрускато» и «Пуро».

БАРЕНБО́ЙМ Лев Аронович [р. 18(31) I 1906, Одесса] — сов. музыковед и пианист. Доктор искусствоведения (1957). В 1925 окончил Одесскую консерваторию по классам Г. М. Бибер (фп.) и В. А. Золотарёва (композиция), в 1930 — Моск. консерваторию по классу Ф. М. Блуменфельда (фп.). В 1931—39 доцент (классы фп. и методики преподавания) этой консерватории. С 1939 преподаёт в Ленингр. консерватории историю и теорию пианизма и методику обучения игре на фп., с 1958 профессор, с 1965 зав. кафедрой истории и теории фп. иск-ва. Осн. круг науч. работ Б. — история и теория пианизма, методика преподавания, проблемы муз. педагогики. Ред. сб. «Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Рахманинова, Дебюсси, Прокофьева и Шостаковича» (Л., 1965).

Соч.: Фортепианная педагогика, ч. 1, М., 1937; Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России, М., 1949 (совместно с В. Музалевским); Избранные письма А. Г. Рубинштейна. Вступит. статья и комментарии Л. А. Баренбойма, М., 1954; «Двенадцать песен на слова Мирза Шафи» А. Г. Рубинштейна. Публикация, предисловие и ред. Л. Баренбойма, Л., 1960; Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность, т. 1—2, Л., 1957—62; Аппликатурные принципы Артура Шнабеля, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 3, М., 1962; Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда, М., 1964; На уроках Антона Рубинштейна. Ред.-сост. и автор вступит. статьи Л. А. Баренбойма, М., 1964; Сборник пьес, этюдов и ансамблей для начинающих, Л., ¹¹ 1966 (совм. с С. С. Ляховицкой); Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики, Л., 1968; В фортепианных классах Ленинградской консерватории. Сб. статей под ред. Л. А. Баренбойма, М., 1968; Система музыкального воспитания Карла Орфа, [пер. с нем.], под ред. Л. А. Баренбойма, Л., 1970; Как исполнять Моцарта?, в кн.: Бадура-Шкода П., Интерпретация Моцарта, М., пер. с нем., 1972 (приложение), и др.

И.М.Ямпольский.

БАРЕ́Р Симон (1 IX 1896, Одесса — 2 IV 1951, Нью-Йорк) — пианист. Учился у А. Н. Есиповой (Петербург), позднее у Ф. М. Блуменфельда. В 20-е гг. выступал в разл. городах Сов. Союза. С 1929 жил в Германии (Берлин), затем в Швеции (Стокгольм), с конца 30-х гг. в США. Пианист-виртуоз. Концертировал во мн. зап.-европ. странах и в США.

БА́РИНОВА Галина Всеволодовна [р. 7 (20) X 1910, Петербург] — советская скрипачка и педагог. Засл. арт. РСФСР (1955). Лауреат Всесоюзного конкурса скрипачей и виолончелистов в Москве (1937, 3-я пр.). Дочь М. Н. Бариновой. Ученица П. Коханьского, Б. А. Заветновского и Ж. Тибо (Париж, 1924—25). В 1927 окончила экстерном Ленингр. консерваторию. В 1925—34 солистка Ленингр., с 1934 — Моск. филармоний. С 1956 преподаёт в Моск. консерватории, с 1967 профессор. Гастролировала во мн. странах. Гос. пр. СССР (1949).

БА́РИНОВА Мария Николаевна [18 (30) III 1878, Петербург — 18 X 1956, Ленинград] — советская пианистка и педагог. В 1902 окончила Петерб. консерваторию по классу фп. у С. А. Малоземовой, в 1903 по композиции у Н. А. Римского-Корсакова. В 1904 совершенствовалась в игре на фп. под рук. И. Гофмана, позднее — Ф. Бузони. В 1907—10 преподаватель, в 1911—28 профессор Петерб. (Ленингр.) консерватории. В 1915—16 дала 20 концертов-лекций, посв. истории фп. литературы. Лекционно-конц. деятельность продолжала вплоть до 1940-х гг. В 1938—41 преподавала и заведовала фп. отделом в филиале Центр. заочного муз.-педагогич. ин-та, в 1943—47 ст. науч. сотрудник Гос. н.-и. ин-та театра и музыки (Ленинград).

Соч.: Очерки по методике фортепиано, ч. 1—2, Л., 1925—1926; О развитии творческих способностей ученика. Сб. ст., Л., 1961; Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони, М., 1964.

Я. И. Мильштейн.

БА́РИНОВА Римма Андреевна (р. 18 XI 1923, с. Алексеевка Саратовской обл.) — советская певица

(меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1966). Чл. КПСС с 1965. В 1951 окончила Моск. консерваторию (класс К. Г. Держинской). В 1951—53 стажёр Большого т-ра, с 1954 солистка Ленингр. т-ра оперы и балета.

Партии: Любовь и Княгиня («Мазепа» и «Чародейка»), Любаша («Царская невеста»), Кармен, Амнерис; Ортруда («Лоэнгрин»), Ниловна («Мать» Хренникова), Ефросинья («Семья Тараса» Кабалевского) и др.

Гастролирует за рубежом (ГДР, Польша, Чехословакия, Болгария). *В. И. Зарубин.*

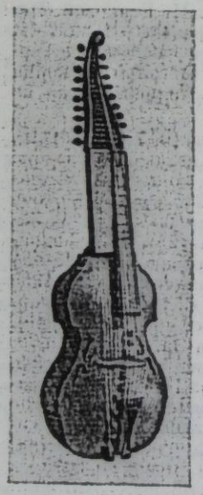
БАРИОЛА́Ж (франц. bariolage, от barioler — пёстро раскрашивать) — в игре на смычковых инструментах быстрое чередование двух смежных струн — открытой и укорачиваемой.

БА́РИСОН, Барисонс Петерис Мартынович [5 (18) IV 1904, усадьба Скудрас, ныне Екабпилсский р-н — 13 VII 1947, там же] — советский композитор, дирижёр и педагог. В 1923—28 учился в Фонологич. ин-те Э. Вигнера (Рига), получил звание учителя музыки. В 1934 окончил Рижскую консерваторию по классам композиции у Я. Витола и дирижирования — у Ян. Медыня. Преподавать начал будучи студентом консерватории, вначале в Фонологич. ин-те, затем в Рижской консерватории (с 1945 профессор по классу композиции, в 1944—47 декан композиторского ф-та). Выступал как дирижёр (1936—37) в Риге и Елгаве.

Б.— автор 2 симфоний (1939), симфонич. поэм («Лиго», 1936, и «Легенда», 1937), сюиты «Гирлянда цветов» (1937), «Латышской рапсодии» (1945) для фп. с оркестром; кантат, хоров, романсов, скр. и фп. пьес и др.

Лит.: Петер Барисон, в кн.: Гравитас О., Латышские композиторы, Рига, 1955, с. 82—85; Viduleja L., Gaišās stigas, Rīga, 1963 (библ.).

БАРИТО́Н (нем. Bariton; итал. baritono; от греч. βαρύς — тяжёлый, низкий и τόνος — тон). 1) Мужской голос, по высоте средний между тенором и басом. Соединяет силу и величавость баса с блеском и подвижностью тенора. Диапазон Б. — A—as^1; в хор. практике употребителен диапазон A — f^1. Различают лирич. Б.— более мягкий и подвижный и драматич. Б. — более мужественный и сильный. По тембру и высоте драматич. Б. (бас-баритон, франц. basse chantante, ранее — basse-taille) ближе к басу и в хоре исполняет партию 1-го баса, а лирич. Б. (тенор-баритон) ближе к драматич. тенору, поэтому в хоре его иногда причисляют к нижним (вторым) тенорам. Начиная с «Дон Жуана» Моцарта, композиторы часто поручают Б. главные партии в операх. В числе наиболее значит. партий лирич. Б. — Дон Жуан; Вольфрам («Тангейзер»), Валентин («Фауст»), Даланд («Летучий голландец»), Риголетто; Амонасро («Аида»), Болконский («Война и мир»), драматического — Евгений Онегин, Демон, Князь Игорь. Партия Б. нотируется в басовом или скрипичном ключе (этот ключ применяется главным образом для отдельных сольных партий). В старинных хоровых произведениях партия Б. записывалась в баритоновых ключах.



Баритон смычковый.

2) Струнный смычковый музыкальный инструмент из группы виол с резонансовыми струнами (итал. viola di bardone, baritono, англ. lira viol, нем. Baryton). Прообраз Б. — *виола-бастарда*. По размеру Б. близок к виолончели, по форме корпуса — к виоле да гамба (см. *Виолы*). Плоская нижняя дека чуть срезана в верхней половине; резонаторные отверстия (2 или 4) имеют форму змеек. Игровых струн 6—7, настраиваются они по-разному, чаще всего как у басовой (теноровой) виолы. Резонансовых струн от 9 до 28, чаще 14—18, настройка их обычно диатоническая (в большинстве случаев от E). Располагаются они над верхней декой, частично под грифом. В связи с большим количеством струн шейка и головка очень широки. Исполнитель держал инструмент между икрами ног (как гамбу). Играли и на резонансовых струнах, защипывая их большим пальцем левой руки. Звучание инструмента современники определяли как привлекательное, приятное. Широкого распространения струнный смычковый Б. не получил. С сер. 18 в. приобрёл нек-рую популярность в Юж. Германии и Австрии. Большое количество произв. для Б. написал Й. Гайдн. Видные исполнители-баритонисты: Й. Вейгль, А. Лидль, В. Хаушка (друг Л. Бетховена). В конце 19 в. игру на Б. пытался возродить бельг. виолончелист Э. Жакобс.

3) Духовой мундштучный инструмент баритонового регистра (нем. Bariton, Euphonium, Tenortuba, Tenorbaß, Baritonhorn, англ. euphonium, франц. basso à pistons, итал. eufonio, испан. bombardino). Появился в сер. 19 в. Обычно имеет овальную форму; мензура более широкая, чем у одинакового по строю тенорового инструмента, мундштук чашеобразный. Б. снабжён тремя вентилями; нередко к ним добавляется четвёртый, понижающий на чистую кварту. В СССР применяются Б. строя in B, диапазон по звучанию — E (у инструментов с квартвентилем C) — b^1 (d^2). Звук Б. полный, мужественный, благородно-певучий, особенно в верхнем и среднем регистрах. В дух. оркестре Б. часто поручается мелодия — контрапунктирующая (нередко исполняется в унисон с 1-м тенором) и главная. В аккомпанементе сочетание Б. и теноров даёт ровную слитную звучность. Естественно звучат у Б. арпеджированные фигуры. Нередко вместе с тубой-басом Б. исполняет басовую партию. В симф. оркестре применяется редко. Соло Б. — в балете Д. Д. Шостаковича «Золотой век», в оперетте И. А. Тимофеева «Солдатская жёнка».



Баритон духовой.

Лит.: 2) Струве В. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Fryklund D., Viola di Bardone, «Svensk Tidsskrift för Musikforskning», IV, 1922; Fruchtmann E., The baryton. Its history and its music reexamined, «Acta Musicologica», XXXIV, 1962, p. 2—17; 3) Вилковир Е., Иванов-Радкевич Н., Общие основы инструментовки для духового оркестра, 3 М., 1937; Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 2, М., 1953.

И.Г.Лицвенко, Л.Н.Раабен, Г.И.Благодатов.

БАРКАРО́ЛА (итал. barcarola, от barca — лодка; франц. barcarolle, нем. Barkarole) — первоначально песня венецианских гондольеров (наз. также гондольерой), «песня на воде». Для нар. Б. типичны размер $^6/_8$, мягкое, «колеблющееся» движение мелодии, монотонный ритмич. рисунок сопровождения, ассоциирующийся с ударами вёсел, покачиванием лодки на волнах, минорный лад. Характер Б. — лирич., нередко с оттенком меланхолии или светлой мечтательности.

В 18 в. Б. стала жанром проф. музыки; особое распространение получила в 19 в. В таких Б. нек-рые типические признаки нар. Б. иногда отсутствуют (например, используются мажорный лад, размер $^{12}/_8$, $^3/_4$ и т. п.).

Начиная с оперы «Венецианский праздник» А. Кампра (1710), Б. применялась в операх гл. обр. итал. и франц. композиторов — Дж. Паизиелло, Ф. Герольда («Цампа»), Ф. Обера («Немая из Портичи», «Фра-Дьяволо» и др.), Дж. Россини («Вильгельм Телль»), Ж. Оффенбаха («Сказки Гофмана») и др. Б. как жанр камери. вок. музыки представлена в творчестве Ф. Шуберта («Баркарола», «Любовное счастье рыбака»), Ф. Мендельсона-Бартольди, М. И. Глинки («Уснули голубые»). Имеются и хоровые Б. — у Ф. Шуберта («Гондольер»), И. Брамса (в «Двадцати романсах и песнях для женского хора», ор. 44). Ми. Б. написаны для фп. Из них особенно выделяется Б. ор. 60 Ф. Шопена — пьеса, приближающаяся к жанру поэмы. Б. создали также Ф. Мендельсон-Бартольди (пьесы из «Песен без слов», ор. 19 № 6, ор. 30 № 6, ор. 62 № 5), П. И. Чайковский (Б. из «Времен года»), А. К. Лядов (ор. 44), С. В. Рахманинов (ор. 10 № 3, для фп. в 4 руки — ор. 11 № 1, для 2 фп. — ор. 5 № 1), Г. Форе (13 Б.), Б. Барток и др. В основе нек-рых Б. — подлинные нар. мелодии. Напр., «Гондольера» Ф. Листа из фп. цикла «Венеция и Неаполь» основана на мелодии опубликованной итал. композитором Перукини нар. Б., к-рую ранее обработал Л. Бетховен в своих «24 песнях разных народов» (№ 8).

Е.М.Царёва.

БАРКА́УСКАС Витаутас Прано (р.25 III 1931, Каунас) — советский композитор. В 1953 окончил Муз. уч-ще им. Ю. Талат-Кялпши по классу фп., в 1959 — Литов. консерваторию (Вильнюс) по классу композиции А. И. Рачюнаса. В 1954—58 концертмейстер в Муз. уч-ще им. Ю. Талат-Кялпши; в 1958—61 ст. методист муз. отдела Респ. дома нар. творчества, с 1961 преподаёт муз.-теоретич. дисциплины в Литов. консерватории. Выступает в качестве муз. лектора.

Соч.: кантата-поэма для муж. хора, орк. и чтеца — Слово революции (1967); для орк.— 2 симфонии (1962—63, 1971); поэма для фп. (1960), Три аспекта (1969), хореографическая миниатюра (1965); концертино для четырёх камерных групп (1966); Партита для скр. соло (1967); для фп.— циклы — Поэзия (1964) и Тайна (1966); Патетическая соната (1969), вариации для 2 фп. (1967); Интимная композиция для гобоя и 12 струнных (1968), Pro memoria — трёхчастная музыка для ударных, 2 флейт, бас-кларнета и фп. (1970), Монолог для гобоя соло (1970); прелюд и фуга для смеш. хора à capella (1970), La vostra nominanza e color d' erba — поэма-мираж для смеш. хора и струн. квинтета (1971).

БАРМА́С Исай [19 IV (1 V) 1872, Одесса — 3 VII 1946, Лондон] — скрипач и педагог. Ученик И. В. Гржималп (Москва) и Й. Иоахима (Берлин). В 1900—05 профессор консерватории Штерна, в 1905—29 — Клиндворта — Шарвенки в Берлине, где в 1919 основал струн. квартет. Гастролировал во мн. странах. Позднее жил в Лондоне. Автор методич. труда «Решение скрипичных проблем» («Die Lösung des geigentechnischen Problems», B., 1913), спец. упражнений в гаммах, двойных нотах.

БАР-МИ́ЛЬДЕНБУРГ (Bahr-Mildenburg) Анна (29 XI 1872, Вена — 27 I 1947, там же) — австр. певица (сопрано). Пению обучалась в Венской консерватории у Р. Папир и Б. Поллини. В 1895 впервые выступила на оперной сцене (Гамбург). Знакомство и общение с Г. Малером способствовали яркому выявлению таланта певицы. В 1908—17 Б.-М. солистка Венской оперы. Выдающаяся исполнительница партий в операх Р. Вагнера, участвовала в Байрёйтских фестивалях (1897—1914). Оставив сцену, вела педагогич. работу, с 1919 профессор Мюнхенской муз. академии. Работала как оперный режиссёр.

Дарованию Б.-М. были особенно близки образы эмоционально насыщенные, многоплановые, психологически ёмкие. Лучшая партия Б.-М. — Кундри («Парсифаль»).

Др. партии: Елизавета, Изольда, Брунгильда («Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Кольцо нибелунга»), Анна («Дон Жуан»), Реция («Оберон» Вебера), Норма («Норма» Беллини), Валентина («Гугеноты» Мейербера), Аида и др.

Лит. соч.: Erinnerungen, W. — B., 1921; в рус. пер. — Фрагменты, в кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, М., 1964.

Лит.: Stefan P., Anna Bahr-Mildenburg, W., 1922.

В. В. Тимохин.

БАРМО́ТИН Семён Алексеевич (1877, Петербург — дата и место смерти неизв.) — рус. композитор и педагог. Учился в Придв. певч. капелле у М. А. Балакирева, в 1899—1901— в Петерб. консерватории в классе практич. сочинения Н. А. Римского-Корсакова (окончил в 1903 экстерном). С 1901 преподавал в Придв. певч. капелле, затем в муз. школе в Херсоне; в 1923—1925—в Петрогр. (Ленингр.) консерватории (теория музыки). Автор фп. произв., в т. ч. сонаты Ges-dur (ор. 4, изд. 1906), Вариаций (ор. 1, изд. 1904), сонаты для скр. и фп. (ор. 14), романсов и др.

Лит.: Акименко Ф., С. А. Бармотин, «РМГ», 1913, № 11.

БАРО́ККО (итал. barocco, букв.— причудливый, вычурный, странный) — художеств. стиль, господствовавший в изобразит. иск-ве и архитектуре конца 16—1-й пол. 18 вв. Вопрос о Б. в музыке начал дискутироваться в конце 1910-х гг. (преимущественно в нем. музыковедении) в связи с работами К. Гурлитта («Geschichte des Barockstiles», Bd 1—3, 1887—89) и Г. Вёльфлина («Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», 1915), к-рые, исходя в основном из формально-стилистич. признаков, установленных при изучении архитектуры и изобразительного иск-ва, выдвинули концепцию Б. как стиля всего зап.-европ. иск-ва указанного периода. Совр. музыковеды ФРГ и США склонны относить к единой эпохе Б. всё муз. иск-во от Дж. Габриели и К. Монтеверди до И. С. Баха и Г. Ф. Генделя включительно, основываясь на нек-рой общности в области композиционных средств. При этом не уделяется необходимого внимания комплексному взаимодействию этих средств, дающему конкретные художеств. результаты, а связь с социально-историч. факторами, как правило, рассматривается только в плане внешних общественно-бытовых условий. Это приводит к смешению понятий эпохи и стиля и, в частности, к непризнанию классицизма 17 в. как самостоят. стиля, проявлявшегося наряду и в тесном взаимодействии с Б. (гл. обр. во франц. музыке 2-й пол. 17 в.— см. *Люлли*). Нек-рые совр. франц. музыковеды, напротив, склоняются к чрезмерно расширительному толкованию классицизма, вплоть до полного отрицания существования стиля Б. В трудах, где музыка рассматривается в ряду др. иск-в, новые формальные свойства муз. письма, утверждавшиеся в 17 в. (генерал-бас, концертирующий стиль, воздействие поэтич. риторики на мелодику, кристаллизация мажоро-минорной тональной системы и др.), зачастую механически подводятся под общую рубрику Б. на основе чисто внешнего эстетич. сближения их с произв. живописи, зодчества, лит-ры.

Сов. искусствоведы в трактовке проблемы муз. Б. исходят из понимания стиля как широкой историч. категории, отражающей мировоззрение эпохи в его объективных связях с действительностью. При разнообразии местных условий и неравномерности обществ. развития

Эскиз декораций к прологу оперы М. А. Чести «Золотое яблоко». С гравюры 17 в.



во мн. европ. странах в период перехода от Возрождения к эпохе Просвещения борьба прогрессивной мысли против феод.-католич. реакции породила ряд новых сходных черт в мировосприятии. Оптимистич. гуманизм, свойственный эпохе Возрождения, к концу 16 в. сменяется трагич. гуманизмом, связанным с отражением в сознании людей обострившихся противоречий экономич., политич. и социальной жизни, в первую очередь — противоречий между личностью и обществом. В отличие от ясного и цельного ренессансного представления о человеке как центре гармонического мироздания, отд. личность, окружавшая её действительность и их взаимоотношения стали восприниматься как сложные, многоплановые, непрерывно изменяющиеся явления. Смелее проникая в тайны природы, глубже познавая самого себя, человек одновременно острее ощущает свою трагич. зависимость от несовершенного обществ. устройства, от произвола светских и духовных властителей. Поэтому не столько действия, сколько внутр. переживания характеризовали героя мн. художеств. произв., в образном строе к-рых подчёркивались драматич. патетика, напряжённая динамика, возбуждённый риторич. пафос, неуравновешенность, смятенность, экстатич. преувеличенность эмоций. Характерным становится тяготение к монументальным масштабам, колоритному живописанию среды, многофигурным композициям, к многоплановому столкновению контрастов — света и мрака, возвышенного и низменного, углублённой лиричности и пышной декоративности, реальности и фантастики, мистицизма.

Эти общеэстетич. предпосылки возникновения стиля Б. были во мн. отношениях плодотворно реализованы в музыке. Впервые она столь полно продемонстрировала свои возможности углублённого, многостороннего воплощения процессов внутр. мира человека. На первый план выдвинулись муз.-театр. жанры (прежде всего — опера), что определялось характерным для Б. стремлением к драматич. экспрессии и к синтезу разл. видов иск-ва, проявлявшемуся и в области культовой музыки (духовная оратория, кантата, пассия, одновременно обнаруживается тенденция к обособлению музыки от слова — к интенсивному развитию инстр. жанров, в значит. мере связанных с эстетикой Б. Возникают крупномасштабные циклич. формы (concerto grosso, ансамблевая и сольная сонаты), в нек-рых сюитах причудливо чередуются увертюры театрального характера, фуги, импровизации орг. типа, бытовые танцы, певучие «арии», звукоизобразит. картинки (напр., у А. Польетти, Г. Ф. Генделя). Типичным становится сопоставление и переплетение полифонич. и гомофонного принципов муз. письма.



Титульный лист второй тетради собрания Фрескобальди. «Токкаты, Канцоны...». Издание 1637. Гравюра на меди.

Наиболее ярко стиль Б. проявился в Италии, где его черты наметились уже во 2-й половине 16 в., особенно в многохорных вок.-инстр. полифонических произведениях мастеров венецианской школы во главе с Дж. Габриели. К лучшим достижениям итальянской инстр. музыки барочного стиля относится орг. творчество Дж. Фрескобальди. В итал. опере проявились разл. аспекты Б. — от внешней декоративности, близкой к декоративному академизму в живописи (М. А. Чести, то же в духовных ораториях Дж. Кариссими), до глубокого драматизма, проникнутого реалистическими тенденциями, выходящими за рамки данного стиля (позднее творчество К. Монтеверди).



Титульный лист «Музыкального словаря» И. Г. Вальтера. Издание 1732. Гравюра на меди.

Итал. оперное Б. культивировалось к концу 17 в. во мн. австр. и нем. католич. придворных центрах. Параллельно и в нем. музыке возникают явления барочного плана — нац. опера с ярко выраженным нар.-бытовым началом (вершина — в соч. Р. Кайзера), орг. творчество Д. Букстехуде, программно-изобразит. клавирные сонаты И. Кунау. Германия, в историч. судьбе к-рой с особой силой сказались трагич. противоречия эпохи, к началу 18 в. дала миру двух великих композиторов — И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Их творчество ещё тесно связано со стилем Б. Однако, подытоживая и углубляя достижения прошлого и предвещая будущее европ. музыки, оно не вмещается в рамки к.-л. одного стиля (подобно наследию У. Шекспира или Рембрандта).

Одновременно с Б. в качестве самостоят. стиля сложился *классицизм*, развивавшийся наиболее интенсивно в абсолютистской Франции. Это привело к многообразному перекрещиванию барочных и классицистских черт. В то же время существовали и др. стили или стилевые направления (на рубеже 16—17 вв.— маньеризм, в 1-й пол. 18 в. — *галантный стиль*, *сентиментализм* и др.).

Лит.: Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; её же, На пути от Возрождения к Просвещению XVIII века, в сб.: От эпохи Возрождения XVII века, в сб.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков, М., 1966; Скребков С. С., Художественные принципы музыкальных стилей, в сб.: Музыка и современность, вып. 3, М., 1965; Конен В., Театр и симфония, М., 1969; Sachs C., Barockmusik, в кн.: «JbP», XXVI, 1919/20; его же, The commonwealth of art, N. Y., 1946; его же, Our musical heritage, N. Y., 1948; Haas R., Die Musik des Barocks, Potsdam, 1928; Lang P. H., Music in Western civilization, N. Y., 1941; Bukofzer M. F., Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach, N.Y., 1947; Ciercx S., Le baroque et la musique, Brux., 1948; Die Kunstformen des Barockzeitalters, hrsg. von R. Stamm, Bern — München, 1956; Aus der Welt des Barocks, dargestellt von R. Alewin [u. a.], Stuttg., 1957; Blume Fr., Begriff und Grenze des Barocks in der Musik, «StMw», XLIII, 1961; его же, Renaissance and Baroque music, a comprehensive survey, N. Y.,1967; Le baroque musical. Recueil d' études sur la musique, Liège, 1964; Dammann R., Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln, 1967; Palisca Cl. V., Baroque music, New Jersey, 1968.

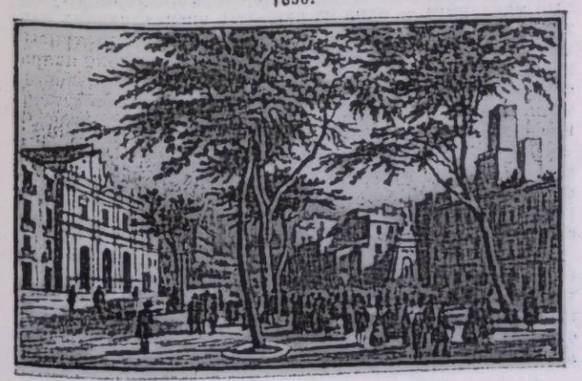
В.Н.Брянцева.

БАРРЬЁНТОС (Barrientos) Мария (10 III 1884, Барселона — 8 VIII 1946, Сибур, Франция) — испан. певица (колоратурное сопрано). Училась в Барселонской консерватории по классам скрипки, фп. и композиции. Пением занималась гл. обр. самостоятельно. В возрасте 15 лет дебютировала в партии Селики («Африканка», т-р «Новедадес», Барселона), совершенствовалась в Милане, пела в т-ре «Ла Скала». В 1899—1913 гастролировала в Италии, Франции, Германии, Юж. Америке. В 1916—20 солистка «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). Позднее жила во Франции. Выступала как конц. певица, прославилась тонкой интерпретацией камерных сочинений франц. композиторов. Б. обладала голосом светлого, мягкого звучания, лирическим дарованием. Партии: Джильда, Виолетта; Мирейль («Мирейль» Гуно), Лакме, Лючия, Розина и др.

БАРСЕЛО́НА (Barcelona) — один из старейших культурных центров Испании. 1,8 млн. жит. (1970). Истоки муз. жизни города восходят к эпохе средневековья, когда в Б. был основан ун-т (1450), где изучались муз. дисциплины. В католич. соборах Б. процветало церк. пение. Светская музыка начала зарождаться с 1587, когда Филипп II утвердил привилегию на организацию театр. и муз. представлений в больнице Санта-Крус. В последующие 250 лет т-р «Санта-Крус» был гл. центром музыкальной культуры Б. В 1708 были пост. первые оперные спектакли, с сер. 18 в. по инициативе Н. Сетаро устраивались балетные представления. Основу репертуара т-ра составляли произв. итал. авторов. К сер. 18 в. в труппу вошли известные вокалисты: В. Наричи, Ф. Сантарелли, М. Буини, С. Каталина, Д. Амброзини, Д. Маркези и др. Т-р возглавляли видные испан. музыканты: Ф. Вальс, Л. Серра, П. Рабасса, Н. Сетаро. Во 2-й пол. 18 в. т-р «Санта-Крус» ставил также оперы испан. и особенно каталонских композиторов. В 1762 впервые пост. опера каталонского комп. Х. Дурана «Фемистокл», неск. позже — оперы Б. Мартин-и-Солера, Ф. Сора, К. Багера. В репертуаре т-ра были оперы К. Глюка («Орфей и Эвридика», 1780), В. А. Моцарта, а в конце 18 в. и в первые десятилетия 19 в. часто ставились итал. оперы. В 1787 т-р «Санта-Крус» сгорел, но через год был восстановлен. В 1-й четв. 19 в. т-р достиг значит. успехов под рук. каталонского комп. Р. Карнисера.

Новый подъём в муз. жизни Б. начинается с 30-х гг. 19 в., когда зарождаются и развиваются разл. формы театр. и концертной деятельности, создаются уч. муз. учреждения. В 1837 т-р «Санта-Крус» был переименован в т-р «Принсипаль». В разное время с ним конкурировали многие театр. труппы, возникавшие в Б.: т-ры «Монтесьон» (работал в 1897—1941), «Нуэво» (открыт в 1843). В 1838 был основан Барселонский филармонический драматич. лицей имени королевы Изабеллы II, затем преобразованный в консерваторию. В лицее ставились преим. оперы каталонских авторов — В. Куйяса, А. Ровира, Э. Домингеса, В. Сальдони и др. На основе консерваторских классов была организована труппа т-ра «Лисео», к-рый открылся в 1847 (здание на 4000 мест построено арх. М. Гаррига-и-Рокой). В первое десятилетие т-р имел две труппы — драматич. (до 1860) и оперную. До конца 19 в. продолжалось соперничество т-ров «Принсипаль» («Санта-Крус») и «Лисео», разделившее жителей Б. на враждующие партии «крусадос» и «лисеистас». Впоследствии т-р «Санта-Крус» утратил популярность.

Театр «Лисео». С литографии худ. Ф. Х. Парсериса-и-Боады. 1850.



К концу 19 в. Б. становится центром муз. жизни Испании. Здесь работают мн. ведущие композиторы страны; в т. ч. основатель нац. проф. школы Ф. Педрель, а позже И. Альбенис, Э. Гранадос и др. Важную роль в воспитании муз. кадров играет консерватория, где преподают виднейшие музыканты Испании. В 1891 Л. Милльет и А. Вивес основали хор. об-во «Орфео Катала», способствовали распространению муз. культуры и развитию нац. композиторского творчества. На протяжении 2-й пол. 19 в. в Б. функционируют театр. антрепризы и концертные организации: Филармонич. об-во Б. (до 1887), Хоровое об-во «Евтерпа», возглавлявшееся Х. А. Клаве (один из инициаторов хор. движения в Каталонии) и др. Большой популярностью пользовались концерты в залах «Кампос элисеос», Бетховенском, «Прадо Каталан»; массовые эстрадные представления устраивались в т-ре «Рибас» (позже известен под назв. «Де Каталунья», с 1887 как об-во «Эльдорадо-концерт»). В 1889 была создана и успешно выступала труппа «Нуэво ретиро», ставившая испан. сарсуэлы (распалась в 1892). В 1901 осн. Вагнеровское об-во. В 1905 был открыт Дворец музыки Каталонии, ставший резиденцией об-ва «Орфео Катала».

Первые десятилетия 20 в. явились расцветом муз. жизни Б. Эти годы связаны с деятельностью П. Касальса. С 1897 Касальс преподавал в консерватории, воспитал многих известных музыкантов, в т. ч. Г. Касадо. В 1919 он основал оркестр, а в 1924 — Рабочее хоровое об-во; эти коллективы способствовали распространению муз. культуры, вплоть до падения респ. власти, когда мн. крупные музыканты вынуждены были эмигрировать. После этого Б. на длительное время потеряла значение междунар. муз. центра, и лишь в 60-х гг. наметился подъём муз. жизни города.

В 60-х гг. здесь работают оперный т-р «Лисео», сезон к-рого продолжается 4—6 месяцев, два постоянных проф. симф. оркестра — Муниципальный оркестр и Симфонический оркестр города Б. (с симф. концертами выступает также оркестр «Лисео»), Барселонский струнный квартет. Барселонская высшая муниципальная консерватория — одно из ведущих муз.-образоват. учреждений страны. Науч. центром является Испан. ин-т музыковедения (осн. в 1943). В Б. находятся также Ассоциация муз. культуры, правление об-ва «Музыкальная молодёжь Испании», Группа новой музыки, конц. об-ва и муз. изд-ва. С 1954 регулярно проводится Международный конкурс музыкантов-исполнителей им. М. Канальс, с 1963 — Международный муз. фестиваль и Международный конкурс вокалистов им. Ф. Виньяса.

Лит.: Virella Casañes F., La opera en Barcelona, Barcelona, 1888; Elias de Molins A., Diccionario biógrafico y bibliografico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX, v. 1—2, Barcelona, 1889—1895; Baldello Fr. de P., La musica de l' antich consell barceloni, Barcelona, 1929; его же, La musica en Barcelona, Barcelona, 1943; Subira J., La opera en los teatros de Barcelona, t. 1—2, Barcelona, 1946.

М.М. Яковлев.

БА́РСОВА (наст. фам. Владимирова) Валерия Владимировна [1 (13) VI 1892, Астрахань — 13 XII 1967, Сочи] — советская певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. СССР (1937). Чл. КПСС с 1940. Деп. Верх. Совета РСФСР 1-го созыва. Пению обучалась у сестры М. В. Владимировой. В 1919 окончила Моск. консерваторию по классу пения У. А. Мазетти. Сценич. деятельность начала в 1917 (в Оперном т-ре Зимина). В 1919 пела в Т-ре ХПСРО (Художественно-просветительного союза рабочих организаций), тогда же выступала вместе с Ф. И. Шаляпиным в опере «Севиль-

ский цирюльник» в саду Эрмитаж. В 1920 дебютировала в партии Розины на сцене Большого т-ра, до 1948 была солисткой этого т-ра. В 1920—24 пела в Оперной студии Большого т-ра под рук. К. С. Станиславского и Муз. студии МХТ под рук. В. И. Немировича-Данченко (исполнила здесь роль Клеретты в оперетте «Дочь мадам Анго» Лекока). На сцене Большого т-ра Б. были созданы её лучшие партии: Антонида, Людмила, Шемаханская царица, Волхова, Снегурочка, Царевна Лебедь, Джильда, Виолетта; Леонора («Трубадур»), Маргарита («Гугеноты»), Чио-Чио-сан; Мюзетта («Богема»), Лакме; Манон («Манон» Массне) и др.



Б.— одна из крупнейших сов. певиц. Обладала лёгким и подвижным голосом серебристого тембра, блестяще развитой колоратурной техникой, высоким вокальным мастерством. Выступала как концертная певица.

В 1950—53 преподавала в Моск. консерватории (с 1952 профессор). Гастролировала за рубежом с 1929 (Германия, Великобритания, Турция, Польша, Югославия, Болгария и др.). Гос. пр. СССР (1941).

Лит.: Поляновский Г. А., В. В. Барсова, М. — Л., 1941; Грошева Е. А., Путь народной артистки. К 60-летию В. Барсовой, «СМ», 1952, № 10; Валерия Владимировна Барсова, М., 1954 (буклет). *В. И. Зарубин.*

БАРТА (Bartha) Денеш (р. 2 X 1908, Будапешт) — венг. музыковед. Учился в Высшей школе муз. иск-ва им. Листа (Будапешт). С 1930 работал в муз. отделе Венг. нац. музея в Будапеште. С 1935 преподаватель Высшей школы музыки (с 1947 профессор истории музыки и муз. эстетики). Работает также как муз. критик. В 1941—44 ред. журнала «Magyar Zenei Szemle», с 1947 — еженедельника «Zenei Szemle», с 1953 — издания «Zenetudományi tanulmányok» (совм. с Б. Сабольчи). Руководитель педагогической секции Венг. муз. союза, муз. советник будапештского Муниципального оркестра.

Соч.: Szalkai érsek zenei jegyzetei monostoriskolai diák korából (1490), Bdpst, 1934; A jánoshidai avarkori kettössip, Bdpst, 1934; A XVIII század magyar dallamai... 1770—1800, Bdpst, 1935; Egyetemes zenetörténet. Stilustörténeti összefoglalás, Bdpst, 1935; Franz Liszt. Sein Leben, Lpz., 1936; Liszt Ferenc emlékkiállitás, Bdpst, 1936; Beethoven, Bdpst, 1939, 1956; Die ungarische Musik, Bdpst, 1943 (совм. с Z. Kodaly); Ötödfélszáz ének, Bdpst, 1953; J. S. Bach, Bdpst, 1956, 2 Bdpst, 1967.

БАРТЕНЕВА Прасковья (Полина) Арсеньевна [13 (25) XI 1811 — 24 I (5 II) 1872, Петербург] — рус. певица (сопрано). Артистич. карьера Б. связана со светским «любительским» музицированием. С 1830 выступала в благотворит. концертах на великосветских вечерах в Москве, с 1835—в Петербурге, где состояла камер-фрейлиной двора. Из-за сословных предрассудков не могла стать проф. артисткой. Талант певицы высоко ценили А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, М. Ю. Лермонтов. Ей посвящены стихотворения, романсы (в т. ч. А. Е. Варламовым). Б. была знакома с М. И. Глинкой, к-рый разучивал с ней свои романсы. Впервые исполнила каватину Людмилы из 1-го акта оперы Глинки «Руслан и Людмила» (1838, в концерте Петербургского женского патриотич. об-ва). В программах симф. концертов, устраивавшихся с благотворит. целью, постоянно встречается имя Б. как исполнительницы оперных арий.

Лит.: М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 2— Письма и документы, Л., 1953; Штейнпресс Б., Страницы из жизни А. А. Алябьева, М., 1956.

БАРТОК (Bartók) Бела (25 III 1881, Надьсентмиклош, ныне Сыниколаул-Маре, Румыния — 26 IX 1945, Нью-Йорк) — венг. композитор, пианист, музыковед, фольклорист и педагог. Родился в семье директора сельскохозяйств. школы и нар. учительницы. С раннего детства учился игре на фп. под рук. матери, затем у Ф. Керша и Л. Эркеля; в 1899—1903 — в Академии им. Листа в Будапеште у И. Томана (фп.) и Я. Кёслера (теория композиции). В период творч. становления Б. испытал влияние Ф. Листа, позднее — Р. Штрауса и К. Дебюсси. Большинство ранних произв. (романсы, камерные и фп. пьесы, симфония) не было опубликовано при жизни Б. и не вошло в осн. список его сочинений; среди них наибольший успех имела программная симф. поэма «Кошут», навеянная идеями венг. революции 1848 и пронизанная интонациями и ритмами *вербункоша*. В 1906 вместе со своим другом и соучеником З. Кодаем Б. начал интенсивно собирать и изучать старинный крестьянский (венг., рум. и словацкий) муз. фольклор. Систематич. экспедиции с фонографом по глухим венг., рум. и трансильванским селениям обогатили Б. живыми впечатлениями от нар. муз. иск-ва. Важное значение для творч. развития Б. имело открытие др.-венг. пентатоники, резко отличавшейся от привычного лада цыгано-венг. мелодий, широко бытовавших в городской и мелкопоместной среде.



В этот период (1906—19) напряжённых поисков собств. муз. стиля Б. пытался сочетать архаич. элементы крестьянского фольклора (гл. обр. венг. и румынского) с остро-динамичными средствами совр. гармонии, полифонии, инстр. фактуры. Творческие поиски Б. особенно ярко проявились в его фп. пьесах «Багатели», «Бурлески», «Allegro barbaro», сюита ор. 14, Импровизации, ор. 20 (1908—20), в первых двух струн. квартетах (1908, 1915—17), в произв. для муз. театра. Новаторская направленность творчества Б., его непримиримость к рутине, академич. застою, прогрессивная трактовка идеи народности были во многом близки демократич. тенденциям венг. лит-ры и иск-ва нач. 20 в. (поэзия Э. Ади, проза Ж. Морица, живопись «Группы восьми», лит. журналы «Nyugat» и «Ma»). Смелые искания Б. встречали сильное противодействие консервативной критики, в результате чего его опера «Замок герцога Синяя Борода» (1911) и ряд симф. и камерных опусов были исполнены лишь спустя неск. лет после их создания.

Широкое обществ. признание пришло к Б., когда будапештский Нац. т-р по инициативе дирижёра Э. Танго впервые пост. его балет «Деревянный принц» (1917) и оперу «Замок герцога Синяя Борода» (1918). Однако одно из наиболее смелых по муз. языку сочинений тех лет — балет-пантомима «Чудесный мандарин» (либр. М. Лендьела, 1919) было отвергнуто и пост. на венг. сцене лишь после смерти автора. «Чудесный мандарин» — одна из наиболее впечатляющих партитур Б.; полуфантастич. сюжет, рисующий преступный мир совр. большого города, воплощён предельно напряжёнными муз.-выразит. средствами, граничащими с экспрессионизмом. Иной колорит, сочетающий венг. танц. элементы с насмешливо-кукольной гротескностью, представлен в сказочном балете «Деревянный принц».

В годы 1-й мировой войны 1914—18 Б. занял антивоен. позицию. В период Венг. сов. республики (1919) он вместе с З. Кодаем возглавил демократич. преобразование муз. жизни страны, за что в годы хортистского режима подвергся репрессиям.

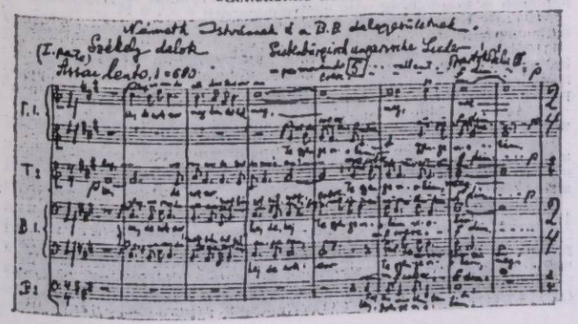
После 1919—20 творч. биография Б. характеризуется интенсивными поисками новых средств муз. выразительности, усилением контактов с наиболее радикальными кругами европ. модернизма. Не порывая связей с нар.-песенными истоками, он сочетает развитие фольклорных элементов с творч. освоением опыта И. Ф. Стравинского, отчасти А. Шёнберга (две скрипичные сонаты, 3-й, 4-й квартеты, ряд фп. пьес). В нек-рых произв. Б. 1920-х гг. нашли отражение тенденции, характерные для европ. музыки тех лет: гипертрофированный динамизм, склонность к жёстким, ударно-шумовым звучностям и рафинированный интеллектуализм, нередко выраженный в сложных формах линеарной полифонии.

1920—30-е гг. — период расцвета конц. деятельности Б.-пианиста: он систематически гастролирует в крупнейших муз. центрах Европы и США. В 1929 состоялись его гастроли в СССР (Москва, Ленинград, Харьков, Одесса). В этот период Б. усиленно занимается науч. работой в области муз. фольклористики, сочетая её с исполнительской, композиторской и педагогич. деятельностью (в 1907—34 Б. — профессор по классу фп. Академии музыки им. Листа). В 1934 он оставляет профессуру и посв. себя исследовательской работе в области муз. фольклористики и этнографии в венг. Академии наук.

С нач. 1930-х гг. в творчестве Б. намечается стремление к большей простоте, классичности муз. стиля, тематич. и ладовой ясности, что привело к отказу от нек-рых экспериментальных крайностей. Эти новые искания совпали с обществ.-политич. активизацией композитора, резко осудившего фашистскую реакцию и угрозу войны. В 1931 Б. участвовал в Междунар. конгрессе защиты культуры; в знак протеста против фашистской реакции запрещал исполнение своих сочинений по нем. и итал. радио. Новые стилистич. поиски Б. проявились в кантате «Девять волшебных оленей» («Cantata profana», 1930) и 2-м концерте для фп. (1931). В конце 1930-х гг. и особенно в годы 2-й мировой войны 1939—45 Б. создаёт наиболее значительные свои произв., своеобразно выражающие идеи гуманизма и междунар. братства. В «Музыке для струнных, ударных и челесты» (к 10-летию Базельского оркестра, 1936), сонате для 2 фп. и ударных (1937), 2-м скр. концерте (1938), трио «Контрасты» для кларнета, скрипки и фп. (по заказу Б. Гудмена, 1938), Дивертисменте для струнного оркестра (1939) яркий нац. тематизм, почерпнутый в венг. фольклоре (и шире — народов Юго-Вост. Европы), сочетается с эмоциональной и динамич. напряжённостью музыки, в к-рой чутко отражена грозовая атмосфера предвоенных лет. Тяготение Б. к демократизации муз. иск-ва, к сближению с широкой аудиторией выразилось в создании ряда произв. для учащейся молодёжи (фп. цикл «Микрокосмос», окончен в 1937, 44 скр. дуэта, 1931), для хор. самодеятельности (кантата «Из прошлого», 1935, обр. венг. песен).

В начале 2-й мировой войны Б. эмигрирует в США (1940). Несмотря на болезнь, нужду и равнодушие со стороны амер. муз. кругов, он создаёт неск. выдающихся сочинений, в т. ч. 5-частный Концерт для оркестра (1943), написанный по заказу дирижёра С. А. Кусевицкого, и широко известный 3-й фп. концерт. Умер Б. в нужде, в одной из казённых нью-йоркских больниц.

Бела Бартók. Первая страница рукописи «Секейские песни».



Центр. место в обширном наследии Б. занимают инстр. произв.: пьесы для фп., 6 струн. квартетов, сонаты и рапсодии для скрипки; концерты для фп. (3), для скрипки (2), многочастные сочинения для оркестра. Более эпизодическими были его обращения к муз.-сценич. и вок. жанрам. Значительно научно-фольклорное наследие Б. (ок. 11 000 записей нар. песен, ряд ценнейших исследований венг., рум., словацкого, сербскохорватского, араб. фольклора). Деятельность Б. способствовала смелому обновлению образного и интонац. строя совр. музыки посредством ярко новаторского претворения муз. фольклора. Он сознательно противопоставлял эстетич. совершенство старинного крестьянского фольклора духовному обнищанию бурж. урбанистич. культуры. Дни, проведённые в деревне, среди крестьян, Б. считал счастливейшими днями своей жизни. Простые крестьяне, хранящие древние образцы нац. иск-ва, были для него подлинными и достойными носителями истинных этич. идеалов. Воспевание деревенской жизни, близкой к природе, осуждение аморальной «цивилизации» составляют внутр. смысл наиболее значит. его опусов — от непрограммных инстр. сочинений до песен и кантат.

Во мн. произв. Б. использует подлинные фольклорные темы, применяя разл. методы их гармонизации: от бережной, прозрачно красочной обработки до резко динамизированных, сгущённо диссонантных комплексов. Лучшие пьесы Б., осн. на фольклорном материале, широко используются в репертуаре совр. исполнителей («Румынские танцы», 1915, две рапсодии для скрипки, 1928, «Танцевальная сюита» для оркестра, 1923, и др.). Старинные крестьянские песни служили Б. не только образцом высшей мудрости и красоты, но и источником обновления современного муз. языка. Своеобразие древних ладов, по словам композитора, подсказало ему путь к «полной эмансипации от существовавшего до сих пор исключительного господства мажоро-минорной системы». Опыт нар. музицирования, тщательно изученный им в фольклорных экспедициях, нашёл своё отражение в своеобразных ладовых, ритмич., тембровых особенностях его собств. стиля. Для творчества Б. характерна резкая активизация метроритма, порой выступающего на первое место в системе его муз.-выразит. средств; отсюда тяготение к нерегулярной метрике, к частой смене разл. размеров, применение несимметричной группировки мотивов внутри такта («болгарские ритмы»), резкое смещение акцентов на слабые части тактов, своеобразное ритмич. варьирование, элементы полиритмии.

С фольклорными истоками преим. связана интонационная сфера музыки Б.: широкое использование пентатонных построений и квартовых интонаций, обращение к старинным диатоническим ладам.

Б. смело обновлял ладо-гармонич. строй музыки, раздвинув рамки совр. тональной системы за счёт политональных, полиладовых эффектов и широкого применения средств линеарной полифонии. Неизменный интерес к темброво-колористич. природе музыки проявлялся в частом обращении Б. к ударно-шумовым и декоративно-изобразит. звучностям (изображения причудливой «музыки ночи» в медленных частях его инстр. циклов). Отсюда особый интерес Б. к выразит. возможностям удар. инструментов или к разл. приёмам имитации ударных у фп. и струнных. Сохраняя интерес к традиц. крупным формам инстр. музыки, Б. полностью отказывается от статики, механич. повторов: он развивает принцип монотематизма, унаследованный от Ф. Листа, культивирует симметрич. форму «арки» с применением сложно варьированных репризных возвращений.

Лучшие творения Б. захватывают стихийностью ритмов, буйной красочностью, остротой драматич. контрастов и лапидарной чёткостью тематизма. Для них типично резкое противопоставление образам беснующегося варварства и жутких ночных видений светлой и здоровой стихии нар. иск-ва.

Творчество Б. оказало огромное воздействие на формирование венг. музыки нового направления в 1930—1950-х гг., а также на развитие молодых нац. композиторских школ в странах Вост. и Юго-Вост. Европы. Начиная со 2-й пол. 1950-х гг. музыка Б. широко исполняется ведущими сов. музыкантами (С. Т. Рихтер, Д. Ф. Ойстрах, Т. П. Николаева, Г. Н. Рождественский, К. П. Кондрашин и др.).

В 1955 Всемирный Совет Мира посмертно удостоил Б. Междунар. пр. Мира, отметив, что его музыка содействует укреплению дружбы и взаимопонимания между народами.

Основные даты жизни и деятельности

1881.— Родился 25 марта в г. Надьсентмиклош (ныне г. Сынниколаул-Маре, СРР).
1886.— Начал учиться игре на фп. у матери, П. Войт-Барток.
1888.— Смерть отца.
1889.— Семья Б. переезжает в г. Надьсёлёш (ныне г. Виноградов Укр. ССР).
1890.— Начало учения в гимназии в г. Надьварад.— Уроки фп. игры и композиции у Ф. Керша. — Создание первых фп. пьес (вальс, мазурка и др.).
1892.— 1 V. Первое выступление в публичном концерте в г. Надьсёлёш. — Переезд семьи в г. Пожонь (ныне Братислава).— Занятия музыкой с Л. Эркелем.
1893.— Семья временно поселяется в г. Бистрица (Румыния).
1894.— Возвращение в Пожонь, где Б. в течение 1894—99 учится в гимназии. — Участие в гимназич. концертах.
1897.— Создание первых произв. — сонаты, скерцо и др. пьесы для фп.
1898.— Поездка в Вену в связи с предполагавшимся поступлением в Венскую консерваторию.
1899.— Поступление в Академию музыки им. Листа (Будапешт).
1900.— Выступления в качестве пианиста на вечерах Академии музыки.
1902.— Первый самостоят. клавирабенд в Будапеште. — Увлечение симф. поэмами Р. Штрауса. — Начало дружбы с З. Кодаем.
1903.— Концертные поездки в Вену и Берлин по окончании Академии музыки.
1904.— Премьера симф. поэмы «Кошут» в Будапеште, Манчестере. — Первая запись нар. песни.
1905.— Выступление на Междунар. конкурсе пианистов им. А. Г. Рубинштейна в Париже. — Начало систематич. работы по изучению нар. песен.
1906.— Конц. поездка со скрипачом Ф. Вечеем (Испания и Португалия). — Фольклорные экспедиции по собиранию венг. и словацких песен. — Издание сб. обр. «20 венгерских народных песен» (совм. с З. Кодаем).
1907.— Начало педагогич. деятельности: преподавание фп. игры в Академии музыки им. Листа.—Поездка в Трансильванию для собирания секейских нар. песен. Создание на их основе «3 песен из комитата Чик» (для фп.).
1908.— Первые выступления в прессе с науч. исследованиями по фольклору. — Конц. поездки в Швейцарию и Францию.
1909.— Начало разлада с консервативной критикой (в связи с плохо принятой 2-й орк. сюитой в Будапеште и Берлине). — Изучение рум. фольклора. — Поездка в Париж.
1910.— Авторские вечера Б. и Кодая с участием квартета Вальдбауэра-Керпей. — Издание фп. пьес фирмой Рожавёльди. — Авторские концерты в Париже и Цюрихе.
1911.— Организация Нового венгерского муз. об-ва (UMZE).
1912.— Ликвидация UMZE, вызванная равнодушием публики и критики. — Отказ Б. от концертной и композиторской деятельности.— Сочинение оперы «Замок герцога Синяя Борода».
1913.— Фольклорная экспедиция в Алжир. — Публикация исследования «Румынские песни из комитата Бихар».
1914.— Поездка в Париж, где Б. ведёт переговоры об изд. своих алжирских записей.
1915.— Собирание словацкого фольклора в р-не Зобом. — Выступление на антивоен. утреннике, приуроченном к открытию выставки художника Й. Рипль-Ронаи. — Возобновление композиторской деятельности: серия пьес на рум. нар. темы (сонатина для фп., Румынские колядки и Румынские танцы для фп., песни и хоры).
1916.— Возвращение и муз. т-ру при содействии дирижёра Э. Танго. Завершение балета «Деревянный принц».
1917.— Сближение с антивоен. лит. кругами (журнал «Ма»).— Премьера «Деревянного принца» в Нац. т-ре.
1918.— Премьера оперы «Замок Синей Бороды» в Нац. т-ре в Будапеште.
1919.— Участие в муз. Директории (совм. с Кодаем) в дни Венг. коммуны. — Возобновление конц. деятельности. — Работа над балетом «Чудесный мандарин» (клавир).
1920.— Травля Б. венг. шовинистич. газетами. — Протест против увольнения Кодая из числа профессоров Академии музыки. — Конц. выступления в Берлине.
1921.— Выпуск к сорокалетию со дня рождения Б. спец. номера венского журн. «Anbruch». — Работа совм. с Кодаем над исследованием трансильванских песен. — Подготовка к печати кн. «Венгерская народная песня».
1922.— Успешные пианистич. выступления в Англии, Франции, Голландии, Румынии. — Участие в фестивале Междунар. об-ва совр. музыки.
1923.— Концертные турне с исполнением 2-й скр. сонаты (солистка Е. д' Аранья). — Выход в свет в Мюнхене сб. «Народная музыка румын из Марамуреша». — Премьера «Танцевальной сюиты» для оркестра (на торжествах к 50-летию объединения Буды и Пешта).
1924.— Резкие выпады против Б. со стороны венг. реакции за его выступления в Румынии.
1925.— Конц. выступления в Италии. — Успешное исп. «Танцевальной сюиты» на фестивале Междунар. об-ва совр. музыки. — Отказ в пост. «Чудесного мандарина» в Нац. т-ре (Будапешт).
1926.— Большое конц. турне по странам Зап. Европы. — Исп. за рубежом «Деревянного принца» (Цюрих), 2-го квартета (Лондон), «Танцевальной сюиты» (в 17 европ. городах). — Новая активизация композит. деятельности после трёхлетнего перерыва (создание ми. фп. произв.).— Снятие с репертуара «Чудесного мандарина» в Кёльне (по указанию бургомистра К. Аденауэра).
1927.— Успех 1-го фп. концерта на фестивале во Франкфурте-на-Майне. — Сочинение 3-го струн. квартета на конкурс Филадельфийского муз. об-ва.
1928.— Двухмесячная гастрольная поездка по США. — Участие в Междунар. конгрессе по изучению нар. музыки (Прага).
1929.— Конц. турне по СССР. — Выступления в Швейцарии, Италии, Дании. — Начало сотрудничества с Базельским камерным оркестром П. Захера. — Возвращение к работе над обр. нар. песен (20 венг. песен для голоса и фп.).
1930.— Создание кантаты «Девять волшебных оленей» («Cantata profana»).
1931.— Участие в Междунар. конгрессе защиты культуры (Женева); выступление в защиту А. Тосканини.
1932.— Участие в Междунар. конгрессе по изучению араб. нар. музыки (Каир).
1933.— Успешные авторские исполнения 2-го фп. концерта (Франкфурт, Амстердам, Лондон, Вена, Стокгольм, Цюрих и др.). — Возвращение к работе над произв. на венг. нар. темы.
1934.— Прекращение педагогич. деятельности в Академии музыки. — Начало научно-исследоват. работы по муз. фольклористике в Венг. Академии наук. — Премьера «Cantata profana» в Лондоне. — Публикация брошюры «Венгерская музыка и музыка соседних народов».
1935.— Возобновление пост. «Деревянного принца» в Будапеште.—Выход в свет кн. «Мелодии румынских колядок» (Вена). — Хор. сочинения для певч. самодеятельности.
1936.— Доклад в Венг. Академии наук о традициях Ф. Листа. — Выход в свет брошюры «Зачем и как собирать народные песни».— Экспедиция в Турцию (р-н Анатолии) для записи нар. песен.
1937.— Б. запрещает передавать свои произв. по радио в странах фашистского режима (Италия и Германия). —Новые выпады против Б. со стороны рум. и венг. шовинистов.
1938.— Разрыв с изд-вом «Universal Edition» после захвата Австрии нацистами.
1939.— Премьера 2-го концерта для скрипки в Амстердаме. — Работа над партитурами Дивертисмента для струн. оркестра, 6-го струнного квартета (Швейцария).
1940.— Конц. поездка в США. — Переговоры о переезде в Нью-Йорк.— Последний концерт в Будапеште. — Завещание Б. (запрещение именовать его именем улицы и площади Будапешта, пока существуют площади им. Гитлера и Муссолини). — Эмиграция в США. — Присуждение звания почётного профессора Колумбийского ун-та (Нью-Йорк).
1941.— Конц. турне по США. — Временная работа в Колумбийском ун-те по изучению сербскохорватских песен. — Прекращение конц. выступлений. — Нужда. — Длительный перерыв в композиторской деятельности.
1942.— Начало тяжёлой болезни. — Увольнение из Колумбийского ун-та.
1943.— Последнее публичное выступление в концерте. — Заказ от С. Кусевицкого на симф. произв.— Лечение в Саранак-Лейке и Ашвилле. — Встречи с И. Менухиным в связи с работой над сонатой для скрипки соло по его заказу.
1944.— Успешная премьера Концерта для оркестра. Получение заказа от У. Примроза на Концерт для альта.
1945.— Обострение болезни, препятствующее возвращению в освобождённую Венгрию.—Лечение в Саранак-Лейке.— Работа над последними произв. — 3-м фп. концертом и Концертом для альта. 26 IX. Смерть Б.

Соч.: опера — Замок герцога Синяя Борода (одноактная, 1911, 1918, Будапешт); балеты — Деревянный принц (1914—16, 1917, Будапешт), балет-пантомима Чудесный мандарин (1918—19, 1926, Кёльн); кантата Девять волшебных оленей (Cantata profana — Светская кантата, для тенора, баритона, двойного хора и симф. орк., 1930); для орк.— симфония (1902), симф. поэма Кошут (1903), Два портрета (ор. 5,1907—08), 2 сюиты (ор. 3 и 4, 1905, 1905—07), скерцо (1902), 4 пьесы (1912, оркестрованы в 1921), Две картины (1910), Танцевальная сюита (1923), Венг. крестьянские песни, Музыка для струнных, ударных и челесты (1936), Дивертисмент для струн. орк. (1939); концерты — для орк. (1943), для разл. инстр. с орк. — для фп. (1926, 1930—31, 1945), 2 для скр. (1908, 1938), для альта (1945, завершён Т. Шерли по эскизам Б.), рапсодия для фп. с орк. (1904), скерцо для фп. с орк. (1904); камерн. соч.— ансамбли: фп. квартет (1898), фп. квинтет (1904), 6 струн. квартетов (1908, 1915—17, 1927, 1928, 1934, 1939), Контрасты для скр., кларнета и фп. (1938), соната для 2 фп. и ударных (1937, перераб. для фп. с орк., 1940), для скр. и фп. — 2 рапсодии (1928, перераб. для скр. с орк.), 3 сонаты (1903, 1921, 1922), соната для скр. соло (1943—44), 44 дуэта для 2 скр. (1931); для фп. — сюита (1916), соната (1926), сонатина (1915), соната для 2 фп. и ударных (1937), циклы На просторе (5 пьес, 1926), пьесы, в т. ч. циклы рум. танцев — 2 рум. танца (1910) и 6 рум. танцев (1915), Рум. колядки (20 пьес, 1915), 15 Венг. крестьянских песен (1914—17); Allegro barbaro (Варварское аллегро, 1911), 14 Багателей (1908), 10 лёгких пьес (1908), 2 элегии (1908—09), 7 эскизов (1908—10), 3 Бурлески (1908—10), 4 Траурные песни (1910), 3 этюда (1918, ор. 18), 8 Импровизаций на темы венг. крестьянских песен (1920), 9 маленьких пьес (1926), 3 рондо (1916—27), Детям (4 тетр. — 85 пьес, 1908—09), Микрокосмос (153 пьесы, 1926—37); для голоса с фп. — циклы песен: 4 песни (1903), 5 песен (Маленькому словаку, 1905), Деревенские сцены (1924), обработки нар. песен для голоса с фп. — 20 венг. (с Кодаем, 1906), 8 венг. (1907—17), 20 венг. (4 тетр., 1929), 5 песен для голоса с фп. или женского хора и камерн. орк. (1924); для хора — Песни любви для 2-гол. хора и фп. (1900), Вечер (1903), 4 старых венг. нар. песни для хора а cappella (1912), 5 словацких нар. песен для хора и фп. (1914), для муж. хора — словацкие нар. песни а cappella (1917), 6 трансильванских песен (1932), Секейские песни (1932), 4 венг. нар. песни (1930), кантата Из прошлого (1935), 27 двух- и трёхгол. хоров для детского (8 тетрадей) или женского хора a cappella (1935) и др.

Лит. соч.: Фольклорные труды — Зачем и как собирать народную музыку, пер. с венг., М., 1959; Cântece populare Românești, din comitatul Bihor (Ungaria), Buc., 1913; Erdélyi Magyarság Népdalok, Bdpst, [1923?]; Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș, Münch., 1923; A Magyar népdal, Bdpst, 1924; в нем. пер. — Das ungarische Volkslied, B., 1925; в англ. пер. — L., 1931; Népzenénk és a szomszéd népzenje, Bdpst, 1934; Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker, B., 1935; в рус. пер. — Народная музыка Венгрии и соседних народов со вступит. статьёй И. В. Нестьева, М., 1966; Die Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder), W., 1935; Serbo-Croatian folksongs, N. Y., 1951 (совм. с B. Abert); Corpus musicae popularis Hungaricae, hrsg. von B. Bartok und Z. Kodály für den Druck bearb. von G. Kerenyi, Bdpst, 1951—66; Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad. Die Volksmusik der Araben von Biskra und Umgebung, «ZfMw», 1919—20; Das Problem der neuen Musik, «Melos», 1920, I; Liszts Musik und das Publikum unserer Zeit, 1911, neu veröff., «Das Musikleben», 1951. IV; Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn, в сб.: Musikblätter des Anbruch, XIV, W., 1932, S. 37—42.

Письма: Bartók Béla levelai, köt. 1—3, össz. Démeny János, Bdpst, 1948—55; Ujfalussy J. (össz.), Bartók Bela-breviarium, Bdpst, 1958; в рус. пер. — Письма к Ф. Колессе, «СМ», 1961, № 1; Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde, hrsg. von W. Reich, Basel — Stuttg., 1958.

Лит.: Нестьев И., Бела Барток в России, «СМ», 1961, № 12; его же, К изучению наследия Белы Бартока, там же, 1965, № 2, с. 91—95, 98—110; его же, Мировоззрение и эстетика Бартока, там же, 1965, № 4; его же, Из наблюдений над стилем Бартока, там же, 1965, № 7; Сабольчи Б., Бониш Ф., Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях, Будапешт, 1963; Денисов Э., Струнные квартеты Белы Бартока, в сб.: Музыка и современность, вып. 3, М., 1965; Мартынов И., Бела Барток, М., 1968; Нестьев И., Бела Барток, М., 1969; Уйфалуши Й., Бела Барток, Будапешт, 1971; Сигитов С., Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества, в сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, М., 1972; Bartók Béla (Levelek. Fenykepek. Keriratok. Kottak), Össz. és sajto alá rendeszte Démeny János, Bdpst, 1948; Bartók, sa vie et son oeuvre, ed. de B. Szabolczi, Bdpst, [1956]; Stevens H., The life and music of B. Bartok, N. Y., 1964; Moreaux S., Bartok, P., 1949; ² 1955; Bartok. Weg und Werk, Lpz., 1957, ² 1972; Szabolczi B., Bela Bartok. Leben und Werk, Lpz., 1961; [Bartok Béla], Igaz szó, «Marosvásárhely», 1970, № 9; Béla Bartók (Bibliographie und Diskographie), «Musik und Bildung», Mainz, 1971, H. 10, S. 494—96.

И.В.Нестьев.

БАРХУДАРЯН Сергей (Саркис) Васильевич [р. 26 VIII (7 IX) 1887, Тбилиси] — советский композитор и педагог. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1936). Нар. арт. Арм. ССР (1960). В 1915 окончил Петроградскую консерваторию по классу композиции (ученик В. П. Калафати, М. О. Штейнберга, Я. Витола). В 1923—54 преподавал в Тбилисской, одновременно в 1934—37 в Ереванской консерваториях (с 1941 профессор). У него учились мн. ведущие композиторы Армении и Грузии: Ш. М. Мшвелидзе, А. Г. Арутюнян, Э. А. Абрамян, Э. М. Мирзоян, Л. М. Сарьян, Г. В. Киладзе, А. К. Андриашвили, О. В. Тактакишвили и др. Б.— автор мн. пьес для фп., сыгравших заметную роль в развитии нац. камерно-инстр. музыки.

Соч.: балет — Наринэ (1938); для орк. — поэма Ануш (1916), сюита Закфедерация (1930), увертюра «1942» (1943); фп. пьесы; романсы, обр. нар. и ашугских песен; дет. музыка, в т. ч. муз. комедия—Кери Кучи (1946); музыка для т-ра и кино.

Лит.: Шавердян А., Очерки по истории армянской музыки XIX—XX вв., М., 1959, с. 163—65; его же, Очерк истории армянской музыки, Ер., 1963 (на арм. яз.); Тер-Симонян М. П., Саркис Бархударян, Ер., 1968 (на арм. яз.); [Магакян М.], Очерки из истории армянской музыкальной культуры, Ер., 1972 (о жизни и творчестве С. Бархударяна).

БАРЦАЛ Антон Иванович (25 V 1847, Будеёвице, Богемия — 1927, Германия) — рус. певец (тенор), оперный режиссёр, педагог. По национальности чех. Учился в Придв. оперной школе (Вена). В 1867 дебютировал на сцене Пражской нац. оперы (Аламир — «Велизарий» Доницетти), где пел в течение 3 лет. С 1870 работал в России (приехал по приглашению Ю. Н. Голицына, гастролировал с его хором). В том же году дебютировал в Киеве (антреприза Ф. Бергера). В 1873—1878 выступал в т-рах Одессы, Киева (антреприза И. Я. Сетова), Петербурга (Мариинский т-р). В 1878—1902 солист, в 1882—1903 также гл. режиссёр Большого т-ра. Партии: Финн, Боян, Берендей, Князь, Синодал, Фауст; Альмавива («Севильский цирюльник»), Миме («Зигфрид»), Макс («Вольный стрелок») и др. Как режиссёр участвовал в пост. оперы «Борис Годунов» (1888, Большой т-р, Москва). Выступал также как камерный певец. С большим успехом исполнял теноровые партии в ораториях И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Мендельсона. Перевёл на нем. язык либр. опер М. М. Ипполитова-Иванова «Оле из Нордланда», «Измена» и «Руфь». В 1898—1921 профессор Моск. консерватории.Руководил оперным классом. Среди его учеников — В. Р. Петров и др. В 1921 выехал для лечения в Германию, где провёл последние годы жизни.

Лит.: Вальц К. Ф., Шестьдесят пять лет в театре, Л., 1928, с. 159—61; «ЕИТ». Сезон 1902—1903, СПБ, 1903, прил. 3, с. 13—15.

Л.З.Корабельникова.

БАРЦЕВИЧ (Barcewicz) Станислав (16 IV 1858, Варшава — 2 XI 1929, там же) — польский скрипач, педагог и дирижёр. Игре на скрипке учился у А. Дреслера, В. Гурского и Ап. Контского в Варшаве. Совершенствовался в Моск. консерватории у Ф. Лауба и И. В. Гржимали, по композиции занимался у П. И. Чайковского (окончил в 1876). С 1877 концертировал во мн. странах Европы, неоднократно — в России. С 1885 профессор, затем директор (1910—19) Муз. ин-та в Варшаве. Среди учеников — М. Карлович, П. Яжембский, Ю. Озиминьский. В 1889 организовал струнный «Квартет Консерваториум», имевший важное значение для музыкальной жизни Варшавы. С 1893 дирижёр Большого оперного театра в Варшаве, где ранее был концертмейстером оркестра. Выдающийся представитель польского скрипичного иск-ва, Б. был непревзойдённым мастером кантилены. Его игра отличалась глубиной чувства, красотой и мощью густого, бархатного тона. «Образцом кантилены и легато» называет Б. известная польская певица Я. Королевич-Вайдова. Талант Б. отмечал П. И. Чайковский. Известен как интерпретатор произведений классиков и романтиков, особенно Ф. Мендельсона и Г. Венявского. Выступал в ансамбле с А. Михаловским (фп.) и А. В. Вержбиловичем (виолончель). Б. принадлежит иск. транскрипций для скрипки и фп. произв. польских композиторов, в т. ч. «Мелодия» И. Падеревского и «Интермеццо» из оперы «Гоплана» В. Желеньского.

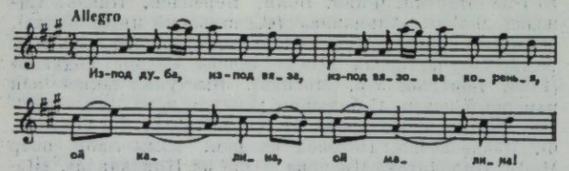


Лит.: Chabielski J., Barcewicz—śpiewak polski..., «Scena i Sztuka», 1910, № 46; Opieński R., Stanisław Barcewicz, «Przegląd Muzyczny», 1925, № 3.
И. М. Ямпольский, И. Я. Ямпольский.

БАРША́Й Рудольф Борисович (р. 28 IX 1924, станица Лабинская Краснодарского края) — советский альтист и дирижёр. В 1948 окончил Моск. консерваторию по классу альта В. В. Борисовского. Выступал как солист и ансамблист. В 1956 организовал и возглавил в качестве дирижёра Моск. камерный оркестр, положив этим начало распространению в СССР нового исполнительского жанра. Под его руководством оркестр вырос в первоклассный инстр. ансамбль, получил широкую известность в СССР и за рубежом. С 1967 выступает также как симф. дирижёр. Ему принадлежат переложения для камерного оркестра (в т. ч. «Мимолётностей» Прокофьева и др.).

Лит.: Рудольф Баршай (Беседы с мастерами), «МЖ», 1968, № 18.

«БА́РЫНЯ» — сольная или парная рус. нар. пляска. Темп живой, задорный, муз. размер $^2/_4$. Название происходит от одного из вариантов песни, сопровождающей эту пляску («Сударыня-барыня»). Ранний вариант музыки «Б.» — плясовая песня «Из-под дуба, из-под вяза», опубл. в «Собрании народных русских песен



Ивана Прача» (1790). Мелодия «Б.» не имеет стабильной формы и допускает повторение или пропуск отд. попевок. При исполнении «Б.» нар. музыканты — гармонисты и балалаечники варьируют мелодию «Б.» и украшают её быстрыми виртуозными пассажами.

БАС (итал. basso — низкий; франц. basse; англ. bass). 1) Самый низкий мужской голос. Различают высокий, или певучий, Б. (итал. basso cantante) и низкий, или глубокий, Б. (итал. basso profundo), в оперном исполнительстве — характерный, комич. Б. (итал. basso buffo). Высокий Б. бывает двух типов: лирический — более мягкий и драматич. — более сильный; диапазон лирич. баса — G—f¹, драматич.—F—e¹. Для высоких Б. характерны сила и мощь на верхних звуках и более слабое звучание низких звуков. Низкий Б. (в рус. хор. пении его наз. «центральным») отличает глубокое, полное звучание в низком регистре и напряжённое — в верхнем; диапазон его — (C, D)E — d¹(e¹). В числе наиболее ярких оперных партий для высокого (певучего) Б. — Вотан («Валькирия»), Сусанин, Борис Годунов, Досифей, Кончак, Кутузов, для низкого (глубокого) Б. — Зарастро («Волшебная флейта»), Осмин («Похищение из сераля» Моцарта), Фафнер («Зигфрид»), для комич. Б. — Бартоло («Севильский цирюльник»), Джероламо («Тайный брак» Чимарозы), Фарлаф. Высокий и низкий Б. образуют басовую группу голосов и в хоре исполняют партию вторых басов (партию первых басов исполняют баритоны, к к-рым иногда присоединяются лирич. басы). В рус. хорах встречается особый, самый низкий вид басов — басы-октависты с диапазоном (A_1) B_1 — a(c¹); голоса октавистов особенно красиво звучат в хорах a cappella. Б.-баритон — см. *Баритон*.

2) Самая низкая партия многогол. муз. произв.

3) Б. цифрованный (basso continuo) — см. *Генерал-бас*.

4) Муз. инструменты низкого регистра — *туба*-бас, *контрабас* и т. п., а также нар. виолончель — *басоля* (Украина) и басетля (Белоруссия).
И. Г. Лицвенко.

БАСАРА́Б (Basarab) Мирча (р. 4 V 1921, Бухарест) — рум. дирижёр и композитор. Засл. деят. иск-в СРР (1964). В 1940—47 учился в Бухарестской консерватории у М. Жоры, Дж. Брязула и К. Браилою. С 1948 дирижёр оркестра радиокомитета, с 1954 дирижёр оркестра филармонии (в 1964—69 директор и гл. дирижёр) в Бухаресте. В 1951—64 преподавал в Бухарестской консерватории. Автор ряда соч. для оркестра и камерного ансамбля. Гос. пр. СРР (1962).

БАС-ДАНС (франц. basse danse, букв. — низкий танец; итал. bassa danza) — придв. танец 2-й пол. 15 — нач. 16 вв. Был известен во Франции, в Нидерландах и Италии. Происхождение названия не вполне ясно (возможно, оно связано с практикой исполнения музыки танца на инструментах низкого регистра, возможно, с отсутствием в Б.-д. высоких прыжков танцоров). Размер обычно квадратный, темп медленный или умеренный. Непосредственно за Б.-д. нередко следовал быстрый танец в трёхдольном размере (гальярда, сальтарелла и др.). Для исполнения Б.-д. употреблялись разл. инстр. составы: шалмеи и трубы; лютня, арфа и барабан; цинк, тромбон и блокфлёте с малым барабаном. Б.-д. входил в ранние инстр. сюиты.

Лит.: Sachs C., Der Rhythmus der Basse danse, «Acta musicologica», Lpz., 1931, Bd 3, fasc. III; Bukofzer M. F., A polyphonic Basse danse of the Renaissance, в сб.: Studies in Medieval and Renaissance music, N. Y., [1950]; Meyer-Baer K., Some remarks on the problems of the Basse danse, «Tijdschrift voor Muziekwetenschap», XVIII, 4, Amst., 1955; Heartz D., The basse dance. Its evolution circa 1450—1550, «Annales musicologiques», VI, 1958—63.

БАСЕ́ТЛЯ — нар. виолончель в Белоруссии. См. *Басоля*.

БА́СКИН Владимир Сергеевич [3 (15) VI 1855, Вильнюс — 6 II 1919, Петроград] — рус. муз. критик и журналист. В 1881 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та, одновременно учился в Петерб. консерватории (изучал теорию музыки), брал уроки игры на скрипке. С 1884 сотрудничал во мн. органах периодич. печати. В 1887—1917 зав. муз. отделом «Петербургской газеты» (с 1914 «Петроградской»). Как критик отличался консерватизмом и ограниченностью суждений. Мн. статьи Б. направлены против «Новой рус. муз. школы», в частности против В. В. Стасова. Напечатанные им в разл. газетах очерки о крупнейших композиторах были изданы отдельными сб-ками (снабжены списками произведений): «А. Г. Рубинштейн» (М., 1886), «М. П. Мусоргский» (М., 1886), «А. Н. Серов» (1890), «П. И. Чайковский» (очерк его деятельности, СПБ, 1895) и др.

Лит.: Оссовский А. Б., Музыкальный критик особого рода, «РМГ», 1895, № 1; [Некролог], «Вестник литературы», 1919, № 1—2.
И. М. Ямпольский.

БА́СНЕР Вениамин Ефимович (р. 1 I 1925, Ярославль) — советский композитор. В 1949 окончил Ленингр. консерваторию по классу скрипки. В 1942 и 1949—55 скрипач-солист и артист оркестра. С 1955 чл. правления Ленингр. отделения СК. По преимуществу лирич. дарование Б.-композитора проявилось в области камерно-инстр. музыки, симф. жанров, ораториальных и сценич. произв. Видное место в творчестве Б. занимает музыка к фильмам (более 40). Песни «На безымянной высоте» (из фильма «Тишина», 1964) и «С чего начинается Родина» (из фильма «Щит и меч», 1968) приобрели широкую популярность.

Соч.: балет — Три мушкетёра (1964, Ленингр. т-р оперы и балета); оперетты — Полярная звезда (1966, Ленингр. т-р муз. комедии), Требуется героиня (1968, там же), Южный крест (1971, Киевский т-р оперетты); оратория — Весна. Песни. Волнения (сл. Л. Н. Мартынова, 1964); вок.-симф. цикл — Вечный огонь (сл. М. Л. Матусовского и Е. Л. Гальпериной, 1971); для орк.— симфония (1958), Поэма об осаждённом Ленинграде (1958); концерт для скр. с орк. (1966); симфониетта для струн. и флейты (1972); 4 струн. квартета (1948; 1953, 2-я пр. на междунар. конкурсе композиторов в Варшаве, 1955; 1960; 1969); пьесы для скр. и др. инструментов; романсы (в т. ч. вок. цикл — Парабола, сл. А. А. Вознесенского), песни; пьесы для эстр. оркестра, музыка к радиообозрениям и к фильмам (в т. ч. «Бессмертный гарнизон», 1956; «Трое вышли из леса», 1958; «Судьба человека», 1959; «Битва в пути», 1962; «Дикий мёд», 1966, и др).
М. Г. Бялик.

БАСО́ЛЯ (укр.), басетля (белорус.)—нар. струнный смычковый инструмент басового регистра. По

форме и размерам близок к виолончели, имеет 4 жильные струны квинтового строя. В верхней части грифа иногда устанавливаются 4 ладовые отметки в виде металлич. полосок; более высокие позиции используются редко. Звук извлекается коротким прямым смычком. На Украине встречались Б. с приклеенным к верхней деке куском стекла и металлич. стержнем в струнодержателе (подгрифке); вибрируя во время игры, стержень ударял по деке, сообщая звуку характерное дребезжание. На таких Б. играли преим. щипком. Б. применяется в нар. инстр. ансамблях в качестве басовой опоры, в частности в *троистой музыке*.
К. А. Вертков.



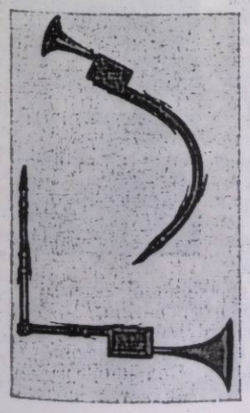
Басоля.

БАССА́НИ (Bassani) Джованни Баттиста (около 1657, Падуя — 1 X 1716, Бергамо) — итал. композитор, скрипач, органист. Учился у Д. Кастровиллари в Венеции. В 1677—1682 и в 1684—1712 органист и капельмейстер Академии дела Морте, с 1680 придв. капельмейстер герцога Мирандолы, с 1688 капельмейстер собора в Ферраре. С 1712 капельмейстер собора в Бергамо. С 1677 Б. чл. *Болонской филармонической академии* (в 1682—83 возглавлял её). Б. был видным мастером инструментальной музыки, примыкавшим к *болонской школе*. Историческое значение имеют его ранние соч. [«Баллетти, коренти, жига и сарабанда» («Balletti, correnti, ghighe e sarabande») для 2 скрипок и бассо континуо, ор. 1, 1677; 12 трио-сонат, 1683, и др.], способствовавшие кристаллизации формы предклассич. сонаты и принципов тематического развития. По стилю близки к аналогичным произведениям А. Корелли, но уступают им в самобытности и яркости муз. языка. Б. писал также в разл. жанрах светской и культовой музыки. Автор 6 опер, кантат, ораторий, многочисленных вокальных и инструментальных сочинений.

Лит.: Haselbach R., G. B. Bassani, Kassel — Basel, 1955 (с перечнем соч. и подр. библ.).
И. М. Ямпольский.

БАССЕТГО́РН (нем. Bassetthorn; итал. corno di bassetto, clarone; франц. cor de basset). 1) Альтовая разновидность *кларнета*. Ранее состоял из 2 прямых расположенных под углом колен и раструба. Совр. Б. сходен с бас-кларнетом, но несколько меньше его (дл. 750—900 *мм*). Изготовлялись Б. в строях es и f. Последний был наиболее употребительным; его диапазон F — c³. Тембр мягкий, густой, немного мрачный, но певучий и выразительный. Б. применялся в 18 и 1-й пол. 19 вв. (Моцарт — 12 дуэтов для 2 Б., «Милосердие Тита», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», «Реквием»; Бетховен — «Творения Прометея»; Мендельсон—2 дуэта для кларнета и Б. с фп., и др.). Со 2-й пол. 19 в. используется эпизодически. 2) Орг. регистр семейства язычковых. Входит в диспозицию педальной клавиатуры (8′). Отличается мягкостью звучания.

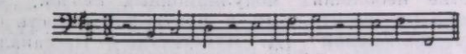
Бассетгорны 18 в.



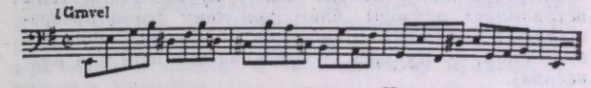
Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, [т.] 1, М., 1953; Благодатов Г., Кларнет, М., 1965.
С. Я. Левин, Л. И. Ройзман.

BASSO CONTINUO (ба́ссо континуо; итал.) — см. *Генерал-бас*.

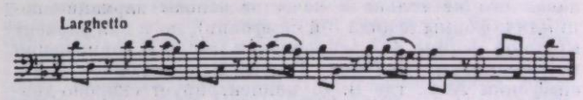
BASSO OSTINATO (ба́ссо остина́то; итал., букв. — упорный бас) — одна из вариационных форм, осн. на многократном повторении неизм. темы в басу при меняющихся верхних голосах. Ведёт происхождение от полифонич. форм строгого письма, к-рые имели неизменный *cantus firmus*, при повторениях окружавшийся новыми контрапунктами. В 16—17 вв. В. о. широко использовался в танц. музыке. Нек-рые старинные танцы — *пассакалия*, *чакона* и др. представляли вариации на В. о. Эта форма сохранилась и после того, как пассакалия и чакона утратили танц. значение. В. о. проник также в арии и хоры опер, ораторий, кантат 17—18 вв. Выработались определённые мелодич. формулы В. о.; муз. образ В. о. передавал единое настроение, без к.-л. контрастных отступлений. В связи с краткостью темы В. о. композиторы стремились обогатить её с помощью контрапунктирующих голосов, гармонич. варьирования и тональных смен. Гармонич. собранность тем В. о. способствовала утверждению гомофонно-гармонич. склада, хотя они и развёртывались обычно в полифонич. фактуре. Темы В. о. основывались преимущественно на гаммообразном (диатонич. или хроматич.) движении вниз или вверх от тоники к доминанте, иногда с захватом прилегающих к ней ступеней. Но встречались и более индивидуализированные темы:



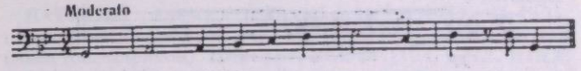
Г. Пёрселл. Ода ко дню рождения королевы Марии.



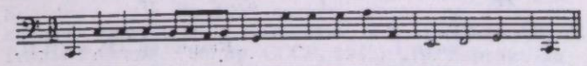
Г. Пёрселл. Ода св. Цецилии.



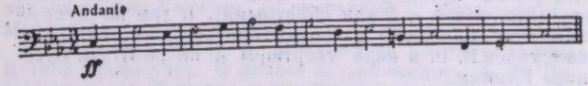
А. Вивальди. Концерт для 2 скрипок с оркестром a-moll, часть II.



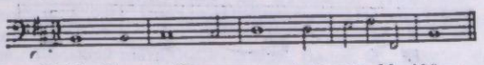
Г. Муффат. Пассакалия.



Д. Букстехуде. Чакона для органа.



И. С. Бах. Пассакалия для органа.



И. С. Бах. Чакона из кантаты № 150.

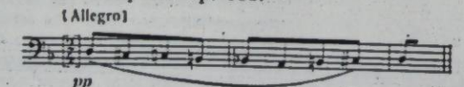


И. С. Бах. Концерт для клавира с оркестром d-moll, часть II.

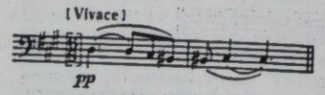
Сходные мелодич. формулы часто использовались и в начальных фигурах баса неостинатных тем. Это указывало на их взаимодействие с остинатным тематизмом, к-рое было характерным для 17—18 вв. Оно сказывается и в сонатном тематизме вплоть до 20 в. (В. А. Моцарт — квартет d-moll, К. V. 421, Л. Бетховен — соната для фп. ор. 53, И. Брамс — соната для фп. ор. 5, С. С. Прокофьев — соната № 2 для фп. — гл. темы первых частей).

В. о. в пассакалиях и чаконах 17—18 вв. проходил в одной тональности (И. С. Бах — Пассакалия c-moll для органа, Crucifixus из мессы h-moll) или развёртывался в ряде тональностей. В последнем случае модуляция осуществлялась с помощью изменения темы (И. С. Бах — Чакона из кантаты № 150) или же при посредстве небольших модуляционных связок, что позволяло переносить тему в новую тональность без мелодич. изменений (Д. Букстехуде — Пассакалия d-moll для органа). В нек-рых произв. оба этих приёма объединялись (И. С. Бах — средняя часть клавирного концерта d-moll); иногда между проведениями темы вставлялись эпизоды, благодаря чему форма превращалась в рондо (Ж. Шамбоньер — Чакона F-dur для клавесина, Ф. Куперен — Пассакалия h-moll для клавесина).

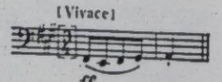
Л. Бетховен расширил применение В. о.; он использовал его не только в качестве основы вариационно-циклич. формы (финал 3-й симфонии), но и как элемент крупной формы для закрепления мысли и торможения после широких разбегов. Таковы В. о. в конце Allegro симфонии № 9, где В. о. концентрирует скорбно-драматич. моменты, в коде Vivace симфонии № 7 и в середине Vivace квартета ор. 135.



Л. Бетховен. 9-я симфония, часть I.

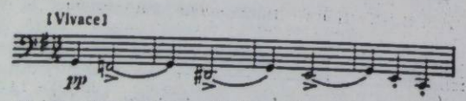


Л. Бетховен. 7-я симфония, часть I.



Л. Бетховен. Квартет ор. 135, часть II.

Статика многократных проведений одного и того же материала преодолевается изменениями в динамике звучания (от p к f или обратными). В том же духе — как итог большого развития контрастных образов — выступает В. о. в коде увертюры к опере «Иван Сусанин» Глинки.



М. И. Глинка. «Иван Сусанин», увертюра.

В 19—20 вв. значение В. о. возрастает. Определяются две его осн. разновидности. Первая имеет в основе концентрированную тему и представляет собой ясную последовательность её фигуративных вариаций (И. Брамс — финал симфонии № 4). Вторая переносит центр тяжести с элементарной темы, превращаемой в простой скрепляющий элемент, на широкое мелодико-гармонич. развитие (С. И. Танеев — Largo из квинтета ор. 30). Обе разновидности используются и в самостоятельных произв. (Ф. Шопен — Колыбельная), и как части сонатно-симфонич. циклов, а также оперно-балетных произведений.

Выходя за пределы В. о., остинатность постепенно становится одним из важных принципов формообразования в музыке 19—20 вв.; она проявляется в области ритма, гармонии, мелодич. попевок и прочих средств муз. выразительности. Благодаря остинатности можно создать атмосферу «застылости», «завороженности», сосредоточения на к.-л. одном настроении, погружения в раздумье и т. д.; В. о. может служить и средством нагнетания напряжения. Эти выразит. возможности В. о. использовались уже композиторами 19 в. (А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, Р. Вагнер, А. Брукнер и др.), но особое значение приобрели в 20 в. (М. Равель, П. Ф. Стравинский, П. Хиндемит, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Д. Б. Кабалевский, Б. Бриттен, К. Орф и др., в произв. к-рых применяются остинатные формы самого разнообр. характера).

Лит.: Propper L., Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip, B., 1926 (Diss.); Litterscheid R., Zur Geschichte des Basso ostinato, Marburg, 1928; Nowak L., Grundzüge zu einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik, W., 1932; Meinardus W., Die Technik des Basso ostinato bei H. Purcell, Köln, 1939 (Diss.); Gurlitt W., Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik, в кн.: Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge. I (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft), Wiesbaden, 1966; Berger G., Ostinato, Chaconne, Passacaglia, Wolfenbüttel, [1968]. См. также лит. при статьях *Анализ музыкальный*, *Вариации*, *Форма музыкальная*.

Вл. В. Протопопов.

БАСТА́РДА — старинный смычковый инструмент. См. *Виола-бастарда*.

БАТАШЁВ Виктор Борисович (р. 7 VI 1937, Раменское Моск. обл.) — советский тромбонист. Лауреат Междунар. конкурсов исполнителей на дух. инструментах в Женеве (1958, 1-я пр.) и Праге (1962, 3-я пр.). Окончил в 1960 Моск. консерваторию по классу тромбона В. А. Щербинина, в 1963 под его рук. аспирантуру. С 1959 артист Большого симф. оркестра Всесоюзного радио и телевидения. С 1963 преподаватель Моск. консерватории.

БА́ТОВ Иван Андреевич [1767, Московская губ. — 18(30) VI 1841, Петербург] — рус. мастер муз. инструментов. Род. в семье крепостного графа Н. П. Шереметева. С 1784 учился иск-ву изготовления скрипок (у моск. мастера В. Владимирова).



С 1789 работал инстр. мастером при крепостном т-ре Шереметева в Останкине. В 1803—05 изучал в мастерской Гаука в Петербурге построение клавикордов. В 1822 вместе с семьёй получил вольную (за изготовленную им для Д. Н. Шереметева виолончель).

Б. — первый рус. инстр. мастер, получивший широкую известность. На 1-й публичной выставке российских мануфактурных изделий в Петербурге (1829) скрипка и виолончель его работы были удостоены Большой серебряной медали. Б. изготовлял смычковые инструменты, гитары, а также реставрировал старинные инструменты. Под этикетом «Иван Андреев Батов» им были выпущены 41 скрипка, 3 альта, 6 виолончелей. Большинство инструментов, приписываемых Б., является поддел-

ками. 2 виолончели работы Б. (датированы 1814 и 1816) хранятся в Москве (Останкинский дворец-музей и Гос. коллекция уникальных муз. инструментов). Они обладают несильным, своеобразным по тембру звуком, по очертаниям модели приближаются к виолончелям А. Страдивари, по стилю выполнения — к работам франц. мастеров. Характерные признаки обоих инструментов — плоские своды, тонкий ус, красно-оранжевый лак. Сохранились также гитары работы Б. Эти конц. инструменты, выполненные с большим изяществом, отличаются превосходными звуковыми качествами.

Лит.: Б[у р и а]шев В л-р, Русский Страдивариус, «Сев. пчела», 1833, № 40; Резвой М., Иван Андреевич Батов [некролог], там же, 1841, № 206, 207; Елизарова И. А., Театры Шереметевых, М., 1944, гл. VII, с. 361—66; Ямпольский И., Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы, I, М. — Л., 1951, гл. XIX, с. 285—91; Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, М., 1964, с. 202—06.

И.М.Ямпольский.

БАТО́Н (Baton) Рене — см. *Рене-Батон*.

БАТОРИ́ (Bathori) Жан [наст. имя и фам. Жанн Мари Бертье (Berthier)] (14 VII 1877, Париж — 21 I 1970, там же) — франц. певица (сопрано), пианистка и режиссёр. Ученица Г. Паран (фп.), Брюне-Лафлёр и Э. Анжеля (пение). Концертировала как пианистка; в 1900 впервые выступила как певица в филармонич. концерте в Барселоне, в 1901 — на оперной сцене в Нанте (в партии Золушки, «Золушка» Массне). В том же году была приглашена А. Тосканини в т-р «Ла Скала». В 1917—19 в помещении т-ра «Вьё коломбье» организовывала камерные концерты, ставила муз. спектакли, в т. ч. «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля, «Дева-избранница» Дебюсси, «Плохое воспитание» Шабрие и др. В 1926—33 и 1939—45 жила в Буэнос-Айресе, концертировала, пропагандируя сочинения совр. франц. композиторов (А. Дюпарка, Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онеггера и др.), руководила хор. об-вами, пела на сцене т-ра «Колон», выступала как драм. актриса. В 1946 возвратилась в Париж, преподавала (пение), выступала с лекциями о музыке по радио и на телевидении. Одна из выдающихся представительниц франц. вок. школы, Б. была тонким интерпретатором и пропагандистом камерно-вок. произв. К. Дебюсси, М. Равеля, композиторов «*Шестёрки*» и др. франц. музыкантов 20 в. (часто первая исполнительница их произв.). В оперном репертуаре Б.: Марион («Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля), Серпина («Служанка-госпожа» Перголези), Мари («Дочь полка» Доницетти), Мими («Богема» Пуччини), Миньон («Миньон» Массне), Консепсия («Испанский час» Равеля) и др.

Соч.: Conseils sur le chant, P., 1928; Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy. Les Éditions ouvrières, P., 1953 (фрагменты в рус. пер. — О песнях Дебюсси, «СМ», 1966, № 3).

С.М.Гринченко.

БАТТИСТИ́НИ (Battistini) Маттиа (27 II 1856, Рим — 7 XI 1928, Контильяно, Риети) — итал. певец (драматич. баритон). После окончания медицинского ф-та Римского ун-та посвятил себя вокальному иск-ву. Брал уроки пения у Э. Терциани и В. Персикини. В 1878 дебютировал в т-ре «Арджентина» (Рим), после чего пел в Турине. Широкую известность получил после выступлений в т-рах «Опера ди Рома» (1885), «Сан-Карло» (Неаполь, 1886), «Ла Скала» (Милан, 1887—88). Гастролировал в Аргентине, Великобритании, Бразилии, Испании, Франции, Германии, Австрии, Румынии, Чехословакии и др. странах. Неоднократно пел в России (впервые в 1893). Б. был выдающимся мастером *бельканто*, обладал лёгким, подвижным, мягким и проникновенным голосом красивого тембра с сильно развитым верхним регистром (сохранил голос до конца



жизни). Творчество Б. — одна из вершин вок. иск-ва 2-й пол. 19 в. Лучшие партии: Дон Карлос, Макбет, Ренато («Эрнани», «Макбет», «Бал-маскарад» Верди), Яго, Риголетто; Альфонс, Жервез («Фаворитка», «Мария ди Роган» Доницетти), Дон Жуан; Фигаро («Севильский цирюльник»), Валентин («Фауст»), Гамлет («Гамлет» Тома) и др. С большим успехом исполнял также партии в русских операх: Евгений Онегин, Руслан, Демон и др. Ж. Массне транспонировал для Б. теноровую партию Вертера и басовую партию Атанаэля («Таис»). В 1927 в Будапеште состоялось последнее выступление Б.

Лит.: Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы, М., 1962; Fracassini G., Mattia Battistini, profilo artistico, Mil., 1915; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929; Lauri-Volpi G., L'equivoco, Mil., 1938; Palmegiani P., Mattia Battistini, Mil., 1948 (рус. пер., М., 1966).

БАТТУТА (баттýта; итал., от battere — ударять). 1) Такт, удар; ударение на начальной (тяжёлой) доле такта; обозначения — ritmo di tre (di quattro) battute (напр., в скерцо 9-й симфонии Бетховена) указывают на трёхтактное или четырёхтактное строение. A battuta означает возвращение после ритмически более свободного исполнения (обозначения colla parte, ad libitum, a piacere и т. п.) к игре строго в такт; это обозначение аналогично указанию misurato, a tempo.

2) В 15—18 вв. В. называли изготовлявшуюся из разл. материалов (золото, дерево и др.) палочку, служившую для отбивания такта (см. *Дирижирование*). В качестве В. использовались также свёрнутые в трубку ноты или нотная бумага.

Лит.: Pisa A., Breve dichiarazione della battuta musicale, Bologna, 1611, посл. изд. 1969.

БАТУ́ЕВ Жигжит Абидуевич (р. 12 VIII 1915, улус Шана, ныне Кижингинского р-на) — советский композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1959), нар. арт. Бурят. АССР (1957). Чл. КПСС с 1942. В 1936—37 учился в Свердловской консерватории по классу композиции Б. Д. Гибалина. В 1939—45 дирижёр и худ. рук. Бурят. ансамбля песни и пляски, затем дирижёр Бурят. т-ра оперы и балета. С 1947 директор музыкальной школы в Улан-Удэ.

Соч.: балеты, в т. ч. — Во имя любви (совм. с Б. С. Майзелем, 1959, Бурят. т-р оперы и балета), Цветы жизни (1963, там же, на сюжет бурят. фольклора), Чурумчуку (1964, Якут. муз.-драматич. т-р), Гэсэр (1968, Бурят. т-р оперы и балета), Джангар (1970); сюита для хора и симф. орк. — Мы за мир (1956); для орк. — Колхозная сюита (1949), Симфонические эскизы (1955), торжественный марш Якутия (1969), сюита (1969), поэма Герои (1971); романсы и песни; обр. нар. песен; музыка к драматич., кукольным спектаклям; произв. для орк. нар. инструментов и духового орк.

Лит.: Искусство Бурятской АССР, Улан-Удэ, 1959.

Б.В.Олзоев.

БАТУ́РИН Александр Иосифович [р. 4 (17) VI 1904, г. Ошмяны, ныне Гродненской обл. БССР] — советский певец (бас-баритон). Нар. арт. РСФСР (1947). Чл. КПСС с 1945. В 1925 окончил Ленингр. консерваторию по классу пения К. С. Исаченко (ранее занимался в классе И. В. Тартакова). В 1925—27 учился в римской муз. академии «Санта-Чечилия» у М. Баттистини и П. ди Пьетро. Выступал в Турине, Палермо, Риме, Милане. В 1927 дебютировал в партии Мельника на сцене Большого т-ра. До 1958 солист этого т-ра. Одна из лучших партий Б. — Вильгельм Телль («Вильгельм Телль» Россини. Гос. пр. СССР, 1943). Др. партии: Пимен, Досифей, Руслан, Князь Игорь, Кочубей; Томский («Пиковая дама»), Эби-Хакка («Иоланта»), Демон, Нилаканта; Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Мефистофель («Фауст») и др.

С 1948 преподаёт в Московской консерватории (с 1962 профессор). В классе Б. занимались А. Ф. Ведерников, Н. Гяуров и др. Выступает как концертный певец. Гастролировал за рубежом (Польша, Чехословакия, ГДР, Венгрия, Бельгия, Италия, Великобритания).

Лит.: Большой театр СССР. Опера. Балет, М., 1958, с. 280—282.

В.И.Зарубин.

БАТЮК Порфирий Кириллович [р.28 II(11 III) 1884, г. Зеньков на Полтавщине] — советский композитор-фольклорист. В 1912 окончил муз. классы Придворной певческой капеллы в Петербурге со званием дирижёра, учителя пения и теории музыки. Изучал также игру на скрипке у П. Вилкомирского и постановку голоса у В. Власова в Москве. В 1913 начал педагогич. деятельность. Руководил хорами, преподавал в педагогич. техникуме (в Зенькове, Ахтырке, Харькове). В 1944—47 старший научный сотрудник Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР. Записал и обработал мн. совр. укр. нар. песен.

Соч.: кантаты — Мы Ленину славу поём (сл. И. И. Неходы, 1967), Советский народ-созидатель (1968); хоры без сопровождения — Тихо над речкой, Славься, советский народ; песни (в т. ч. Народы партия ведёт, Комсомольцы Украины, В дружбе вечной), пьесы для фп., романсы, обработки нар. песен.

БАУШ (Bausch) Людвиг Кристиан Август (15 I 1805, Наумбург — 26 V 1871, Лейпциг) — нем. скрипичный мастер и реставратор смычковых инструментов. В своих работах имитировал старинные итал. модели. Известностью пользуются гл. обр. его смычки. Работал в Дрездене (1826), Дессау (1828), Лейпциге (с 1839), Висбадене (1862) и снова в Лейпциге (с 1863).

Сыновья Б.— Людвиг Б. (10 XI 1829, Дессау — 7 IV 1871, Лейпциг) и Отто Б. (6 VIII 1841, Лейпциг — 30 XII 1875, там же) также изготовляли скрипки и виолончели; подобно отцу, гл. обр. известны как мастера смычков.

БАУЭР, Бауер Франц Мартынович [1829, Вена — 17 (30) XI 1914, Москва] — рус. цитрист, педагог и композитор. По национальности австриец. С 1851 жил в России (до 1858 и в 1863—70 — в Петербурге, в 1858—63 и с 1870 — в Москве). Открыл в Москве школу игры на цитре. Концертировал в рус. провинции. В 1881—1904 издавал ежемесячный муз. журнал «Русский цитрист». Автор «Школы для цитры» (М., [1884]; 10-е изд. под назв. «Новейшая русская школа для цитры, сост. Ф. М. Бауер», М., 1899) и более 400 произв. для цитры.

БАФАТИ, Шри Бафати (р. 1923) — инд. музыкант, исполнитель на нар. инструментах мриданге и дхолаке (род барабана). Ученик фольклориста и музыканта К. Хусейна. Б. выступает с лучшими танцовщицами Индии, сопровождая исполнение традиционных классич. инд. танцев (бхарат-натьям и др.). Удостоен звания устад (профессор).

БАХ (Bach) Вильгельм Фридеман (22 XI 1710, Веймар — 1 VII 1784, Берлин) — нем. композитор и органист. Старший сын и ученик И. С. Баха («халльский», «галльский», Б.). И. С. Бах написал для него в процессе обучения ряд произв., в т. ч. «Клавирную книжечку» («Klavierbüchlein»). В 1726—27 брал уроки игры на скрипке у И. Г. Граупа в Мерзебурге. Тогда же создал клавирный концерт a-moll. В 1729 стал студентом юридич. ф-та Лейпцигского ун-та. В 1733—46 работал органистом Зофиенкирхе в Дрездене, был связан с композитором И. А. Хассе, скрипачом И. Г. Пизенделем, лютнистом Л. С. Вайсом. В эти годы создал концерты для клавира (D-dur, F-dur), большую часть симфоний и клавирных сонат. В 1746 переехал в Галле, став органистом в одной из церквей и городским директором музыки. В 1764 отказался от этих должностей и до конца жизни жил только случайными заработками, изредка давал концерты. С 1770 жил в Брауншвейге, с 1774 — в Берлине. Творчество Б. родственно по духу направлению «бури и натиска» в лит-ре. Его произв. отличаются страстностью, необузданностью чувств. Из-за неуравновешенности характера и беспорядочного образа жизни Б. не реализовал полностью свои творческие возможности. Наиболее значительны его клавирные и камерно-инстр. произв. Современники ценили Б. прежде всего как импровизатора. Среди произв. Б.: опера «Лаузус и Лидия», Немецкая месса (неоконч.), 21 кантата, 9 симфоний, 5 концертов для клавира, концерт для 2 клавиров и оркестра, 5 трио для 2 скр. (флейт) и генерал-баса, 3 сонаты для флейты и генерал-баса, дуэты для 2 флейт, 2 альтов, хоральные прелюдии, фуги, каноны для органа, фантазии, фуги, сонаты, полонезы для клавира.

Lит.: Bitter K. H., C. Ph Em. und W. Fr. Bach und deren Brüder, Bd 1—2, B., 1868; его же, Die Söhne Sebastian Bachs, в сб.: Waldersees Vortragssammlung, Lpz., 1883; Zehler K., W. Fr. Bach und seine hallische Wirksamkeit, в кн.: Bach-Jahrbuch, Lpz., 1910; Falck M., Wilhelm Friedemann Bach, sein Leben und seine Werke, mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen, Lpz., 1913 (Diss.), ² Lindau, 1956; Stabenow K., J. S. Bachs Sohn, Lpz., 1935. *П. А. Вульфиус.*

БАХ (Bach) Иоганн Кристиан (5 IX 1735, Лейпциг — 1 I 1782, Лондон) — нем. композитор и пианист. Младший сын И. С. Баха («миланский» или «лондонский» Б.). Учился у отца, затем у брата К. Ф. Э. Баха. В 1754 (или 1756) поступил на службу к графу Литта в Милане, к-рый дал ему возможность изучить контрапункт у Дж. Мартини в Болонье. Тогда же Б. создал большинство своих духовных произв., в частности Магнификат C-dur и Te Deum. В 1760 перешёл в католическую веру и стал органистом Миланского собора. В Италии Б. написал оперы: «Артаксеркс» (1761, Турин), «Катон в Утике» (1761, Неаполь), «Александр в Индии» (1762, там же). В 1762 переехал в Лондон, где дебютировал оперой «Орион» (1763). Здесь Б. завоевал славу одного из крупнейших представителей нового инстр. стиля, отмеченного живостью и импульсивностью высказывания. Вместе с тем Б. тяготел к лирич. образам, что нашло выражение в его приверженности певучему allegro, восходящему к Дж. Перголези. «Воплощение нежности и любовного томленья удавалось ему лучше, чем высокая трагедия» — писал о нём К. Ф. Д. Шубарт. Ряд особенностей стиля Б. воспринял В. А. Моцарт, к-рому Б. покровительствовал во время его пребывания в Лондоне (1764). В симфонии g-moll (ор. 6 № 6) Б. предвосхитил скорбные образы музыки Моцарта. С 1764 Б. устраивал вместе с гамбистом и композитором К. Ф. Абелем т. н. «Концерты Баха — Абеля», имевшие большое значение для муз. жизни Лондона. Выдающийся пианист, Б. создал много произведений для фп.

Соч.: 11 итал. опер, в т. ч. Фемистокл (1772, Мангейм), франц. опера — Амадис де Голь (1779, Париж); около 10 пастиччо; арии и кантаты (гл. обр. итал.); около 50 симфоний, 13 увертюр, 31 симфония-концерт; 37 концертов для фп. и др. инструментов; инстр. ансамбли; сонаты для фп., для скр. и фп.; духовные произв.

Lит.: Abert H., J. Chr. Bachs italienische Opern und ihr Einfluss auf Mozart, «ZfMw», 1919, 1/6; Saint-Foix G. de, A propos de J. Chr. Bach, «Revue de Musicologie», Année X, V, 1926; Terry Ch. S., J. Chr. Bach, L. — Oxf., 1929; Schökel H. P., J. Chr. Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit, Wolfenbüttel, 1926; Tutenberg F., Die Sinfonik J. Chr. Bachs, Wolfenbüttel, 1928; Wenk A. L., Beiträge zur Kenntnis des Opernschaffens von J. Chr. Bach, Frankf., 1932 (Diss.). *П. А. Вульфиус.*

БАХ (Bach) Иоганн Кристоф (8 XII 1642, Арнштадт — 31 III 1703, Эйзенах) — нем. композитор и органист. Двоюродный дядя И. С. Баха. Наиболее выдающийся представитель старшего поколения Бахов. Его сочинения свидетельствуют о богатстве воображения, содержат смелые гармонические находки, отличаются совершенной техникой. Отдавал предпочтение мощному звучанию. На органе никогда не использовал меньше 5 обязательных голосов. Наиболее значительны вок. сочинения Б.

Автор кантат, мотетов, 4-гол. арий, хоральных прелюдий для органа, вариаций для клавира.

Lит.: Schneider M., Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach, в кн.: Bach-Jahrbuch IV, Lpz., 1907; Fischer M., Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert von J. Chr. Bach, Kassel, 1928; Rollberg F., J. Chr. Bach, «ZfMw», XI, 1928/29; Geiringer K., The Bach family, N. Y.—L., 1954; Freyse C., J. Chr. Bach, Bach-Jahrbuch XLIII, Lpz., 1956. *П. А. Вульфиус.*

БАХ (Bach) Иоганн Кристоф Фридрих (21 VI 1732, Лейпциг — 26 I 1795, Бюккебург) — нем. композитор и клавесинист. Четвёртый сын И. С. Баха («бюккебургский» Б.). Музыке обучался у отца. Изучал юриспруденцию в Лейпцигском ун-те. С 1750 был на службе в качестве музыканта, с 1758—капельмейстера при дворе графа Шаумбург-Липпе в Бюккебурге. Автор мн. сочинений, к-рые, однако, уступали по своей значимости произв. В. Ф. Баха и К. Ф. Э. Баха. Автор 3 ораторий, духовных и светских кантат (в т. ч. «Американка» — «Die Amerikanerin»), 6 квартетов для флейты и струн. инструментов, произв. для клавира (2 сонаты в 4 руки, сонаты в 2 руки, вариации) и др.

Lит.: Schünemann G., Johann Christoph Friedrich Bach, в кн.: Bach-Jahrbuch, XI, Lpz., 1914, S. 45—165; Geiringer K., The Bach family..., ² N. Y. — L., 1954; Schünemann G., Thematisches Verzeichnis der Werke von Joh. Chr. Friedr. Bach, «DDT», Bd 56, 1917; Wohlfart H., Neues Verzeichnis der Werke von Joh. Chr. Friedrich Bach, «Die Musikforschung», Jahrg. XIII, H. 4, 1960, S. 404—17. *П. А. Вульфиус.*

БАХ (Bach) Иоганн Людвиг (4 II 1677, Штейнбах — 1 III 1731, Мейнинген) — нем. композитор, капельмейстер. Троюродный брат И. С. Баха («мейнингенский» Б.). И. С. Бах настолько высоко ценил его произв., что собственноручно переписал партитуры и голоса многих его кантат. Автор кантат, мотетов, «Страстей» (1713), сюит для струн. оркестра и генерал-баса.

Lит.: Bach P., Die Meininger Bachs, в кн.: J. S. Bach in Thüringen, Weimar, 1950; Geiringer K., The Bach family..., ² N. Y.—L., 1954. *П. А. Вульфиус.*

БАХ (Bach) Иоганн Михаэль (9 VIII 1648, Арнштадт — 17 V 1694, Герен, близ Арнштадта) — нем. композитор и органист. Двоюродный дядя И. С. Баха, отец его первой жены Марии Барбары. Автор кантат, мотетов, хоральных прелюдий для органа (сохранилось лишь небольшое количество его хоральных прелюдий).

Lит.: Bach-Jahrbuch, IV, Lpz., 1907; Wiegand F., Die Arnstädter Bache, в кн.: J. S. Bach und seine Verwandten im Arnstadt, Arnstadt, 1950; Martini W., Die Gehrener Bache, в кн.: J. S. Bach in Thüringen, Weimar, 1950; Neue Deutsche Biographie, 1, 1953; Geiringer K., The Bach family..., N. Y., 1954. *П. А. Вульфиус.*

БАХ (Bach) Иоганн Себастьян (21 III 1685, Эйзенах — 28 VII 1750, Лейпциг) — немецкий композитор и органист. Принадлежал к многочисленному роду Бахов из Тюрингии, давшему на протяжении 17—18 вв. несколько поколений музыкантов. Пользуясь славой как органист, Б. при жизни не привлёк достаточного внимания как композитор. Его биография, типичная по внешним событиям для рядового нем. музыканта 18 в., находится в противоречии с его гениальным творчеством, являющимся одной из вершин философской мысли в музыке.



И. С. Бах. С портрета худ. Э. Г. Хаусмана. 1746.

Основополагающую роль в формировании иск-ва Б. сыграла преемственная связь с протестантским движением и его муз. культурой, развивавшейся в русле хорового и органного жанров. За 50-летний период творчества лишь в течение 5 с небольшим лет интересы Б. были сосредоточены на светской музыке. Большую часть своей жизни он работал при церкви. Его творческие искания тесно связаны с лютеранской традицией. Национальные и демократические тенденции творчества Б. ведут начало от протестантского хорала, один из известных образцов к-рого («Ein' feste Burg ist unser Gott») был назван Ф. Энгельсом «Марсельезой XVI века». Б., отдавший дань почти всем областям муз. творчества, миновал ведущий жанр своего времени — оперу. Композитору с его углублённым строем мысли, далёким от всего поверхностного и развлекательного, придворная опера была абсолютно чужда. Творческим исканиям Б. соответствовала атмосфера собора. Важнейшей особенностью иск-ва Б. стала также органич. связь с муз. школами и жанрами разных европ. стран начиная с 16 в. Внешние формы произв. Б. не выходят за пределы жанров, принципов формообразования и интонац. строя, утвердившихся в музыке 17 в. Б., наравне с Г. Ф. Генделем,— последний великий композитор эпохи барокко.

В музыке Б. обобщены и завершены почти все значит. течения предшествующего полуторавекового периода. Творчество Б. подготовили и нашли в нём отражение хоровая полифония эпохи Возрождения, протестантский хорал, нем. песня, вок.-инстр. духовные произв. Г. Шюца, итал. и нем. органная музыка, итал. опера и итал. скрипично-ансамблевая и оркестровая школа, нем. оркестровая сюита, ведущая происхождение от инстр. школы Ж. Люлли, франц. клавесинная музыка, итал. клавирная школа и англ. музыка. Вместе с тем язык Б. неизмеримо более выразителен и более сложен, чем у его предшественников. Продолжая внешне оставаться в рамках определённых жанров, он обогащал их чертами, заимствованными из др. жанров и видов муз. творчества. Наиболее ярко эта тенденция выявляется при анализе соотношения творчества композитора и совр. ему оперной культуры. Опера в 17 и нач. 18 вв. была самым распространённым видом муз. иск-ва и центр. «творческой лабораторией» нового стиля. При всей отдалённости Б. от эстетики придв. оперы, важнейшие худож. завоевания муз. драмы глубоко проникли в его творчество, отразились в образной сфере и в особенностях муз. языка. Под влиянием оперы в творчестве Б. появился новый вид полифонии — на гармонической основе, определились характер инстр. тематизма и принципы развития хоровой и сольной вок. и инстр. музыки и, что особенно важно, «коллективно-обезличенная», суровая музыка лютеранства преобразилась в лирико-драматич. иск-во, отмеченное необычайной эмоциональной силой.

Свободное скрещивание и взаимопроникновение черт разных жанров и нац. школ вообще характерно для Б. Так, он переложил для органа и клавира скрипичные концерты А. Вивальди и по их образцу создал концерты для клавира. Кроме того, форма конц. аллегро легла в основу ряда клавирных и нек-рых органных фуг Б., придав им бо́льшую пластичность и завершённость. В свою очередь, Б. обогатил традиционные итал. формы концерта для скрипки и для клавира, ввёл в них полифонию. Особенности полифонич. жанров, в свою очередь, оказали влияние на традиционный облик скрипичной итал. лит-ры (контрапункт, использование принципов имитационной разработки). Скрещивание многоголосной линеарности с гармонической аккордовой структурой породило в произв. Б. неведомое до него богатство созвучий. На ясный функциональный план классич. гармонии наслаиваются сложные хроматич. последования, далёкие аккордовые сопоставления.

Интонац. строй музыки Б. родствен музыке мн. его предшественников — Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Я. П. Свелинка и Дж. Фрескобальди, а также композиторов А. Вивальди, Дж. Легренци, А. Корелли, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, Г. Пёрселла, представителей болонской школы 17 в. Ощутимы черты сходства вок. мелодий Б. с мелодикой оперных арий. Вместе с тем в каждой детали муз. языка Б. сосредоточена индивидуальная выразительность. При всей явной при-

надлежности своему времени, муз. язык Б. выходит за рамки совр. ему эпохи, предвосхищая более поздние муз. стили.

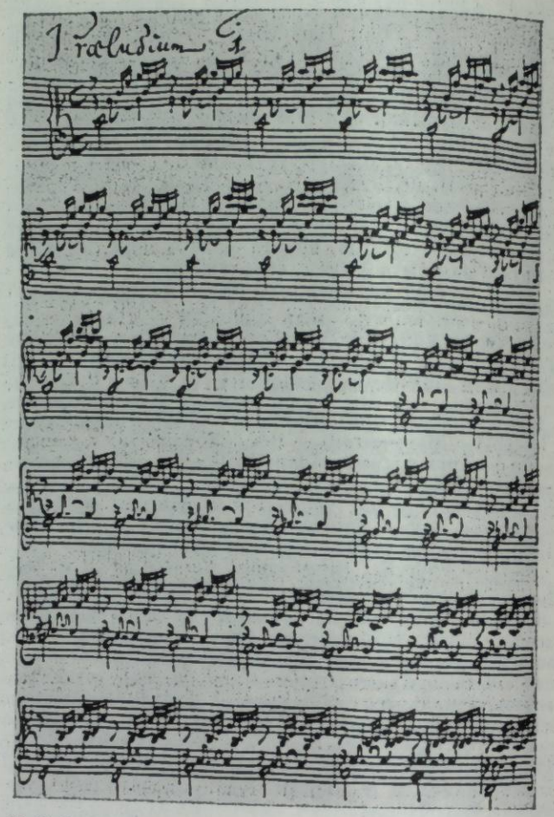
Б. превзошёл всех своих предшественников и в мастерстве формы. В его творчестве достигнута вершина полифонич. иск-ва после *нидерландской школы*. Приёмы полифонич. развития, разработанные этой школой, сочетаются в творчестве Б. с выразит. возможностями *гомофонии*. Произв. Б. отличаются единством всех элементов, уравновешенной, связанной крепкой внутренней логикой муз. структурой, строгой архитектоникой, бесконечным разнообразием приёмов варьирования одного и того же материала. Строгость и стройность архитектоники являются столь же важными чертами стиля Б., как и поэтич. атмосфера и яркая эмоц. выразительность его произведений.

Громадное творч. наследие Б. включает более 1000 произв. разных жанров. Его можно разделить на 3 осн. сферы: вокально-драматич., органную, инструментальную — связанную с светскими традициями. Каждая сфера творчества Б. относится в основном к определённому периоду. Вок.-драматич. произв. в большинстве написаны в «лейпцигский период» (1723—50), во время пребывания Б. в должности кантора Томаскирхе. Произв. для клавира, скрипки и др. инструментов связаны гл. образом с периодом работы придв. музыкантом в Кётене (1717—23). Всё самое значительное для органа было создано в «веймарский период» (1708—1717), когда, переменив ряд мест в провинциальных городах Тюрингии (Ариштадт, Мюльхаузен), композитор служил в Веймаре органистом придв. церкви.

Виртуоз-исполнитель на органе, Б. создал для этого инструмента произв., к-рые явились вершиной развития органной лит-ры. В становлении неповторимого органного стиля Б. огромная роль принадлежит хоральным прелюдиям, трактованным композитором как своеобразный интимный, романтический дневник художника. В этих лирич. поэмах зарождался сложный красочный муз. язык, опережавший своё время. В свободных фантазиях сплавлялись воедино нар. и высокопрофессиональное начала, что определяло доступность этих, равно как и других, произв. Б. Хоральные фантазии отмечены смелостью худож. исканий, широким диапазоном выразит. средств, образов и форм. Многие из них воплощают одно настроение или образ и отличаются единством господствующего тембрового колорита.

В жанрах прелюдии и фуги, фантазии, токкаты Б. выступает как преемник нем. органной школы, и в особенности своих непосредственных предшественников — Я. А. Рейнкена и Д. Букстехуде. От Букстехуде, к к-рому Б. ездил учиться в годы юности, он воспринял свободный поэтич. характер органных импровизаций, ораторский пафос, блестящую конц. декоративность. Для органных произв. Б. характерны эмоциональное богатство, глубокая внутр. сосредоточенность, драматич. размах при пышности звучаний и свободе формы. Б. объединял в двухчастные циклы полярные по своей выразительности части — импровизационную токкату, фантазию или прелюдию (часто с жанровыми ассоциациями) гомофонно-гармонич. характера и строгую полифонич. фугу. Органные фуги отмечены бо́льшим размахом и свободой воображения, для них по сравнению с клавирными характерны мощные драматич. нагнетания, грандиозные кульминации в конце. Эти произв. предельно используют динамич. и тембровые ресурсы инструмента. Крупномасштабные фантазии, вариации и фуги построены на ярких колористич. и динамич. контрастах.

К произв. «веймарского периода» относится бо́льшинство зрелых органных прелюдий и фуг Б. (c-moll, D-dur, e-moll, g-moll, G-dur, f-moll и др.), фантазия (C-dur), фуга (g-moll), токката и фуга (d-moll, C-dur),



И. С. Бах. Прелюдия C-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира». Автограф.

пассакалья и др. Творчество Б. ознаменовало и вершину многовекового развития органной музыки, ведущей своё начало от раннего Возрождения, и её завершение. Влияние органного творчества Б. ощутимо во мн. др. произв. композитора (кантаты, сольные скрипичные сонаты, прелюдии и фуги).

Б. первым написал концертные произведения для клавира (по образцу скрипичных), утвердив самостоятельное значение этого инструмента. Невзирая на несовершенство современных ему инструментов (клавесин, клавикорд, ранние типы фп.) и их ограниченные исполнительские возможности, Б. создал для клавира лит-ру, наиболее устремлённую в будущее. В области клавирной музыки Б. не столько завершил искания своих предшественников (И. Я. Фробергер, И. Кунау, Ж. Шамбоньер, Ф. Куперен), сколько открыл новые пути. Расцвет его клавирного творчества наступает в период работы при дворе в Кётене, где были созданы 1-й том «Хорошо темперированного клавира», «Хроматическая фантазия и фуга», блестящий виртуозный стиль, драматизм и патетика к-рой свидетельствуют о перенесении в сферу клавирной музыки выразит. приёмов, характерных для органных токкат и фантазий. Тогда же были написаны Маленькие прелюдии, Английские и Французские сюиты, токкаты (fis-moll, c-moll), переложения 16 концертов (А. Вивальди, Г. Ф. Телемана и др.). В «лейпцигский период» увидели свет Партиты, Итальянский концерт, Гольдберговские вариации (в сб. «Клавирные упражнения»), ряд концертов для одного, двух, трёх и четырёх клавиров и 2-й том «Хорошо темперированного клавира». В «Хорошо темперированном клавире», вызванном

к жизни идеей новой темперации, композитор в лаконичной, отточенной форме и в высоко поэтич. преломлении запечатлел жанровые и стилевые направления своей эпохи. Прелюдии и по характеру тематизма, и по принципам формообразования ассоциируются с разл. видами музыки 17 — нач. 18 вв. Фуги знаменуют собой вершину мирового полифонического стиля, они отмечены компактностью, строгостью, симметрией формы, вместе с тем каждая из них ярко экспрессивна. В этом цикле Б. не только показал громадные модуляционные перспективы новой темперированной системы, разработанной А. Веркмейстером, но и выявил возможности эмоциональной окраски каждой ладотональности.

В Английских и Французских сюитах и в Партитах ощутимы влияния итальянского клавирного стиля. Каждая часть их превращается в лирическую поэму или в глубокое размышление, в то время как до Б. танцевальная сюита являлась лишь изящным дивертисментом.

Среди произв. Б. для др. инструментов (почти всецело относящихся к «кётенскому периоду») выделяются 6 Бранденбургских концертов для оркестра, принадлежащих к жанру concerto grosso и продолжающих традиции А. Вивальди. Быстрые части отмечены энергич. движением, часто танц. характера, пластичной уравновешенностью формы, применением высоко развитой инстр. техники. Концерты отличаются масштабностью, полифонизацией фактуры, симф. единством в соотношении солирующих и аккомпанирующих инструментов, яркой индивидуальностью, углублённостью образов. В каждом из концертов солируют разл. инстр. составы. (Обычный состав оркестра Б.— струнные, гобои, фаготы, валторны, трубы, ударные, иногда гобой-д'амур, гобой да качья и корно да качья). И хотя Б. стремился в духе своего времени не столько к индивидуализации темброво-красочных эффектов, сколько к выявлению и подчёркиванию полифонической логики, его партитуры отмечены непрерывными поисками новых инстр. комбинаций.

Произв. Б. для скрипки соло (3 сонаты и 3 партиты), отличающиеся сложной многоголосной структурой, отмечены свободой выражения, несмотря на рамки жанровых ограничений. Свободные прелюдии, фуги, вариации чередуются в них с изящными танцами. В сонатах для скрипки ярко проявилась сила воображения композитора, сумевшего восторжествовать над всеми ограничениями традиц. формы, материалом и технич. возможностями инструмента.

Вокально-драматич. творчество Б. включает около 300 духовных кантат, ряд ораторий — «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», «Страсти по Марку» (утеряны), «Магнификат», «Рождественскую ораторию», «Пасхальную ораторию», большую Мессу h-moll, 4 мессы (F-dur, A-dur, g-moll, G-dur), мотеты, хоралы и др. Основа вокально-драматич. творчества Б.— кантата. Образы человека, лежащие в основе худож. замысла кантат Б., раскрываются не в конкретном преломлении, а как символ определённой этической идеи. Разнообразие кантат Б. чрезвычайно велико. Среди них — духовные пасторали, библейские картины, лирико-эпич. поэмы, драматич. сцены, приближающиеся к ораториям, произв. молитвенно-созерцательного характера. Кантаты Б. включают такие сложившиеся в его время формы, как вступительные симфонии, арии да капо, оперные ариозо и речитативы, увертюры и танц. сюиты и др. В кантатах большое место занимает протестантский хорал. В последний период творчества Б. совсем отказался от арий и вернулся на новой основе к т. н. хоральной кантате. Вместе с тем музыка кантат Б. свободна от мистицизма. В мировоззрении композитора преобладает чувство беспредельной красоты и радости жизни. В выражении образов ликования и скорби Б. достигает огромной силы и напряжённости. Его трактовка проблемы жизни и смерти свободна от атмосферы подавления личности. Выразительный стиль кантат Б., охватывающих широчайший диапазон идей и настроений, определил облик и др. хоровых произв. композитора. Черты кантат явно проступают в структуре ораторий («Рождественская оратория»), пассионов, в Мессе h-moll — одном из величайших творений Б. Месса отмечена грандиозными масштабами и небывалым даже для Б. разнообразием формообразующих приёмов, тематизма, интонац. строя. Двойные хоры, достигающие колоссальной мощи звучания, чередуются с колоратурной арией в стиле неаполитанской оперы, мягкими дуэтами камерного характера; в Мессе есть ряд хоровых фуг с участием оркестра; встречаются пасторальные мелодии, фанфарные героические интонации, углублённые Lamenti.

Два дошедших до нас пассиона Б.— «Страсти по Матфею» (1729) и более ранние «Страсти по Иоанну» (1723) преемственно связаны со старинными традициями нар. представлений о последних днях жизни и смерти Христа. Благодаря драматизированному сюжету, конкретным действующим лицам, пассионы тяготеют к опере больше, чем др. хоровые произв. Б. В «Страстях по Матфею» достигнуто исключит. единство многоплановой структуры. Евангельский текст, излагаемый речитативом, к-рый по тонкости в передаче выразительных нюансов не имеет себе равных в итал. опере, лирич. арии и хоры (на текст, принадлежащий Пикандеру), протестантские хоралы а капелла и в сопровождении органа — образуют 3 разл. плана в раскрытии трагич. идеи оратории. «Страсти по Иоанну» отличаются меньшими масштабами. В отличие от «Страстей по Матфею», в к-рых при огромном нарастании драматизма всё же господствует размышление, «Страсти по Иоанну» близки собственно драме. Автор основывался на свободных поэтич. текстах Брокеса. Музыка обоих пассионов принадлежит к вершинам баховского творчества. Она воплощает идею нравств. стойкости и самопожертвования ради блага народа.

Светские кантаты Б. (около 30) написаны, как правило, «на случай» и мало отличаются по стилю от духовных. Не исключено, что нек-рые из них исполнялись со сценич. оформлением. Особый интерес представляют «Крестьянская» и «Кофейная» кантаты, предвосхищающие комич. оперу. В «Крестьянской» введены номера нар.-бытового, песенно-танц. характера. Сатирич. кантата «Состязание Феба и Пана» ставит проблему соотношения народной и профессиональной музыки (предвосхищает идею «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера).

При жизни Б. его гениальное творчество не было по-настоящему оценено. Музыку Б. высоко ценили такие выдающиеся композиторы, как В. А. Моцарт и Л. Бетховен. Вместе с тем подлинный интерес к творчеству Б. возникает в 20-е гг. 19 в.; начало ему положило организованное Ф. Мендельсоном и состоявшееся под его управлением публичное исполнение «Страстей по Матфею» (1829, Берлин). К столетию со дня смерти Б. (1850) в Лейпциге было создано Баховское об-во (во главе к-рого стояли М. Хауптман, О. Ян, Р. Шуман, К. Беккер), ставившее своей целью выявление и издание всех сохранившихся рукописей Б. Ежегодные публикации, начавшиеся в 1851 (издательство «Брейткопф и Хертель»), завершились 46-м томом на рубеже 20 в. Уже первые издания вызвали к творчеству Б. широкий интерес, каким не пользовался ни один др. композитор его эпохи. В 20 в. интерес к творчеству Б. вновь вырастает в связи с усилением роли полифонии в совр. музыке. Шире, чем ранее, исполняются сочинения Б., устраиваются конкурсы на лучшее исполнение произв. Б.

Основные даты жизни и деятельности

1685.— 21 III. В Эйзенахе (Тюрингия) в семье музыканта Иоганна Амброзиуса Б. родился сын Иоганн Себастьян.

1695.— Переезд после смерти отца и матери в Ордруф к старшему брату Иоганну Кристофу, органисту Городской церкви.— Начало систематич. занятий музыкой под руководством брата.— Создание первых произв.

1696.— Б. обнаруживает исключительные муз. способности.— Поступает в Ордруфский лицей.

1697.— Самостоятельные занятия по изучению муз. литературы (по ночам Б. переписывает произв. своих предшественников: И. Пахельбеля, И. Я. Фробергера, И. К. Керля и др.).

1698.— Занятия музыкой с кантором Ордруфского лицея Э. Хердой.

1699.— Участие в качестве певчего в церк. хоре.— Первые муз. произв. (фуга для клавира и 8 хоральных обр. для органа).

1700.— 15 III. Переезд в Люнебург (брат не может больше содержать Б.).— Поступление в Люнебургскую школу и зачисление стипендиатом (хористом) школы при Санкт-Михаэлискирхе (вместе со школьным товарищем Г. Эрдманом).

1701.— В период мутации голоса получает должность скрипача в школьном оркестре.— Знакомство и сближение с органистом Г. Бёмом (учеником Я. А. Рейнкена).

1702.— Б. несколько раз посещает Гамбург, чтобы послушать игру органиста Я. А. Рейнкена и оперные пост. в т-ре.— Неоднократно бывает в городе Целле, где слушает концерты оркестра герцога В. Брауншвейгского.— Первые безуспешные попытки получить должность органиста в Зангерхаузене (Тюрингия).

1703.— Окончание Люнебургской школы.— 8 IV. Переезд в Веймар.— Служба в качестве скрипача, альтиста и органиста в придв. капелле герцога Эрнста.— 3 VII. Переезд в Арнштадт, служба в должности органиста Новой церкви и руководителя школьного хора.— Изучение произведений итал. инстр. музыки.

1704.— IV. Исполнение пасхальной кантаты (№ 15) «Ты не оставишь души моей в аду».

1705.— Пребывание в Любеке во время отпуска с целью ознакомления с произв. Д. Букстехуде и его игрой на органе.

1707.— 15 VI. Переезд в Мюльхаузен.— Утверждение в должности органиста Блазиускирхе.— 17 X. Женитьба на Марии Барбаре Бах.

1708.— 4 II. Исполнение «Выборной кантаты» (одного из 7 произв., опубликованных при жизни композитора) — VII. Переезд в Веймар.— Служба органистом и камерным музыкантом в придв. капелле герцога Эрнста.

1709.— Знакомство с органистом веймарской гор. церкви И. Г. Вальтером (автором первого нем. «Музыкального словаря») и поездка вместе с ним в Мюльхаузен на испытание обновлённого органа в церкви Блазиускирхе (Б. был руководителем работ по реконструкции органа).— Исполнение хоральной обработки «Господь — моя твердыня».

1710.— 22 XI. Рождение старшего сына — Вильгельма Фридемана.

1714.— Поездка в Галле.— Служба в качестве концертмейстера при дворе герцога.—8 III. Рождение второго сына—Карла Филиппа Эмануэля.— 17 VI. Исполнение кантаты № 21, первой на текст С. Франка (на его тексты Б. сочинил ок. 25 кантат, преимущественно в 1714—1716).— Поездка в Кассель, выступление перед наследным принцем — будущим королём Швеции — Фридрихом.

1715.— 11 V. Рождение третьего сына — Иоганна Готфрида Бернгарда.

1716.— V. Поездка в Галле на испытание нового органа.— Поездка в Эрфурт на испытание нового органа.— 1 XII. Смерть веймарского капельмейстера С. Дрезе и назначение на его место не Б., замещавшего его мн. лет, а его сына Иоганна Вильгельма, что дало Б. повод для прошения об отпуске.

1717.— 5 VIII. Принимает приглашение князя Леопольда из Кётена поступить к нему на службу в качестве придв. капельмейстера.— 13 IX. Поездка в Дрезден, где в салоне графа Флеминга должно было состояться состязание Б. с франц. клавесинистом и органистом Л. Маршаном; состязание не состоялось; Маршан, прослушав игру Б. на органе в церкви, тайно покинул город.— X. Возвращение в Веймар.— 6 XI — 2 XII. За настойчивые просьбы отпустить его со службы Б. посажен герцогом под арест.— XII. Переезд в Кётен, где композитор провёл лучшие годы своей жизни.— 16 XII. Поездка в Лейпциг на испытание нового органа, построенного И. Шейбе; дружба с ним.

1719.— Первое исполнение «Новогодней поздравительной кантаты» при дворе князя Леопольда.— Безуспешная поездка в Галле для встречи с Г. Ф. Генделем.

1720.— Создание для сына — Вильгельма Фридемана «Клавирной книжечки».— 27 V. Поездка с князем Леопольдом в Карлсбад.— VII. Смерть жены Марии Барбары (осталось четверо детей).— Поездка в Гамбург, где освободилось место органиста.— Исполнение на пробном испытании органной преблюдии и фуги (g-moll), а также кантаты (№ 47); однако место было отдано др. органисту (И. И. Хейтману, уплатившему в церк. кассу 4000 марок).

1721.—21 III. Б. посылает маркграфу Бранденбургскому посвящённые ему 6 концертов для неск. инструментов. — 3 XII. Второй брак — с Анной Магдаленой Вилькен.

1722.— XI. Поездка в Лейпциг для переговоров об участии в конкурсе на должность кантора Томаскирхе.

1723.— 7 II. Исполнение в Лейпциге кантаты № 22 под упр. Б. как пробное испытание на должность кантора Томаскирхе — 26 III. Исполнение «Страстей по Иоанну» в Томаскирхе.— Переезд в Лейпциг и начало работы Б. в должности кантора Томаскирхе с одновременным исполнением обязанностей преподавателя школы этой церкви (латынь и пение).—Первое исполнение на рождественских праздниках «Магнификата» и кантат.

1724.— Лейпцигский мастер Гофман по указаниям Б. изготовляет изобретённую Б. смычковую пятиструнную «виолу помпоза».

1725.— Начало дружеских отношений с поэтом Пикандером (Х. Ф. Генрици), автором текстов 30 кантат и арий из «Страстей по Матфею».

1727.— 17 X. Исполнение «Траурной оды» (на текст И. Х. Готшеда) в университетской церкви по случаю смерти королевы Кристианы Эберхардины.

1728.— 29 XI. Исполнение во время похорон князя Леопольда «Страстей по Матфею» Б. (отдельные части).— Начало разногласий с советом школы Томаскирхе из-за приёма в школу учеников без предварительного прослушивания их Б.

1729.— Получение титула придв. саксен-вейсенфельдского капельмейстера.— 15 IV. Первое исполнение «Страстей по Матфею» в Томаскирхе.— Б. становится руководителем кружка «Collegium Musicum».

1730.— Ухудшение отношений с магистратом Лейпцига.— 28 X. Письмо к школьному товарищу Г. Эрдману с просьбой подыскать др. место и с описанием тяжёлых условий жизни в Лейпциге.

1731.—Исполнение «Страстей по Марку» (партитура утеряна).

1732.— 5 VI. Исполнение кантаты «Радостный день, желанный час» при освящении заново отстроенной школы Томаскирхе.— IX. Поездка в Кассель для пробы нового органа.

1733.— VII. Поездка в Дрезден с сыном Вильгельмом Фридеманом, где последний блестяще выдержал испытание на место органиста.— 28 VII. Прошение Б. королю Фридриху Августу III о пожаловании ему титула придв. композитора, к посланию приложены «Kyrie» и «Gloria» из Мессы h-moll.

1734.— Первое исполнение «Рождественской оратории».

1735.— Поездка в Мюльхаузен с сыном Готфридом Бернгардом, где тот выдержал испытание на должность органиста.— 5 IX. Рождение последнего сына Иоганна Кристиана.

1736.— Начало борьбы с ректором школы Томаскирхе И. А. Эрнстом из-за одного из своих учеников.— 19 XI. Подписан корол. декрет о присвоении Б. титула композитора придв. капеллы.

1738.— 28 IV. Исполнение студентами светской кантаты Б. «Ночная музыка» (не сохранилась) перед королём и королевой, в результате чего Б. получил поддержку в борьбе с ректором школы Томаскирхе.

1739.— 27 V. Смерть сына Иоганна Готфрида Бернгарда в Йене.

1740.— Сын Карл Филипп Эмануэль поступает на службу клавесинистом-аккомпаниатором к прусскому королю Фридриху II в Берлине.— Б. оставляет руководство кружком «Collegium Musicum».— Серьёзное ухудшение зрения.

1741.— Б. проводит лето в Берлине у сына Карла Филиппа Эмануэля.— Ухудшение здоровья.

1742.— Окончание издания 4-частного собрания пьес Б. для клавира (и органа) «Klavierübung» (начал в 1726; композитор вместе с сыном Карлом Филиппом Эмануэлем принимал участие в гравировке и изготовлении досок для издания).

1745.— Поездка в Дрезден для пробы органа в церкви св. Иоанна.

1746.— Б. редактирует и переделывает свои старые сочинения.

1747.— Поездка в сопровождении сына Вильгельма Фридемана в Берлин и Потсдам к сыну Карлу Филиппу Эмануэлю.— 8 V. Выступает перед королём Фридрихом II с большими концертами на органе в гарнизонной церкви в Потсдаме (утром) и в придв. церкви в Сан-Суси (вечером).— Вступление в «Общество музыкальных наук», т. н. Мицлеровское общество (к вступлению в Общество Б. написал шестиголосный канон на тему хорала «С высот небес спускаюсь я»).

1749.— Серьёзная болезнь (летом); слепота.

1750.— I. Две неудачные операции на глазах.— Полная слепота.— Работа над «Искусством фуги» (не завершена).— Завершение редактирования и переработки 18 хоральных обработок.— 18 VII. Б. внезапно прозрел, но через несколько часов с ним случился удар.— 28 VII. Смерть композитора.— 31 VII. Похороны во дворе церкви св. Иоанна в Лейпциге.

Соч.: для хора и голосов с орк.— Страсти по Луке (1712, подлинность оспаривается), Страсти по Иоанну (Johannespassion, либр. Б. Брокеса и И. С. Баха, 1722—23), Страсти по Матфею (Matthäuspassion, либр. Пикандера, исп. 1729, 2-я ред.— 1736, 3-я — 1739, 4-я — 1744), Страсти по Марку (Markuspassion, либр. его же, 1731, партитура утеряна), Магнификат (Magnificat, 1723); оратории — Рождественская оратория (Weihnachtsoratorium, 1734), Пасхальная оратория (Oster-Oratorium, 1734—36), Оратория на вознесение Христово (Himmelfahrts-Oratorium); мессы — Месса h-moll (Высокая месса, 1733), 4 короткие мессы (F-dur, A-dur, g-moll, G-dur, ок. 1737); духовные кантаты — сохранилось 199 кантат, в т. ч.: № 71 — Господь, он мой царь небесный (Gott ist mein König, т. н. Выборная кантата, 1708), № 4 — Христос лежал в оковах смерти (Christ lag in Todesbanden, 1708), № 106 — Трагическая кантата (Actus Tragicus, 1711), № 12 — Слёзы, вздохи, трепет, горе (Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, 1714), № 21 — Я много горя претерпел (Ich hatte viel Bekümmernis, 1714), № 80 — Господь — моя твердыня (Ein'feste Burg ist unser Gott, 1730), № 27 — Кто знает свой последний час (Wer weiss, wie nahe mir mein Ende, 1730—1740), № 49 — Иду и страстно ищу (Ich geh' und suche mit Verlangen, 1730—1740), № 52 — Лживый мир, тебе не верю (Falsche Welt, dir trau'ich nicht, 1730—1740), № 156 — Стою одной ногой в могиле (Ich steh'mit einem Fuss im Grabe, 1730—1740), № 39 — Разделя твой хлеб с голодным (Brich mit dem Hungrigen dein Brot, 1732), № 36 — Вознеситесь радостно ввысь (Schwingt freudig euch empor, 1732), № 1 — Как ярко светит утренняя звезда (Wie schön leuchtet der Morgenstern, 1735—1744); светские кантаты — № 208 — Одна охота лишь меня бодрит (Was mir behagt ist nur die muntre Jagd, Охотничья кантата, сл. С. Франка, 1716), № 173-а — Светлейший Леопольд (Durchlaucht'ster Leopold, 1717), № 205 — Умиротворённый Эол (Der zufriedengestellte Aeolus, 1725), № 207— Раздор побеждённый изменчивых струн (Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten, исп. 11 XII 1726), № 36-а — Да вознесутся желания ввысь (Steigt freudig in die Luft, исп. 30 IX 1726), № 193-а — Вы, небесные чертоги, вы, сияющие светила (Ihr, Häuser des Himmels, ihr, scheinenden Lichter, исп. 3 VIII 1727), № 202 — Вы отступите, грустные тени (Weichet nur, betrübte Schatten, свадебная кантата, 1725, опубл. 1727), № 205 — Я развлекаюсь (кантата о жизни в довольстве, Ich bin in mir vergnügt, Kantate von der Vergnügsamkeit, исп. до 1728), № 216 — Благодатный город на Плейсе (Vergnügte Pleissenstadt, исп. 5 II 1728), № 201— Состязание между Фебом и Паном (Der Streit zwischen Phoebus und Pan, либр. Пикандера на сюжет из «Метаморфоз» Овидия, 1731), № 211— Пусть смолкнет болтовня (Schweigt stille, plaudert nicht, Кофейная кантата, сл. №№ 1—8 Пикандера, №№ 9—10 Н. С. Б., исп. 1732), № 206 — Скользите, игривые волны (Schleichet, spielende Wellen, 1733), № 213 — Геркулес на распутье (Hercules auf dem Scheideweg, исп. 5 IX 1733), № 214 — Звучите, литавры, и трубы, трубите (Tönet, ihr, Pauken, erschallet, Trompeten, 1733), № 215 — Славь своё счастье, благословенная Саксония (Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, сл. И. Клаудера, 1734), № 205-а — Шумите, недруги (Blast, Lärmen, Ihr Feinde, исп. 17 I 1734), № 207-а — Вадымайтесь, весёлых труб гремящие звуки (Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten, исп. 3 VIII 1734), № 210 — О, чудный день, желанный век (O, holder Tag, erwünschte Zeit, ок. 1734—1735), № 212 — Начальство новое у нас (Mer hahn en neue Oberkeet, Крестьянская кантата, сл. Пикандера, 1742); для орк.— 6 Бранденбургских концертов (1721), 5 увертюр-сюит (ок. 1721, 1729—30), симфония (обр. Бранденбургского концерта № 1, ок. 1730); концерты для инструментов с орк.— для скр. с орк. (a-moll, E-dur, ок. 1721; g-moll, D-dur отрывок; d-moll, ок. 1721), 7 для клавесина с орк. (d-moll, E-dur, D-dur, A-dur, f-moll, F-dur, g-moll, между 1730 и 1733), 3 концерта для 2 клавесинов с орк. (c-moll, C-dur, между 1727 и 1730; c-moll, ок. 1730), 2 концерта для 3 клавесинов с орк. (d-moll, C-dur, между 1730 и 1733), концерт для 4 клавесинов с орк. (a-moll, обр. концерта А. Вивальди для 4 скр. с орк. между 1730—1733), концерт для флейты, скр., клавесина с орк. (a-moll, т. н. тройной концерт—Trippelkonzert, после 1730); камерные ансамбли — 6 сонат для клавесина и скр., сюита для клавесина и скр., 3 сонаты для клавесина и виолы да гамбы (или влч.), 3 сонаты для клавесина и флейты, 4 сонаты («инвенции») для скр. и чембало, 3 сонаты для флейты с цифрованным басом; трио-сонаты: для 2 скр. с цифр. басом, для 2 скр. и чембало, для флейты и скр. с цифрованным басом, для 2 флейт с цифрованным басом; для органа — 6 органных концертов (1717), 18 прелюдий и фуг (1700—17, 1723—39), 3 фантазии и фуги (1700—08), 5 токкат с фугами (1700—08), 3 прелюдии (1700—08), 8 маленьких прелюдий и фуг (1708—17), фуги (c-moll, G-dur, 1700—08; c-moll на тему Дж. Легренци, g-moll, h-moll на тему А. Корелли, 1708—09; c-moll, 1716), фантазии (h-moll, C-dur, h-moll con imitazione, C-dur неоконченная, 1700—1717), пассакалия (1716—17), пастораль (1703—07), канцона (1709), Allabreve (ок. 1709), педальное упражнение (Pedal-Exercitium, 1700—03), 46 хоральных прелюдий (включены в Органную тетрадь — Orgelbüchlein, для Вильгельма Фридемана Баха, ок. 1717), 6 хоралов, т. н. Шюблеровские хоралы (между 1746—50), 18 хоралов, т. н. Лейпцигские (последний — предсмертный — Пред твой трон явлюсь я — Vor deinen Thron tret'ich hiermit, 1747—50), 5 канонических вариаций на тему «С высот небесных» («Vom Himmel hoch da komm ich her», 1746—47), 7 хоральных вариаций на тему «Христос, ты весь как светлый день» («Christ, der du bist der helle Tag», ок. 1700), 9 хоральных вариаций на тему «О, боже, ты святый боже» («O Gott, du frommer Gott», ок. 1700), 11 хоральных вариаций на тему «Привет тебе, Иисусе любезный» («Sei gegrüsset, Jesu gütig», ок. 1700 и позднее), 17 вариаций на тему «Хвала одному богу в небесах» («Allein Gott in der Höh'sei Ehr'», ок. 1705); для клавесина — 20 маленьких прелюдий (1717—23), 4 прелюдии и фугетты (1700—08), 3 прелюдии и фуги (1700—08, 1717—23, после 1723), 6 прелюдий для начинающих (1717—23), 2 прелюдии-фантазии (1700—08), 15 двухголосных инвенций, 15 трёхголосных симфоний-инвенций (1700—23), Каприччо в честь Иоганна Христофа Баха (ок. 1704), Каприччо на отъезд возлюбленного брата (Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo, 1704), фугетта c-moll (1700—08), 2 фантазии и фуги (1717—23, после 1723), фантазия с неоконченной фугой C-dur (ок. 1708), 2 фантазии (1700—17), фантазия-рондо c-moll (1700—08), фантазия-прелюдия (a-moll, 1708—17), Хроматическая фантазия и фуга (d-moll, 1720—23), 8 фуг (1700—17), 2 фуги на тему Альбинони (1708—17), 7 токкат (1700—07, 1720), 2 сонаты (1700—09), ария с вариациями в итальянской манере (Aria variata alla maniera italiana, a-moll, ок. 1709), сюита (g-moll, 1700—03), 3 сюиты (1708—17), сюита f-moll (неоконч., 1717—23), 6 французских сюит (первые 5 сюит вошли в 1-ю нотную тетрадь Анны Магдалены Бах, 1722), 6 английских сюит (1720—22), Адажио (ок. 1720), Хорошо темперированный клавир (1-я ч., 24 прелюдии и фуги, 1722; 2-я ч., 24 прелюдии и фуги, 1744), 6 партит (1726—30), Итальянский концерт F-dur (французская увертюра, 1735), Ария с 30 вариациями (Гольдберговские вариации, 1742), 2 нотные тетради Анны Магдалены Бах (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1-я тетр., 1722, 2-я тетр., 1725), Клавирная книжечка (Klavierbüchlein) Вильгельма Фридемана Баха (1720—23), Искусство фуги (1749—50); для одного инструмента соло: 3 сонаты для скр., 3 партиты для скр., 6 сонат (сюит) для влч., в т. ч. D-dur для виолы помпозы, соната для флейты, 3 партиты для лютни, Маленькая прелюдия для лютни; хоралы, духовные и светские песни, в т. ч.— 4 мотета для 8 гол. (между 1733 и 1734), сольные (итальянские кантаты, в т. ч. № 203— Амур изменник—Amore traditore, ок. 1734—35; № 209 — Не знаю, что такое грусть — Non sa che sia dolore, ок. 1734—35), каноны, в т. ч. Загадочный канон (посв. Иог. Вальтеру, 1713), Загадочный 4-гол. канон (посв. Фр. Гудеману, 1727), 2-гол. канон (посв. И. М. Геснеру, 1734), Тройной 6-гол. канон (Canon triplex a 6 voc., 1747, представлен Б. к вступлению в Мицлеровское об-во), 3-гол. канон (для И. Г. Фульда, 1747), 7-голосный канон (для Балтазара Шмидта, 1749), 186 хоралов для 4 голосов (опубл. И. Кирнбергом и К. Ф. Э. Бахом, 1784—87), ок. 30 песен на нем. духовные и светские лирич. тексты (в т. ч. 21 вошла в т. н. «Музыкальную книгу песен» Г. Шемели — «Musikalisches Gesangbuch» и 10 песен из 2-й нотной тетр. Анны Магдалены Бах); обработки для клавесина разл. произв.— в т. ч. 16 концертов разных авторов (А. Вивальди, Б. Марчелло, герцога И. Э. Веймарского, Г. Ф. Телемана и др., ок. 1717) и др.

Указатели изданий произв. и письма: Johann Sebastian Bach, Vollständige kritische Ausgabe aller Werke Bachs, hrsg. von der Bach-Gesellschaft in Leipzig, Bd 1—46 und 1 Supplement, Lpz., 1850—1900, 1932; Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. vom J. S. Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel—Basel, 1954; Bach-Dokumente. Schriftstücke von der Hand J. S. Bachs, vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H. J. Schulze, Bd 1, Kassel — Basel — [u. a.], 1963; J. S. Bach. Faksimile-Reihe Bachischer Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd 1—3, Kassel — Basel, 1955—60; Bach-Urkunden. Ursprung der musikalischen Bachischen Familie, hrsg. von M. Schneider, Lpz., 1917; Müller von Asow H. und E. H., J. S. Bachs gesammelte Briefe, Regensburg, 1938, ² 1950; Schneider M., Verzeichnis der bis zum Jahr 1851 gedruckten (und der geschriebenen im Handel gewesenen) Werke von J. S. Bach, Bach-Jahrbuch, II, Lpz., 1905; его же, Neues Material zum Verzeichnis, Bach-Jahrbuch, VII, Lpz., 1910; Frotscher G., Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über J. S. Bach in den Jahren 1915—1918, Bach-Jahrbuch, XV, Lpz., 1918; Landau A., Übersicht über das Bach-Schrifttum in Zeitschriften 1928—1930, Bach-Jahrbuch XXVII, Lpz., 1932; Kinsky G., Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs, W., 1937; Schmieder W., Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), Lpz., 1950, ² 1966; его же, Das Bach-Schrifttum 1945—1952, Bach-Jahrbuch, XL, Lpz., 1953; Bach-Jahrbücher. Hrsg. im Auftrage der Neuen Bach-Gesellschaft durch A. Schering, Lpz., 1904—39, durch M. Schneider, Lpz., 1940—52, seit 1953 — durch A. Dürr; Bach-Gedenkschrift. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft hrsg. von K. Matthaei, Z., 1950; Bach-Problemen. Festschrift zur deutschen Bach-Feier 1950, Lpz., 1950.

Лит.: Карманная книжка для любителей музыки на 1795 год, СПБ, изд. И. Д. Герстенберга (в разделе «Историческое описание жизни знаменитейших музыкантов» помещена биография И. С. Баха); Одоевский В. Ф., Себастьян Бах, СПБ, 1834; Ландовска В., Об исполнении клавесинных произведений И. С. Баха, [пер. с франц.], «РМГ», 1908, № 32—33, с. 647—652; Танеев С. И., Разбор начальных номеров h-moll'ной мессы Баха, в кн.: С. И. Танеев, Из научно-педагогического наследия, М., 1967, с. 17—38; его же, Графики тонального развития фуг из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, там же, с. 155—163; Шмидт Л., Месса in h-moll (Die hohe Messe) И. С. Баха, М., 1911; Розенов Э. К., И. С. Бах (и его род). Биографический очерк, М., 1911; Вольфрум Ф., Иоганн Себастиан Бах. Вступит. статья и прим. Е. Браудо, пер. с нем., т. 1—2, П.— М., 1912; Прауте Э., Заметки о духовных кантатах Баха, пер. с англ., М., 1912; Вальтер В., Камерная музыка И. С. Баха, «РМГ», 1914, № 11, с. 289—293; Браудо Е., К вопросу о логике баховского языка, Временник ГИИИ, вып. IV, «Музыкознание», Л., 1928, с. 13—39; Курт Э., Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха, пер. с нем. З. Эвальд, под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева, М., 1931; Швейцер А., И. С. Бах, пер. с франц. и нем. яз. З. Ф. Савеловой, под ред. и с предисл.

М. В. Иванова-Борецкого, М., 1934; его же, И. С. Бах, пер. с нем. Я. С. Друскина; ред. перевода и послесловие М. С. Друскина, М., 1964; Материалы и документы по истории музыки, т. II. XVIII век, пер. с нем. под ред. М. В. Иванова-Борецкого, М., 1934, с. 877, 882—920; Грубер Р., Бах и Гендель, «СМ», 1935, № 3, с. 5—29; Тюлин Ю., Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников, «СМ», 1935, № 3, с. 38—54; Струве Б., Виола помпоза И. С. Баха в связи с проблемой изобретательства в истории музыкальных инструментов, «СМ», 1935, № 9, с. 38—54; Ливанова Т., Музыкальная классика XVIII века, М.— Л., 1939, с. 106—287; её же, Музыкальная драматургия Баха и её исторические связи, ч. 1. Симфонизм, М.— Л., 1948; её же, Большая композиция в пору И. С. Баха, в сб.: Вопросы музыкознания. 1953—1954, вып. 2, М., 1955, с. 268—298; её же, И. С. Бах и русская музыкальная культура, «Известия Академии Наук СССР», серия истории и философии, № 5, М., 1951, с. 460—468; Скребков С. С., Полифонический анализ, М., 1941; Друскин М. С. и Друскин Н. С., «Страсти по Матфею» И. С. Баха, Л., 1941; Яворский Б., Сюиты Баха для клавира, под ред. и с предисл. С. Протопопова, М.— Л., 1947; Вепринк А. М., Принципы оркестровки И. С. Баха, в сб.: Вопросы музыкознания. 1955, вып. II, М., 1956, с. 606—27; Керснер Л., Народно-песенные истоки мелодики Баха, М., 1959; Друскин М., Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Испании, Германии XVI—XVIII веков, Л., 1960, с. 234—254; Бесселер Г., Бах, как новатор, в сб.: Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики, сост. И. Нотович, пер. с нем., М., 1960, с. 70—126; Хубов Г. Н., Себастьян Бах, 4 М., 1963; Ямпольский И. М., Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха, М., 1963; Этингер М., Гармония Баха, М., 1963; Хаммершлаг Я., Если бы Бах вёл дневник, Будапешт, 1965; Протопопов В. В., История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, М., 1965; Мильштейн Я., Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения, М., 1967; Асланишвили Ш. С., Двух-трехголосные инвенции И. С. Баха, Тб., 1968; Рабей В., Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха, М., 1970; Agricola J. F. und Bach C. Ph. E., Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Sozietät der musikalischen Wissenschaften, Neu eröffnete Musikalische Bibliothek, IV, 1, Lpz., 1754 (Neudruck Bach-Jahrbuch, XVII, Lpz., 1920); Bach Anna M., Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach, 15 Lpz., 1935; Forkel J. N., Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Lpz., 1802, 2 1855; Neuausgabe von J. M. Müller-Blattau, Augsburg, 1925, 4 Kassel — Basel, 1950; Bitter C. H., J. S. Bach, Bd 1—2, B., 1865, 2 in 4 Bänden, B.— Dresden, 1880—81; Spitta Ph., J. S. Bach, Bd 1—2, Lpz., 1873—1880, 3 1921; его же, J. S. Bach. Gekürzte Ausgabe in einem Band, Lpz., 1935, 4 Wiesbaden, 1961; Cart W., Un Maître deux fois centenaire, P., 1885; его же, Étude sur J. S. Bach, P., 1899, nouv. éd., Lausanne, 1946, 3 1950; Riemann H., Katechismus (später Handbuch) der Fugen-Komposition, Bd 1—3, Lpz., 1890—1894, 3 1914—16; Bart H., J. S. Bach. Ein Lebensbild, B., 1904; Bojanowski P. von, Das Weimar J. S. Bachs, Weimar, 1903; Fuller-Maitland J. A., The age of Bach and Handel, L., 1904; его же, Bach Brandenburg Concertos, L., 1928; Schweizer A., J. S. Bach. Le musicien-poète, P.— Lpz., 1905, nouv. éd., Lausanne, 1950 (на нем. яз., Lpz., 1961, на англ. яз., L., 1952); Wolfrum Ph., J. S. Bach, Bd 1—2, Lpz., 1906—10; Pirro A., J. Bach, P., 1906, new ed., 1949; его же, L'ésthetique de J. S. Bach, P., 1907; Parry Ch.— Hubert H., J. S. Bach, L., 1909, 3 1948; Tiersot J., J. S. Bach, P., 1912, 2 1934; Terry Ch. S., Bach's Chorals, v. 1—3, Oxf., 1915—21; его же, Bach. The Mass in B minor, L., 1924, 1933; его же, Bach. The Cantatas and oratorios, v. 1—2, L., 1925; его же, Bach. The Passions, L., 1926, 2 1933; его же, Bach. A biography, L., 1928, 2 1933; его же, The origin of the family of Bach musicians, L., 1929; его же, Bach's Orchestra, L., 1932, new ed., L., 1958; Kurth E., Grundlagen des neuren Kontrapunkts, Bern, 1917, 2 1946; Besseler H., J. S. Bach, B., 1935, neue Ausg., 1956; Moser H., J. S. Bach, B., 1935, 2 1950; Müller-Blattau J., J. S. Bach, Lpz., 1935, 2 Stuttg., 1950; Steglich R., J. S. Bach, Potsdam, 1933; Dickinson A. E. F., The art of Bach, L., 1936, 2 1950; Gurlitt W., J. S. Bach. Der Meister und sein Werk, B., 1936, 2 Kassel—Basel, 1949; Schering A., J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Lpz., 1936, 2 1954; его же, J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18-ten Jahrhundert, в кн.: Musikgechichte Leipzigs, Bd 3, Lpz., 1941; его же, Über Kantaten J. S. Bachs, Lpz., 1942; Vetter W., J. S. Bach, Lpz., 1938, 2 1943; его же, Der Kapellmeister Bach, Potsdam, 1950; Cascella A., G. S. Bach, Torino, 1942; David H. T.— Mendel A., The Bach reader. A life of J. S. Bach in letters and documents, N. Y., 1945; Cherbuliez A. E., J. S. Bach, Olten, 1946, 2 1947; Blume Fr., J. S. Bach im Wandel der Geschichte, Kassel, 1947, на англ., L., 1950; его же, J. S. Bach, Sonderdruck des Artikels, в кн.: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd 1, Kassel — Basel, 1949—51; Neumann W., Handbuch der Kantaten, Lpz., 1947, 2 1953; его же, Auf den Lebenswegen J. S. Bachs. Ein Bildband, Lpz., 1962; Dufourcq N., Jean-Sébastien Bach, génie latin, génie allemand?, P., 1947, 2 1949; его же, J. S. Bach, le maître d'orgue, P., 1948; Keller H., J. S. Bach, der Künstler und sein Werk, Stuttg., 1947; его же, Die Orgelwerke Bachs, Lpz., 1948; его же, Die Klavierwerke Bachs, Lpz., 1950; Smend Fr., J. S. Bachs Kirchenkantaten, B., 1947—49; его же, Bach in Köthen, B., 1951; Hindemith P., Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, Mainz, 1950, на англ. яз., Oxford, 1953; Geiringer K., The lost portrait of J. S. Bach, N. Y., 1950; его же, The Bach family, L., 1954; его же, J. S. Bach, L., 1967; Paumgartner B., J. S. Bach. Leben und Werk, Z., 1950; Dürr A., Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs, Lpz., 1951; Gerber R., Bachs Brandenburgische Konzerte, Kassel — Basel, 1951; Iwaszkiewicz J., J. S. Bach, Warsz., 1951, 2 Kr., 1958; J. S. Bach. Almanach pod red. Z. Lissy, Warsz., 1951; Siegmund-Schultze W., Die Musik Bachs, Lpz., 1953; Kurecka M., Dzieje Jana Sebastiana Bacha, Kr., 1955; Schwebsch E., J. S. Bach und die Kunst der Fuge, 2 Kassel — Basel, 1955; Czaczkes L., Analyse des wohltemperierten Klaviers, Bd 1 — 2, W., 1956; Witold J., D'ou vient l'art de Bach, P., 1957; Gurlitt W., J. S. Bach. Der Meister und sein Werk, Kassel — Basel, 1959; Hamel F., J. S. Bach, Göttingen, 1959; Bertha D., J. S. Bach, Bdpst, 1960; Frank H., J. S. Bach. Die Geschichte eines Lebens, B., 1961; Marcel L. A., Bach, P., 1961; Paccagnella E., Bach, Roma, 1962; Challey J., Les passions de J. S. Bach, P., 1963; Carrel N., Bach's Brandenburg Concertos, L., 1963; его же, Bach, the borrower, L., 1967; Buchet E., J. S. Bach, l'oeuvre et la vie, P., 1963; Христов Д., Композиционни проблеми във фугите на «Добре темперирано пиано» на Й. С. Бах, С., 1968.

В. Д. Конен.

БАХ (Bach) Карл Филипп Эмануэль (8 III 1714, Веймар — 14 XII 1788, Гамбург) — нем. композитор и клавесинист. Второй сын И. С. Баха («берлинский», или «гамбургский» Б.). Изучал юриспруденцию сначала в Лейпцигском (1731), затем во Франкфуртском (на Одере) ун-тах (1734); обучался музыке у отца. С 1741 придв. чембалист Фридриха II в Берлине. Не пользовался расположением короля, что осложняло его пребывание при дворе. Для развития худож. кругозора Б. большое значение имело его общение с писателями Г. Э. Лессингом, К. В. Рамлером, И. В. Л. Глеймом, с муз. деятелями И. Г. Зульцером, К. Г. Краузе, Н. Ф. Кирнбергером, братьями Граунами. С 1767 кантор 5 церквей и городской директор музыки в Гамбурге (преемник своего крёстного отца Г. Ф. Телемана). Здесь Б. развил интенсивную творч. и конц. деятельность как композитор и клавесинист. Встречи с поэтами Ф. Г. Клопштоком, Г. В. Герстенбергом, М. Клаудиусом и особенно с И. Г. Фоссом вызвали у Б. мысли о сближении поэзии и пения, о программной музыке. Б.—представитель исканий, родственных течению «Бури и натиска» в нем. лит-ре. Понимание музыки как «языка чувств» сближает его с сентиментализмом. Подобно В. Ф. Баху он тяготел к импровизационности, но умел сочетать её со строгостью формы, опираясь, как правило, на одну тему и её свободную трансформацию. Свои взгляды на принципы исполнения он изложил в книге «Опыт правильного способа игры на клавире» («Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen», 1753—62, факс. изд. 1957). Вместе с трудами о принципах исполнения, написанными И. И. Кванцем и Л. Моцартом, эта книга длит. время служила основополагающим методич. пособием по вопросам исполнения; она позволяет судить о важных особенностях исполнит. практики того времени. Наивысшие творч. достижения Б. связаны с клавирной музыкой, но и в др. жанрах он создал ряд значительных произведений (симфонии для струнных инструментов, 1773; клавирные квинтеты, 1788; Оды и песни на слова Х. Ф. Геллерта и др.).

Автор ораторий, «Страстей», магнификата, кантат, симфоний, концертов для клавира (ок. 50) и др. инструментов с оркестром, камерных произв. (в т. ч. произв. для клавира — 6 тетр. сонат, фантазий, рондо «Для знатоков и любителей», «Прусские» и «Вюртембергские» сонаты), произв. для органа, песен для голоса с клавиром и др.

Представители венской классич. школы испытали воздействие творчества Б. Учениками Б. были И. К. Бах, И. А. П. Шульц, К. Ф. К. Фаш, Ф. В. Рust.

Лит.: Яловец Г., Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом, в кн.: Проблемы бетховенского стиля, сб. ст., М., 1932; Юровский А., Ф. Э. Бах. Вступит. ст. и изданию: Бах Ф. Эм., Избранные сочинения для фортепиано, М.— Л., 1947; Фишман Н., Эстетика Ф. Э. Баха, «СМ», 1964, № 8, с. 59—65; Bitter C. M., C. Ph. Em. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder, Bd 1—2, B., 1868; его же, Die Söhne Sebastian Bachs, Lpz., 1883; Schenker H., Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken, W., 1902, 2 W., 1930; Flueler M., Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrich des Großen und besonders die Werke Ph. E. Bachs, B., 1908 (Diss.); Vriesländer O., Ph. Em. Bach als Theoretiker, в кн.: Von neuer Musik, Köln, 1925, S. 222—279; Kahl W., Geschichte, Kritik und Aufgaben der C. Ph. Em. Bach-Forschung, в кн.: Beethoven Zentenarfeier, Internationaler musikhistorischer Kongress. Wien. 1927, W., 1927, S. 211—216; Wien-Claudi H., Zum Liedschaffen C. Ph. Em. Bachs, Reichenberg, 1928; Miesner H., Ph. Em. Bach in Hamburg, Lpz., 1929; Schmid E. F., C. Ph. Em. Bach und seine Kammermusik, Kassel, 1931; Cherbuliez A. E., C. Ph. Em. Bach, Z., 1940; Ph. E. Bach, в кн.: Kahl W., Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts, Köln — Krefeld, 1948, S. 27—45.

П. А. Вульфиус.

БАХ Татьяна Яковлевна [р. 17(29) I 1895, Москва] — сов. артистка оперетты. Засл. арт. РСФСР (1947). С 1913 работала в моск. т-рах оперетты. В 1924 исполнила роль Беттины в спектакле Большого т-ра «Маскотта» Одрана. В 1924—27 работала в т-рах оперетты Ленинграда и Харькова. В 1927—57 артистка Моск. т-ра оперетты. Выдающаяся исполнительница каскадных ролей, Б.— актриса большого сценич. дарования. Её игре были свойственны жизнерадостность и динамичность, смелая импровизационность. Впервые исполнила роли: Софья Михайловна («Свадьба в Малиновке» Александрова, 1937), Клементина Марич («Вольный ветер» Дунаевского, 1946). Др. роли: Нинон, Сильва («Фиалка Монмартра», «Сильва» Кальмана), Ванда («Роз-Мари» Стотхарта и Фримля), Эклер («Людовик ...надцатый» Сахновского), Шура («Миллион терзаний» Дунаевского), Виолетта («Холопка» Стрельникова).



Лит.: Яковский М., Советский театр оперетты, Л.— М., 1962, с. 158—59.

В. И. Зарубин.

БАХМЕТЕВ, Бахметьев Николай Иванович [1807, имение Бахметевка, ныне Аткарский р-н Саратовской обл.— 31 VIII(12 IX) 1891, Петербург] — рус. композитор и скрипач. Брал уроки игры на скрипке у Ф. Бёма. До 1842 находился на воен. службе. В 1842—61 жил в своём имении в Саратовской губ., содержал хор и оркестр из крепостных. В 1848—51 устраивал в Саратове силами крепостных артистов концерты, оказавшие влияние на развитие муз. жизни города, выступал в них как солист-скрипач. В 1861—83 директор Придв. певч. капеллы в Петербурге. Автор духовных произв. (ему принадлежит также ред. «Обиходного церковного пения», 2 чч., 1869—79), салонда нотного церковного пения», 2 чч., 1869—79), салонных скрипичных пьес и ин. романсов, в т. ч. написанных по типу рус. гор. песни, популярных в своё время — «Борода ль моя бородушка», «Песнь ямщика», «Колечко» и др.

Лит.: Галлер К. П., Сочинения Н. И. Бахметева, «Музыкальный свет», 1878, № 5, 6; [Некролог], «Исторический вестник», 1891, т. 46, № 10, октябрь, с. 285.

Н. М. Ямпольский.

БАХОВСКИЙ АРХИВ (Bach-Archiv) — исследовательский центр и музей творчества И. С. Баха. Осн. в Лейпциге в 1950 под рук. В. Нёйманна. Науч.деятельность архива состоит в изучении муз. материалов (рукописи, копии, оригиналы и ранние оттиски произв.) и биографич. документов Баха и его семьи; в составлении общего указателя лит-ры о творчестве Баха, нотографии и иконографии, в собирании звукозаписей. Сотрудники Б. а. принимают участие в редактировании новых изданий произв. Баха: общее издание в 85 тт. (до 1972 вышло из печати 34 тт.) и факсимильное издание (до 1972 вышло 11 тт.), а также в издании ряда документов о жизни и творчестве композитора (к 1972 — 3 тома).

Б. а. регулярно проводит прослушивание произв. Баха с объяснениями, лекции на ин. языках с муз. сопровождением, устраивает выставки собранного материала (см. *Баховское общество*).

Х. Зеегер.

БАХОВСКОЕ ОБЩЕСТВО (Bach-Gesellschaft) — одно из старейших немецких муз. об-в. Осн. в 1850 в Лейпциге к 100-летию со дня смерти И. С. Баха. Инициаторами создания были Р. Шуман, О. Ян, М. Гауптман и лейпцигское муз. изд-во «Брейткопф и Хертель». Первый председатель Б. о.— М. Гауптман. Основная задача об-ва — издание полного академич. собр. соч. И. С. Баха. Первый том был выпущен в 1851, последний, 46-й том,— в 1899 (в 1926 вышел ещё один, дополнительный том). В соответствии с уставом в 1900 Б. о. было распущено и тут же вновь организовано под назв. Новое Баховское общество. Первый председатель — Г. Кречмар (с 1949 — Х. Маренхольц). Цель Нового Б. о. — подготавливать на основе полн. собр. соч. Баха издания отдельных вок. и инстр. соч. Баха, предназначенные для практич. применения. С 1904 Новое Б. о. выпускает ежегодник («Bach-Jahrbuch»), в к-ром публикуются все неизданные соч. Баха; первый редактор—А. Шеринг (с 1953 — А. Дюрр и В. Нёйман).

В 1907 об-во открыло музей Баха в г. Эйзенахе. Каждые 2 года оно организует Баховские празднества в Лейпциге, где раз в 4 года проводятся также Междунар. Баховские фестивали. В 1950 при Новом Б. о. создана нем. секция Междунар. Баховского об-ва (организовано в 1946 в Шафхаузене, Швейцария).

В 1849 Б. о. было создано также в Англии (занималось исполнением баховских произведений, собиранием рукописей и т. п.). После роспуска общества (1870) имущество его перешло в Королевскую музыкальную академию.

Х. Зеегер.

БАХУТАШВИЛИ-ШУЛЬГИНА (урожд. Бахуташвили, по мужу Шульгина) Ольга Александровна [1(13) III 1876, Кутаиси —29 V 1950, Тбилиси] — сов. певица (сопрано) и педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1942). Пению обучалась в муз. уч-ще Тбилисского отд. РМО, на Высших вок. курсах в Петербурге (1901, класс Е. К. Рядновa). В 1907 совершенствовалась в Милане у П. Ронци. В 1903—21 солистка Тбилисской оперы.

Б.-Ш.— первая исполнительница ведущих партий во мн. операх груз. композиторов, в т. ч.: Этери; Гульчина («Сказание о Шота Руставели» Аракишвили) и др. Выступала также в рус. и зарубежном классич. репертуаре: Лиза, Татьяна, Аида, Чио-Чио-сан и др. Гастролировала во мн. городах страны. С 1918 преподавала в Тбилисской консерватории (с 1921 — профессор). Среди её учеников — П. В. Амиранашвили, Н. А. Цомая, Е. Т. Сохадзе. Б.-Ш.— один из создателей груз. вок. педагогики. Автор кн. «Опыт вокальной педагогики» (Тбилиси, 1936, на груз. яз.) и др. методич. пособий по пению.

Лит.: Бахуташвили И., Рядновa. Бахуташвили-Шульгина. Вронский, Тб., 1959.

В. И. Зарубин.

БАХШИ, баглы,— нар. сказители, музыканты, певцы, поэты в Туркмении, Узбекистане, Каракалпакии (бахсы). Б. являются создателями и хранителями произв. нар. эпоса — *дастанов*, в к-рых воплощены стремления и чаяния народа, отражены его борьба за независимость, мужество и патриотизм героев. Как песни, так и дастаны, где речитация чередуется с мелодич. распевом, Б. обычно исполняют под собств. аккомпанемент, преим. на *дутаре*. После Окт. революции от Б. был записан ряд крупных эпич. произв. устного фольклора; среди них — «Кёр-оглы», «Алпамыш», «Кырк

кыз» и др. Наиболее прославленные Б.— легендарный Кёр-оглы, Еген-Ораз-бахши, Анна-Назар, Курбан-бахши. *Я. В. Пеккер.*

БАЦЕ́ВИЧ (Bacewicz) Гражина (5 V 1913, Лодзь — 17 I 1969, Варшава) — польская скрипачка и композитор. В 1932 окончила Варшавскую консерваторию по классам — композиции К. Сикорского и скрипки Ю. Яжембского. Совершенствовалась в Париж. консерватории по композиции у Нади Буланже, в скрипич. игре — у А. Туре и К. Флеша. С 1934 гастролировала во многих странах Европы (в СССР — в 1940) и на родине. Нек-рое время преподавала скрипич. игру в консерваториях — в Лодзи (1934—35 и 1945—46) и Варшаве (1966—67; также вела класс композиции). С 1965 чл. правления Союза польских композиторов. Гл. место в творчестве Б. занимает инстр. музыка. Отдав дань неоклассицизму (2-я симфония, 3-й и 4-й скр. концерты и др.), Б. выработала свой индивид. стиль, отличающийся мастерским использованием выразительных и технич. возможностей струн. инстр. В последние годы жизни писала в свободном атональном стиле, применяла серийную технику письма.

Соч.: радиоопера — Приключения короля Артура (Przygoda króla Artura, пост. Польского радио, 1959); балет Из крестьян в короли (Z chłopa król; Познань, 1954); кантаты; для орк.: 4 симфонии (1942—53), Ночные думы (Pensieri notturni для камерн. орк., 1961), концерт для симф. орк. (1962), концерты (с орк.)—7 для скр. (1938—65), 2 для влч. (1951, 1963), 1 для фп. (1949), для 2 фп. (1967); камерн. соч.: 7 струн. квартетов (1938, 1943, 1947, 1951, 1956, 1959, 1965), квартет для 4 скрипок (1949), для 4 влч. (1964), 2 фп. квинтета (1952, 1966), 5 сонат для скр. и фп. (1945—51) и др. ансамбли; 2 сонаты для скр. соло (1943, 1958), мн. скр. пьес, многочисл. педагогич. соч. для скр. (дуэты и др.); 10 конц. этюдов для фп. (1957); песни на сл. Р. Тагора и польск. поэтов.

Лит.: Эрхардт Л., Памяти Гражины Бацевич, «СМ», 1970, № 7; Kisielewski S., G. Bacewicz i jej czasy, Kr., 1964. *З. Лисса.*

БАЦЦИ́НИ (Bazzini) Антонио (11 III 1818, Бреша — 10 II 1897, Милан) — итал. скрипач, композитор и педагог. С детских лет обучался игре на скрипке (ученик Ф. Камизани). По совету Н. Паганини в 1841 предпринял конц. поездку по европ. странам (Германия, Испания, Бельгия, Англия, Франция). В 1852—63 жил в Париже, занимаясь композицией, с 1863 — в Бреше. С 1873 профессор Миланской консерватории по классу композиции, с 1882 директор. Среди его учеников А. Каталани, Дж. Пуччини и др. Как скрипач Б. принадлежал к чисто виртуозному направлению, как композитор был одним из немногих итал. мастеров 19 в., культивировавших инстр. музыку. Написал симф. поэму «Франческа да Римини» (1890), орк. увертюры «Саул» (1877) и «Король Лир» (1880), 6 струн. квартетов, квинтет, мн. произв. для скрипки. Соч. Б., отличающиеся высоким мастерством и тщательно разработанной фактурой, академичны. Среди его пьес для скрипки и фп. широко популярен виртуозный, фантастич. по колориту «Хоровод эльфов», до сих пор сохраняющийся в конц. репертуаре скрипачей. В 1867 в Милане в т-ре «Ла Скала» была пост. опера Б. «Турандa» (по К. Гоцци).

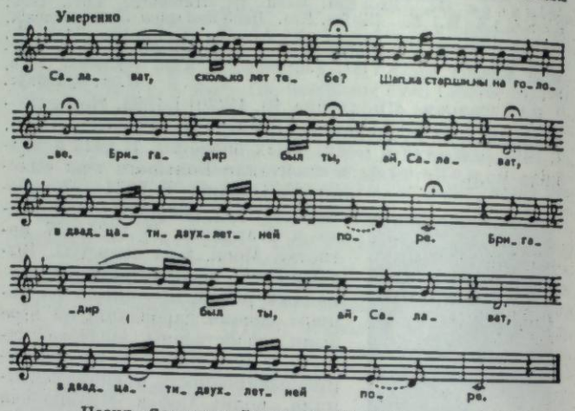
Лит.: Toni A., A. Bazzini, Milano, 1946; Barblan G., Le due vite artistiche di Antonio Bazzini. I grandi anniversari del 1960, Siena, 1960. *И. М. Ямпольский.*

БАШКИ́РОВ Дмитрий Александрович (р. 1 XI 1931, Тбилиси) — советский пианист и педагог. Засл. арт. РСФСР (1968). Игре на фп. обучался в муз. школе-десятилетке при Тбилисской консерватории у А. Д. Вирсаладзе, затем (с 1950) в Моск. консерватории у А.Б. Гольденвейзера (окончил в 1954). Получил Большой приз им. М. Лонг на Междунар. конкурсе пианистов им. М. Лонг в Париже (1955). С 1957 преподаёт в Московской консерватории (с 1965 доцент). Среди учеников — А. В. Бондурянский, Н. С. Акопян, Д. К. Алексеев, П. Рёзель.

Исполнит. стиль Б. сложился под влиянием школ А. Б. Гольденвейзера и Г. Г. Нейгауза. Игре Б. присущи активность интерпретации, экспрессия, точность мастерства. В 1965—72 выступал в трио с И. С. Безродным и М. Э. Хомицером. Гастролирует с 1956 по мн. странах мира. В репертуаре — В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман (получил пр. ГДР им. Шумана за выдающееся исполнение его произв., 1970), И. Брамс, К. Дебюсси, С. С. Прокофьев, Г. Г. Галынин, Р. К. Щедрин.

Лит.: Дельсон В., Артист по призванию, «СМ», 1967, № 11.

БАШКИ́РСКАЯ МУ́ЗЫКА. До Великой Окт. социалистической революции Б. м. была представлена только нар. творчеством, отразившим дух, историю, жизненный уклад башкирского народа. В самобытных



Песня «Салават». Запись Л. Н. Лебединского.

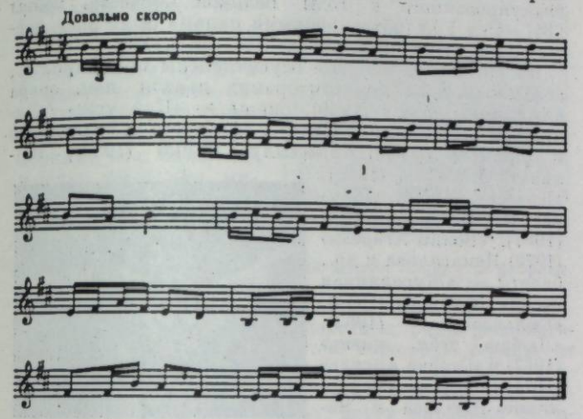
сказах-легендах, песнях, инструментальных пьесах воспеты любовь к родному краю («Урал», «Ак-Идель» и др.), мужество и отвага охотников и скотоводов («Вороной иноходец», «Хромой саврасый конь» и др.), героя нар.-освободительной борьбы («Буранбай», песни и марши о Салавате Юлаеве и др.). В песнях на историч. темы широко отражена борьба народов Приуралья и рус. крестьянства против угнетателей (песни о пугачёвском движении, социально-обличит. песни — «Тевкелев», «Колый канток», «Турякай» и др.). Психологич. глубиной отличаются лирич. песни («Соловей», «Салимакай», «Таштугай», «Зюльхизе» и др.), оптимизмом и юмором наполнены шуточные, плясовые песни и тесно связанные с ними программно-изобразит. инстр. пьесы и танцы. В башк. муз. фольклоре отчётливо видна связь с рус., казах. и татар. муз. творчеством.



Исполнитель на курае.

Ладовой основой башк. нар. музыки является своеобразная пентатоника, сочетающая пентатонные и диатонич. лады. Башк. нар. песня одноголосна. К зачаточным формам многоголосия относится своеобразное иск-во узляу («игра горлом») — 2-гол. пение одного певца или игра на курае, при к-рых исполнитель извлекает длительно выдержанный нижний звук (бурдонный бас) и одновременно играет осн. мелодию.

Наиболее распространённые жанры башк. нар. музыки — узун-кюй и кыска-кюй. Узун-кюй (долгий напев) включает в себя группу широко распевных, метроритмически свободных песен или инстр. мелодий импровизац. склада. Их отличает лирико-эпич. харак-



Бию-кюй (плясовой напев). Запись Л. Н. Лебединского.

тер, широкий мелодич. распев, сочетающий большие интервальные скачки с прихотливым узорчато-мелизматич. опеванием. Исполнение узун-кюй предваряется легендой о происхождении песни и её содержании. Узун-кюй подразделяются на историч. («Урал» и др.), лирико-эпич. («Сибай» и др.), лирич. («Ашказар» и др.). Кыска-кюй (короткий напев) — скорые, чёткие по структуре, ритмически моторные песни или программно-изобразит. пьесы. Тематика их очень широка, в них запечатлены особенности бытового уклада башкир, их любовь к родной природе, лирика, мужество и отвага. К кыска-кюй примыкают разл. виды инстр. мелодий, марши, сопровождающие воен. мужские танцы, кыланып-бию — мелодии, связанные с изобразит. героич. танцами, бию-кюй — плясовые напевы без слов, такмак — плясовая песня типа частушки. К эпич. жанрам относятся кубаиры — былины речитативного склада о богатырских подвигах, исполнявшиеся под аккомпанемент домбры. В совр. условиях у башкир бытуют баиты — сюжетные песни-сказы также речитативного склада, посвящённые разл. событиям. Обрядовый фольклор у башкир представлен свадебными песнями: сенляу (причитания невесты) и теляк (величание невесты родней жениха). Нар. муз. инструменты башкир — курай (тростниковая продольная флейта типа пастушеской свирели), кубыз (металлич. или деревянный варган). С кон. 19 в. из России проникает гармонь, позже в гор. быту получают распространение скрипка и мандолина.

Начало собиранию башк. нар. песен положили труды И. Н. Покровского (1870), Г. Х. Еникеева и А. И. Оводова (1883—93), И. И. Лепёхина, Р. Г. Игнатьева («Башкир Салават Юлаев...», 1894), С. Г. Рыбакова («Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта», 1897), содержащие первые записи башк. нар. песен.

После Великой Окт. социалистич. революции нац. традиции башк. нар. музыки обновляются и обогащаются. Борьба башк. народа в годы революции и гражд. войны, социалистич. быт находят отражение в песнях о партии, Ленине, нерушимой дружбе народов, славных подвигах сов. людей. Вместе с новой тематикой в башк. нар. музыке появляются новые формы, жанры, интонационно-ладовые и метроритмич. элементы. Собирание и изучение муз. фольклора ставятся на науч. основу. Работа сосредоточивается в Ин-те нац. культуры им. М. Гафури (ныне Ин-т истории, яз. и лит-ры Башк. филиала АН СССР) и в фольклорном кабинете Мин-ва культуры Башк. АССР, в к-ром в 30-е и 40-е гг. работали С. Х. Габаши, А. С. Ключарёв, И. В. Салтыков, Л. Н. Лебединский, затем в последующие годы — К. Ю. Рахимов, Р. А. Муртазин, Х. Ф. Ахметов, А. С. Эйхенвальд. В 60-е и нач. 70-х гг. в области муз. фольклористики работают башк. музыковеды Л. П. Атанова, Х. С. Ихтисамов, Н. Г. Шункаров, Г. Х. Ахметова и др. Хранят и развивают традиции нар. творчества и исполнительства сэсэны (певцы-сказители) — М. Бурангулов, С. А. Исмагилов, Ф. Д. Давлетшин; куранты (курайсы) — М. А. Рахматуллин, Г. Ф. Сулейманов, М. Д. Дильмухаметов и др.; певец Я. Ф. Акмурзин и др.

В нач. 20-х гг. появляются первые произв. проф. муз. творчества. Происходит синтез нар.-муз. традиций и принципов европ. и прежде всего рус. муз. классики. Х. К. Ибрагимов, Г. С. Альмухаметов, И. В. Салтыков, М. М. Валеев, А. С. Ключарёв, С. Х. Габаши стали первыми проф. авторами башк. песен, хоров, инстр. пьес. Значит. творч. традицией башк. музыкантов становится их связь с Башк. драм. театром (осн. в 1919, Стерлитамак, с 1922 в Уфе). Музыку к драм. спектаклям писали Х. К. Ибрагимов, К. Ю. Рахимов, М. М. Валеев, Т. Ш. Каримов, Х. Ф. Ахметов, З. Г. Исмагилов и др. Возникают разл. муз. учреждения. В Уфе создаются муз. школа (1919), в 1922 — муз. техникум (с 1926 — техникум искусств, с 1932 — муз. уч-ще). В 1932 открывается Башк. студия при Моск. консерватории. В 30-е гг. её заканчивают З. Г. Исмагилов, Х. Ф. Ахметов, Р. А. Муртазин, Р. В. Сальманов и др. В 1937 открывается Башк. балетная студия при Ленингр. хореографич. уч-ще. В 1938 созданы филармония и Башк. оперный т-р (с 1941 — Башк. т-р оперы и балета). В 1939 основано Башк. отделение СК РСФСР.

В 40-е гг. ставятся первые башк. оперы: «Хакмар» Валеева (1940; 2-я ред. под назв. «Айхылу», совм. с Н. И. Пейко, 1943) о послереволюционной жизни башк. крестьянства, «Мэргэн» Эйхенвальда («Меткий стрелок», по нар. легенде, 1940), героико-историч. «Карлугас» Чемберджи («Ласточка», 1941), сказочно-героич. «Акбузат» Заимова и Спадавеккиа («Белый конь», 1942), «Ашказар» Эйхенвальда (1944), «Азат» Муртазина (1949, посв. событиям гражд. войны). К этому же времени относится создание балета «Журавлиная песня» Степанова (1944) на нар.-легендарный сюжет.

В дальнейшем создаются З. Г. Исмагиловым — опера «Салават Юлаев» (1955), лирико-психологич. драма «Шаура» («Легенда о любви», 1963), муз. комедия «Кодаса» («Сватовство», 1959), лирич. опера «Волны Агидели» (1972); Н. Г. Сабитовым — балеты «Буратино» (1960), «Гюльназира» (1963), «Горный орёл» (совм. с Х. Ф. Ахметовым, 1959), «Мурзилка-космонавт» (1964), «Люблю тебя, жизнь» (1967), «Страна Айгуль» (1971); Р. А. Муртазиным — опера «Дауыл» («Буря», 1969); Х. Ф. Ахметовым — опера «Замандаштар» («Современники», 1970) о башк. рабочем классе; А. С. Ключарёвым — балет «Горная быль» (1959) на историко-героич. сюжет; Х. Ш. Заимовым и А. Г. Чугаевым — балет «Черноликие» (1965).

Развивается симф., камерно-инстр. и вок. творчество. Среди значительных произв. этих жанров — кантата «Здравица», «Башкирская лирическая сюита», струн. квартет и др. произв. Ахметова; кантаты «Нефтяники», «Ленин», увертюры для симф. оркестра Исмагилова; 3 симфонии, камерные произв. Муртазина; 3 концерта для скрипки с оркестром и концерт для фп. с оркестром, кантата «Внуки Ильича» Сабитова, кантаты, произв. для симф. оркестра, 2 струн. квартета, хоры, в т. ч. цикл хоров о Ленине, Заимова. Произв. разл. жанров создали Т. Каримов, К. Рахимов, Р. Сальманов, Н. Ияпкин, М. Ахметов, С. Шагинахметова, М. Баширов.

Среди башк. исполнителей: дирижёры — засл. деят. иск-в Башк. АССР Н. Г. Сабитов, Г. Х. Муталов; хоровые дирижёры — засл. деят. иск-в Башк. АССР Н. А. Болотов, Ш. Ш. Ибрагимов; певцы — нар. арт. РСФСР Б. Н. Валеева, Г. С. Хабибуллин, М. Х. Хисматуллин, засл. арт. РСФСР М. А. Ахметзянова, М. Г. Салигаскарова, Х. Галимов, Ф. Кудашева, нар. арт. Башк. АССР Г. С. Альмухаметов, засл. арт. Башк. АССР С. К. Галимова, Д. М. Нурмухаметова и др.; артисты балета — нар. арт. СССР З. А. Насретдинова, нар. арт. РСФСР Х. Г. Сафиуллин, Г. Г. Сулейманова, засл. арт. РСФСР Т. Ш. Худайбердина, Ф. М. Саттаров, М. А. Тагиров и др.

Развитие башк. музыки тесно связано с деятельностью рус. музыкантов — М. В. Кугушевой, Н. А. Болотова, П. М. Славинского, И. В. Салтыкова, А. Г. Тихомирова, А. А. Чернова, С. А. Попова, М. А. Зайденфегера и др.

В Башк. АССР работают (1972): Башк. т-р оперы и балета, Филармония, Хоровая капелла, Башк. ансамбль нар. танца, Ин-т иск-в (1968). Муз. уч-ща работают в Уфе, Салавате, Октябрьском, Давлеканово, Учалы; Уч-ще иск-в в Уфе; имеется 75 детских муз. школ.

Лит.: Рыбаков С. Г., Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта, СПБ, 1897; Лебединский Л. Н., Композиторы Башкирии, М., 1955; его же, Башкирские народные песни и наигрыши, М., 1965; Башкирские нар. песни, сост. Х. Ф. Ахметов, Л. Н. Лебединский, А. И. Харысов, Уфа, 1954; Шумская Н., Музыкальная культура Башкирской АССР, в кн.: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957; Атанова Л., Алябьев и башкирская народная музыка, «СМ», 1966, № 5.
Я. М. Гиршман.

БАШКИ́РСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА — муз. т-р Башк. АССР. Открылся в Уфе в 1938 оперой «Прекрасная мельничиха» Д. Паизиелло (на башк. яз.) — дипломной работой выпускников башк. отделения Моск. консерватории, к-рые и составили основную труппу т-ра. В неё вошли: Б. Н. Валеева, Ш. В. Валиахметова, В. Н. Галкин, Х. Л. Галимов, М. Е. Габдрахманова, З. И. Ильбаева, М. Ф. Максутова, О. Я. Сыртланова-Калинина, Г. С. Хабибуллин. Оркестр и хор сформировались из выпускников Башк. муз. уч-ща. С 1941 балетную труппу пополняли танцовщики, окончившие Башк. отделение Ленингр. хореографич. уч-ща (среди них: З. А. Насретдинова, Г. Г. Сулейманова, Х. Г. Сафиуллин, Ф. М. Саттаров, Т. Ш. Худайбердина, Ф. С. Юсупов). С этого же года т-р получил совр. название. В организации т-ра и воспитании его кадров большая заслуга принадлежит первому художеств. руководителю и гл. дирижёру т-ра (1939—1945) нар. арт. БАССР и засл. арт. РСФСР П. М. Славинскому.

Уже в первые годы существования т-ра наряду с операми композиторов сов. республик: «Ер-Таргын» Брусиловского (1939), «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (1939), «Качкын» Жиганова (1940) и др., были пост.

Здание Башкирского театра оперы и балета.



произв. мировой классики — «Тайный брак» Чимарозы (1938), «Фауст» (1941), «Русалка» (1941), балет «Коппелия» (1941) и др. Повышению исполнительской культуры артистов т-ра способствовала совм. работа с коллективом Укр. т-ра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко, эвакуированного в годы Великой Отечеств. войны 1941—45 в Уфу (объединёнными силами были пост. оперы «Иван Сусанин» и «Аида»).

На сцене т-ра впервые осуществлены пост. произв., созданных сов. композиторами: первая нац. опера «Хакмар» Валеева (1940), оперы — «Карлугас» («Ласточка») Чемберджи (1941), «Акбузат» Спадавеккиа и Заимова (1942), «Айхылу» Пейко (1953), «Салават Юлаев» (1955), «Кодаса» (1959), «Шаура» (1963), «Гюльзифа» (1967), «Волны Агидели» (1972) Исмагилова и др., балеты — «Журавлиная песня» Степанова (1944), «Гюльназира» (1963), «Люблю тебя, жизнь» (1967) и «Страна Айгуль» (1971) Сабитова, «Черноликие» Чугаева и Заимова (1965) и др. Т-р широко ставит произв. сов. композиторов др. республик: оперы — «Тихий Дон», «В бурю», «Молодая гвардия»; «Овод» Спадавеккиа, «Оптимистическая трагедия» Холминова, «Братья Ульяновы» Мейтуса; балеты — «Юность» Чулаки, «Тропою грома»; «Берег надежды» Петрова и др.



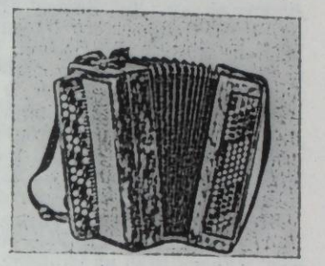
Сцена из оперы «Салават Юлаев» З. Г. Исмагилова.

В труппе т-ра (1972): певцы — нар. арт. РСФСР М. Х. Хисматуллин, засл. арт. РСФСР Б. С. Кокурин, засл. арт. БАССР М. А. Артемьев, С. К. Галимова, З. Г. Махмутов и др., солисты балета — засл. арт. РСФСР Ф. М. Нафикова, засл. арт. БАССР Л. С. Куватова, Ю. Г. Ушанов и др.; гл. дирижёр — О. М. Белунцов, дирижёры — нар. арт. БАССР Г. Х. Муталов, Е. Б. Терентьев; гл. режиссёр — Р. А. Валиуллин, гл. балетмейстер — засл. арт. РСФСР Ф. М. Саттаров; художники — нар. художники БАССР и засл. деятели иск-в РСФСР М. Н. Арсланов и В. И. Плекунов, гл. хормейстер — засл. деят. иск-в БАССР Л. Х. Исхакова.

Лит.: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957, с. 88—101; Хайруллин Р., Мастера оперного искусства Башкирии, Уфа, 1963; его же, Мастера балетного искусства Башкирии, Уфа, 1963.
Н. Ш. Губайдуллин.

БАЯ́Н [по имени легендарного др.-рус. певца-сказителя Баяна (Бояна)] — клавишно-пневматич. инструмент, усовершенствованная *гармоника* с хроматич. звукорядом для исполнения мелодии и басо-аккордового аккомпанемента во всех тональностях. Прототипом первого Б. была четырёхрядная петерб. гармоника. Назв. «Б.» первоначально (1903) было применено к рояльной гармонике. В совр. понимании термин введён мастером П. Е. Стерлиговым и гармонистом Я. Ф. Орланским-Титаренко. По заказу последнего в 1907 Стерлиговым был изготовлен Б. с 4 рядами клавишей (в виде лопаточек) на правой клавиатуре. Система Стерлигова получила назв. петербургской (ленинградской). Существовали также системы В. П. Хегстрема, Н. З. Синицкого и др. Общеупотребительной системой стала московская. В ней кнопки правой клавиатуры (обычно 52) располагаются по типу баварской гармоники тремя рядами. В каждой позиции правой руки исполнитель имеет под пальцем 3 расположенные по диагонали кнопки — в первом, втором и третьем рядах. Они позволяют извлечь 3 соседние ступени хроматич. гаммы. Для извлечения следующих ступеней нажимают кнопки в расположенных выше или ниже поперечных рядах. Подобное расположение кнопок обеспечивает тождественность аппликатуры в тональностях, находящихся в малотерцовом отношении. На нек-рых инструментах имеются дополнительные дублирующие ряды, к-рые обеспечивают большие возможности при подборе аппликатуры.

Диапазон правой клавиатуры — b — c^4. На левой клавиатуре — 5 рядов кнопок (по 20 в каждом): вспомогат. басы (звучащие на большую терцию выше основных), осн. басы, мажорные трезвучия, минорные трезвучия и доминантсептаккорды. Нек-рые Б. снабжены дополнит. рядом кнопок, позволяющим извлекать уменьшённые септаккорды. В каждом поперечном ряду располагаются кнопки, дающие осн. тон, мажорную терцию от него, построенные на нём мажорное и минорное трезвучия и доминантсептаккорд. Звуки и созвучия, извлекаемые соответствующими друг другу кнопками соседних рядов, находятся в кварто-квинтовом отношении. Для музыкантов высокой квалификации изготовляются т. н. готововыборные Б., на выборной клавиатуре к-рых каждый звук извлекается с помощью особой кнопки. Это позволяет брать аккорды в разных расположениях, исполнять неаккордовую фактуру, полифонич. муз. ткань. На готово-выборном Б. имеются и кнопки «готовых» аккордов. Инструменты с неск. комплектами язычков, включаемых при помощи т. н. регистров и издающих звуки разл. тембра, наз. тембровыми Б.



Баян модели «Солист 2» фабрики «Мелодия», Тула.

Б. — один из самых распространённых рус. нар. инструментов. Любители и профессионалы играют на нём соло и в ансамблях, а также аккомпанируют пению.

Лит.: Новосельский А., Книга о гармонике, М.—Л., 1936; Благодатов Г., Русская гармоника, Л., 1960; Мирек А., Из истории баяна и аккордеона, М., 1967; его же, Справочник по гармоникам, М., 1968.
Г. И. Благодатов.

«БАЯН». 1) Муз. журнал, издававшийся в Петербурге в 1888—90, с ежемесячным нотным приложением. Выходил еженедельно. Первый издатель-редактор А. А. Астафьев, с 1889 (№ 2) — А. И. Чарнова, позднее — П. П. Веймари (1890). Среди постоянных авторов: Д. Н. Соловьёв, А. С. Фаминцын, Л. А. Саккетти, Е. Н. Опочинин. В журнале существовали рубрики: эстетика и педагогика, портреты композиторов и артистов, история рус. т-ра, внутр. и заграничная муз. хроника, муз. критика, корреспонденции и обзор муз. жизни провинции, библиография и т. п. 2) Общедоступный муз.-лит. журнал с нотным приложением (с 1908). Изд. в Тамбове в 1907—09. Выходил ежемесячно. В 1909 — муз.-певч. журнал с нотами. Издатель-редактор П. Н. Богдашев, с № 2 — второй редактор А. Ф. Пащенко.

БАЯ́ТИ — жанр азерб. народных песен, гл. обр., лирич. характера. В основе Б. лежит строго определённая поэтич. форма — семисложные стихи, группирующиеся в четырёхстрочные строфы с рифмовкой вида aaba; главная мысль обычно выражается в конце строфы. Б. исполняются как проф. певцами (ашуги, гусаны), так и любителями.

БАЯХУ́НОВ Бакир Яхиянович (р. 15 IX 1933, Алма-Ата) — советский композитор. В 1960 окончил Алма-Атинский ин-т иск-в по классу композиции К. Х. Кужамьярова, с 1963 преподаёт полифонию и инструментовку в этом ин-те. В 1960—63 совершенствовался в Моск. консерватории у М. И. Чулаки. Первый проф. дунганский композитор, Б. записывает и изучает дунганский фольклор, к-рый наряду с казахским мелосом творчески использует в своих произв. Автор симф. поэмы «Мынчжанюй» (1959), поэмы для симф. оркестра с солирующей домброй «Кюй» (1965), Эпической поэмы (1967), концертов с оркестром — для скр. (1960) и для домбры-примы (1969), произв. для камерного оркестра, вок. циклов для голоса с фп. на темы вост. поэзии, обр. кюев и др.
Б. Г. Ерзакович.

БЕ́БУТОВ Валерий Михайлович [6(18) XII 1885, Царицын, ныне Волгоград — 2 XI 1961, Москва] — сов. режиссёр. Засл. арт. РСФСР (1934). Засл. деят. иск-в Тат. АССР (1945). В 1911 окончил историко-филологич. ф-т Петерб. ун-та. Театр. образование получил под рук. В. Э. Мейерхольда. Работал в Москве: во МХТ (1912—17), в Т-ре ХПСРО (Художественно-просветительный союз рабочих организаций, 1917—18), где совм. с Ф. Ф. Комиссаржевским пост. «Похищение из сераля» Моцарта и «Сказки Гофмана» Оффенбаха. В 1922 организовал т-р «Романеск». С 1924 рук. Т-ра муз. буффонады (впоследствии Театр муз. комедии), где пост. «Корневильские колокола» Планкета, «Гаспарон» Миллёкера. В 1920-е и 30-е гг. пост. муз. спектакли: «Прекрасная Елена» Оффенбаха, «Цыганский барон» Штрауса, «Нищий студент» Миллёкера — в Моск. т-ре оперетты; «Алмаст» Спендиарова — в Большом т-ре (совместно с Т. Е. Шарашидзе). В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 работал в Казани, пост. в Т-ре оперы и балета им. Джалиля «Русалку»; «Ильдар» Жиганова.

Пост. Б. отличались поисками своеобразных решений муз. спектакля, стремлением к динамике. Режиссёр принёс в муз. т-р свободное, в ряде случаев произвольное истолкование классич. произв.
В. И. Зарубин.

БЕВИНЬЯ́НИ (Bevignani) Энрико Модесто (29 IX 1841, Неаполь — 29 VIII 1903, там же) — итал. дирижёр и композитор. Муз. образование получил в Неаполитанской консерватории. С 1864 работал в оперных т-рах Лондона (в т. ч. в «Ковент-Гарден»). С 1872 провёл неск. сезонов в России; дирижировал спектаклями Итал. оперы в Москве и Петербурге, операми «Демон» (1879) и «Евгений Онегин» (1881) в Большом т-ре, оперой «Снегурочка» в Моск. частной опере (1885). Совм. с франц. скрипачом Л. Визентини был инициатором утренних концертов в зале Дворянского собрания при участии солистов и оркестра Итал. оперы (1879—89). В 1876 дирижировал первой в Лондоне пост. оперы «Аида». В 1894 выступал в т-ре «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), в т-рах Берлина и Вены (1898). Б. увлекал слушателей живостью, темпераментом, мастерством орк. аккомпанемента. Автор оперы «Катерина Блум» (1863, Неаполь), популярных салонных романсов. Занимался педагогич. деятельностью.

БЕЗЕКИ́РСКИЙ Василий Васильевич [14(26) I 1835, Москва — 8 XI 1919, там же] — рус. скрипач, педагог, дирижёр и композитор. Род. в семье мастера муз. инструментов. Игре на скрипке обучался у Р. Славика в Москве, в 1858—60 — у Ю. Леонара в Брюсселе, там же брал уроки композиции у Б. Дамке. С 1850 скрипач, в 1861—91 солист оркестра Большого т-ра в Москве. Гастролировал во мн. странах (1868—71). Скрипач-виртуоз, Б. занимался также дирижёрской и педагогич. деятельностью. В 1864—65 преподавал в Муз. классах РМО, в 1882—1902 профессор Муз.-драм. уч-ща Моск. филармонич. об-ва, с 1903 преподаватель муз.-драм. курсов Е. П. Рапгофа в Петербурге. Среди учеников Б. — его сын В. В. Безекирский-младший (1880—1960), К. К. Григорович, А. И. Яньшинов. Автор орк. произв. — сюиты, конц. увертюры, симф. поэмы «Фантастический эпизод», симф. картины «Лирические сцены», концерта для скр. с оркестром, пьес для скрипки и фп., транскрипций. Выделяются популярная в репертуаре скрипачей обр. Б. «Вальс-скерцо» (ор. 34) П. И. Чайковского и ред. сонат и пар-

тит И. С. Баха для скрипки соло. Написал воспоминания — «Из записной книжки артиста» (СПБ, 1910), а также «Краткий исторический обзор музыкально-скрипичного искусства XVII—XX вв.» (Киев — Варшава, 1913).

Лит.: Проф. В. В. Безекирский (К его 60-летнему юбилею), «РМГ», 1910, № 12, стлб. 318—20; В. В. Безекирский, «ЕИТ», 1910, вып. VIII, с. 123—24. *И. М. Ямпольский.*

БЕ́ЗЕНДОРФЕР (Bösendorfer) Игнац (28 VII 1796, Вена — 14 IV 1859, там же) — основатель австр. фп. фирмы. Ученик Ю. Бродмана. Фабрика Б. осн. в 1828 в Вене. В прямострунных роялях Б. использовал молоточковый венский механизм, в больших конц. инструментах—англ. механизм с репетицией. Фирму унаследовал сын Б.— Людвиг Б. (VI 1835, Вена — 9 V 1919, там же), к-рый является также основателем конц. зала «Бёзендорфер» в Вене (1872), используемого для проведения фп. вечеров камерной музыки. Фирма ввела в роялях перекрёстную систему струн, в 1900-х гг. — механизмы двойной репетиции. В 1930-х гг. «Бёзендорфер» выпустила конц. рояль с диапазоном 7 1/2 октав (от G_2) и удлинённой мензурой струн. На Междунар. конкурсе роялей в Лондоне (1936) этот инструмент занял 1-е место. Рук. совр. фирмы — Александр и Вольфганг Хюттерштрассеры. Инструменты фирмы удостоены наград на междунар. конкурсах. Обладают мягкой клавиатурой, однако их звук не отличается красотой тембра. На выставке муз. инструментов 1970 фирма демонстрировала рояли «Империал» (8 октав от A_2, длиной 3 *м*) — наиболее дорогостоящие, однако не обладающие выдающимися качествами.

БЕЗРОДНЫЙ Игорь Семёнович (р. 7 V 1930, Тбилиси) — сов. скрипач. Засл. арт. РСФСР (1965). Лауреат междунар. конкурсов скрипачей им. Я. Кубелика в Праге (1949, 1-я пр.) и им. И. С. Баха в Лейпциге (1950, 1-я пр.). Игре на скрипке начал учиться под рук. отца — скрипача-педагога. В 1953 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки А. И. Ямпольского, в 1955 под его рук. аспирантуру. С 1957 преподаёт в Моск. консерватории (с 1972 профессор). В 1970 дебютировал в Москве как дирижёр. В 1965—72 выступал в трио с пианистом Д. А. Башкировым и виолончелистом М. Э. Хомицером. Гастролирует во мн. странах. Гос. пр. СССР (1951).

Лит.: Рабей Вл., Игорь Безродный, «СМ», 1951, № 8; Blaukopf K., Igor Besrodny, в его кн.: Große Virtuosen, Teufen — Bregenz — W., 1957, S. 62—66.

БЕ́ПБУТОВ Рашид Маджид оглы [р. 1(14) XII 1915, Тбилиси] — советский певец (лирич. тенор). Нар. арт. СССР (1959). Депутат Верх. Совета СССР 7—8-го созывов. Сын нар. певца-ханенде, Б. юношей стал выступать как исполнитель азерб. нар. песен. В 1934—44 солист Ереванской, в 1944—56 — Бакинской филармоний. В 1957—1959 художеств. руководитель Азерб. гос. конц. ансамбля. Периодически выступает в спектаклях Азерб. т-ра оперы и балета, где исполняет гл. партии в опере «Севиль» Амирова и в муз. комедии «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. В 1966 организовал и возглавил Азерб. гос. т-р песен.



Б. — один из ведущих мастеров сов. эстрады. Его исполнению присущи темпераментность, задушевность, теплота, экспрессивность. В репертуаре Б. песни сов. и зап.-европ. композиторов, а также песни народов мира, в т. ч. рус., иран., турецкие, араб., инд. и др. Снимался в фильме «Аршин мал алан» (Гос. пр. СССР, 1946). Гастролировал во мн. странах (Италия, Финляндия, Индия, Бельгия, Турция и др.).

Лит.: Рашид Бейбутов. Народный артист СССР, Баку, 1959 [буклет]; Абасова Э., Рашид Бейбутов, Баку, 1965. *К. А. Касимов.*

БЕ́ЙЛИНА Нина Михайловна (р. 4 III 1931, Москва) — сов. скрипачка. Лауреат междунар. конкурсов скрипачей им. Дж. Энеску (Бухарест, 1961, 1-я пр.), им. П. И. Чайковского (Москва, 1962, 3-я пр.) и им. М. Лонг и Ж. Тибо (Париж, 1963, 2-я пр.). Окончила в 1953 Моск. консерваторию по классу скрипки А. И. Ямпольского. Была в аспирантуре Ленингр. (1957—59, рук. Ю. И. Эйдлин) и Моск. (1959—61, рук. Д. Ф. Ойстрах) консерваторий. В 1953—56 артистка оркестра Большого т-ра, с 1961 солистка ВГКО (ныне Москонцерт). Гастролирует за рубежом.

БЕ́ЙЛЬ Анри Мари — см. *Стендаль.*

БЕ́ЙНУМ (Beinum) Эдуард Александер ван (3 IX 1901, Арнем — 13 IV 1959, Амстердам) — голл. дирижёр. Учился игре на скрипке у брата Ко ван Б., игре на фп.— у Ф. Хиллера. С 1917 играл в оркестре в Арнеме, одновременно изучал композицию под руководством Б. Зверса и С. Дресдена (1918—22) в Амстердамской консерватории. Руководил хором муз. об-ва в Схидаме (1921—30) и Орк. объединением в Харлеме (1927—31). С 1931 дирижёр, с 1945 гл. дирижёр симф. оркестра *«Концертгебау»* в Амстердаме. С 1938 ассистент В. Менгельберга и Б. Вальтера. Дирижировал мн. крупнейшими симф. оркестрами в разных муз. центрах, в т. ч. Ленинградской филармонии (1937), Лондонским филармоних., Филадельфийским, работал с филармоних. оркестром Лос-Анджелеса (1956). Завоевал известность своей интерпретацией симфоний А. Брукнера. Был пропагандистом совр. музыки, способствовал популяризации в Голландии произв. Б. Бартока, З. Кодая, Д. Д. Шостаковича, К. Шимановского.

Лит.: Paap W., E. van Beinum, Baarn, 1956; E. van Beinum, red. K. Ph. Bernet Kempers, Haarlem, 1960.

БЕКА́Р (франц. bécarre, букв. — квадратное Б; лат. B quadratum), ♮ — знак отказа от альтерации той или иной ступени звукоряда. Б. означает понижение ступени на полутон после диеза и повышение на полутон после бемоля, а также понижение на тон после дубль-диеза и повышение на тон после дубль-бемоля. Знак 𝄪, использовавшийся прежде для обозначения отказа от двойной альтерации, вышел из употребления. Возвращение к простой альтерации после двойной (дубль-диез, дубль-бемоль) в настоящее время обозначается соответственно одним диезом и одним бемолем. Применявшиеся в этих случаях ранее знаки ♮♯ — бекар-диез и ♮♭ — бекар-бемоль устарели (см. *Алфавит музыкальный*).

БЕ́КИ (Bechi) Джино (р. 16 X 1913, Флоренция) — итал. певец (баритон). С 1930 учился пению у Р. Франци и М. де Джорджи, пел в концертах. В 1936 впервые выступил на оперной сцене в Эмполи. Известен как один из лучших исполнителей партий Фигаро («Севильский цирюльник»), Риголетто, Жермона; Амонасро («Аида»), Тонио; Жерара («Андре Шенье» Джордано) и др. Б. обладает сочным, сильным, красивым по тембру голосом. Высокое вокальное мастерство сочетается в его пении с выразительной актёрской игрой, экспрессией, одухотворённостью. Гастролировал в Испании, Германии, Великобритании, Египте, Юж. Америке, США. Снимался во мн. фильмах.

БЕ́ККЕР (Becker) Жан (11 V 1833, Мангейм — 10 X 1884, там же) — нем. скрипач. Игре на скрипке начал обучаться под руководством отца — Карла Теодора Б., позднее занимался у А. Кеттенуса (до 1865) и В. Лахнера. Работал концертмейстером симфонического оркестра в Мангейме. С 1859 выступал как солист в Париже, Лондоне, Петербурге и др., с особенным успехом — с концертами Л. Бетховена и Ф. Мендельсона. Прославился как виртуоз (его наз. «немецким Паганини»). В 1866 жил во Флоренции, где в том же году организовал и возглавил струн. квартет (т. н. Флорентийский

квартет), завоевавший европ. известность высокой худож. интерпретацией сочинений В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса (существовал до 1880). Этот камерный ансамбль выступал не только в крупных культурных центрах, он способствовал широкой популяризации квартетной музыки среди населения небольших провинц. городов. Последние годы жизни Б. жил в Мангейме, играл в фп. квартете с дочерью-пианисткой и сыновьями — скрипачом Хансом Б. [(1860—1917) ученик О. Зингера, преподавал в Лейпцигской консерватории] и виолончелистом Хуго *Беккером*. Б.— автор конц. пьес, танцев.

Лит.: Grohe H., Jean Becker zum 100. Geburtstag, «Mannheimer Geschichtsblätter», 1933, H. 4; Baser F., Johannes (Jean) Becker. Geiger, Erzieher und Streichquartettführer, Freiburg in Br., 1938. *И. М. Ямпольский.*

БЕ́ККЕР (Bekker) Пауль (11 IX 1882, Берлин — 7 III 1937, Нью-Йорк) — нем. муз. критик, исследователь и публицист. Учился у Ф. Рефельда (скр.), Б. Хорвица (муз. теория) и А. Зормана (фп.). Был скрипачом Берлинского филармоних. оркестра; позже дирижировал оркестрами в Ашаффенбурге и Гёрлице. В 1906—25 выступал в качестве муз. критика. В 1925 — директор гос. т-ров в Касселе, в 1927—33 — в Висбадене. Убеждённый и последовательный защитник совр. музыки, в своих полемич. статьях и рецензиях отстаивал и пропагандировал творчество Г. Малера, Ф. Шрекера, молодого Э. Кшенека и А. Шёнберга. Автор работ о Л. Бетховене, Р. Вагнере и исследований о симфониях Г. Малера. Для Б. характерно внимание к философско-социологич. проблемам совр. муз. иск-ва. После прихода к власти нем. фашистов был вынужден покинуть Германию. Жил сначала в Париже, с 1934 — в США, сотрудничал в нью-йоркских газетах в качестве муз. критика.

Соч.: Oskar Fried, B., 1907; Jacques Offenbach, B., 1909; Das Musikdrama der Gegenwart, Stuttg., 1909; Beethoven, B.— Lpz., 1911 (рус. пер.— М., 1913—15); Das deutsche Musikleben..., B., 1916; Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, B., 1918 (в рус. пер.— Симфония от Бетховена до Малера, Л., 1926); Kunst und Revolution, Frankf./M., 1919; Franz Schreker, B., 1919; Die Weltgeltung der deutschen Musik, B., 1920; Gustav Mahlers Sinfonien, B., 1921; Kritische Zeitbilder, B., 1921; Deutsche Musik der Gegenwart, в сб.: Deutsches Leben der Gegenwart, B., 1922; Schumann R., Gesammelte Schriften. In Auswahl, hrsg. und eingeleitet von P. Bekker, B., 1922; Klang und Eros. Gesammelte Schriften, Bd 2, B., 1922; Neue Musik, Stuttg.— B., 1923; R. Wagner. Das Leben im Werke, Stuttg.— B., 1924; Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik, Stuttg.— B., 1924; Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, B.— Lpz., 1926; Materiale Grundlagen der Musik, W., 1926; Organische und mechanische Musik, Stuttg., 1927; Das Operntheater, Lpz., 1931; Briefe an zeitgenössische Musiker, B., 1932; Wandlungen der Oper, Z.— Lpz., 1934; The story of the orchestra, N. Y., 1936, N.Y., 1963. *О. Т. Леонтьева.*

БЕ́ККЕР Фёдор Фёдорович [27 III(8 IV) 1851, Петербург — 11(24) VII 1901, там же] — рус. хор. дирижёр и певец. С 1869 хорист, позднее солист (выступал в небольших партиях) Мариинского т-ра. В 1880 окончил Петерб. консерваторию по классу пения И. А. Мельникова. С 1892 пом. режиссёра оперной труппы Мариинского т-ра. С 1887 устраивал духовные концерты. В 1890 организовал совм. с Мельниковым в Петербурге Бесплатные классы хор. пения. С того же года преподаватель музыки и церк. пения в Александровском кадетском корпусе.

БЕ́ККЕР (Becker) Хуго (13 II 1864, Страсбург — 30 VII 1941, Гейзельгаштейг, близ Мюнхена) — нем. виолончелист и педагог. Учился у своего отца, скрипача Ж. *Беккера*, затем у Ф. Грюцмахера, А. Пиатти и Ж. Десперта. Конц. деятельность начал с 1880, выступал с оркестром Мангеймского нац. т-ра. В 1884—1886 солист оркестра оперы во Франкфурте-на-Майне; в 1890—96 чл. квартета Х. Хермана (т. н. Франкфуртский квартет). С 1901 солист концертов «Понедельники» в Лондоне. С особым успехом исполнял произв. А. Дворжака и М. Регера (посв. Б. концерт для виолончели). Преподавал в консерватории во Франкфурте-на-Майне (1909—29) и в Высшей школе музыки в Берлине. Концертировал в Лондоне, где выступал в трио с Ф. Бузони и Э. Изаи; был участником трио с Э. Донаньи и А. Марто, позднее с К. Фридбергом и К. Флешем. Гастролировал в качестве солиста во мн. странах (в России впервые в 1891). Сочетание мужественности, строгости и благородства интерпретации с технич. завершённостью игры является характерной чертой исполнит. стиля Б. Среди учеников Б.— Э. Майнарди, П. Хегар, Р. Мецмахер. В педагогич. практике Б. основывался на физиологич. методе Ф. Штейнхаузена, стремился к естественности игровых движений. Б. принадлежит труд «Техника и эстетика виолончельной игры» («Mechanik und Aesthetik des Violoncellspiels», совм. с Д. Ринаром, W., 1929, ² 1971) и др. педагогич. сочинения, а также ряд произв. для виолончели, в т. ч. концерт с оркестром A-dur (1898) и переложения пьес Ф. Шуберта, Р. Шумана и др.

Лит.: Grohe H., Hugo Becker zum Gedächtnis, «ZfM», 1941, H. 9. *Л. С. Гинзбург.*

«БЕ́ККЕР» («Фабрика роялей Я. Беккера») — крупнейшая рус. фп. фирма. Основана в 1841 в Петербурге Яковом Давыдовичем Б. (первонач. как небольшая мастерская, изготовлявшая гл. обр. рояли). В 1861 мастерскую унаследовал Франц Б. (брат основателя фирмы). В 1871 она перешла в собственность П. Л. Петерсона и М. А. Битепажа (с 1899 — только Битепажа), сохранивших её прежнее название. Производство было расширено и модернизировано. Рояли фирмы Б. отличались высоким качеством звука (певучесть и сочность тона), пользовались признанием виртуозов; на них играли А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, М. А. Балакирев, К. Шуман, К. Сен-Санс и др. На Всеросс. выставке 1896 инструменты фирмы были удостоены Гос. герба. В 1903 «Фабрика роялей Я. Беккер» была куплена К. К. Шредером, одним из совладельцев известной фп. фирмы. В 1918 ф-ка была национализирована и переименована во 2-ю фп. ф-ку. В 1924 на её основе в Ленинграде создана ф-ка «Красный Октябрь» — самое большое в СССР предприятие по выпуску фп..

Лит.: Зимин П. Н., Фортепиано в его прошлом и настоящем, М., 1934; его же, История фортепиано и его предшественников, М., 1968; Чайковский П. И., Музыкально-критические статьи, М., 1953, с. 140—41; Учитель Я. М., Советское фортепиано. Краткий исторический очерк, М.— Л., 1966, с. 21—23. *И. М. Марков.*

БЕКЛЕМИ́ШЕВ Григорий Николаевич [23 I(4 II) 1881, Москва — 5 II 1935, Киев] — сов. пианист и педагог. Засл. профессор УССР (1926). В 1900 окончил Моск. консерваторию по классу фп. В. И. Сафонова, затем около года занимался у Ф. Бузони в Берлине. С 1913 профессор Киевской консерватории, с 1923 — Высшего муз.-драм. ин-та им. Н. В. Лысенко в Киеве. В 1923—28 провёл цикл сольных лекций-концертов, т. н. «Музыкально-исторических демонстраций» (исполнил ок. 2000 произв.), имевших большое художеств.-просветит. значение. Ученики Б.: А. М. Луфер, М. А. Гозенпуд и др. Ему принадлежит ряд фортепианных транскрипций. Автор статьи «Психо-фізичні основи сучасної фортепіанної техніки» («Радянська музика», 1939, № 4).

Лит.: Ревуцький Л., Івановський В. Г., Гозенпуд М. А., Пам'яті Г. М. Беклемішева, «Радянська музика», 1940, № 1; Курковский Г. В., В. В. Пухальский и Г. Н. Беклемишев, в кн.: Киевская консерватория, Научно-методич. записки. Сб. 1956 г., К., 1957; Курковський Г., Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913—1933 рр.), в сб.: Українське музикознавство, [вып.] 2, Київ, 1967. *Т. Ф. Гнатив.*

БЕ́КМАН-ЩЕРБИ́НА Елена Александровна [31 XII 1881 (12 I 1882), Москва — 30 IX 1951, там же] — сов. пианистка и педагог. Засл. арт. РСФСР (1937). В 1888—97 занималась у Н. С. Зверева и П. А. Пабста в Моск. консерватории, к-рую окончила в 1899 по классу В. И. Сафонова. Артистич. деятельность начала

в 1900, приняв участие в камерном концерте РМО, совм. с А. Э. Гленом и И. В. Гржималы. Концертировала в Москве и др. городах России. Выступала в концертах РМО, на «Муз. выставках» М. И. Дейши-Сионицкой, Вечерах совр. музыки, концертах *Персимфанса* и др. С 1924 солистка Радиовещания. Преподавала в Муз. уч-ще им. Гнесиных (с 1908 в течение 25 лет; с перерывами), в собств. школе фп. игры (1912—18), в Моск. консерватории (доцент, 1921—30), в Центр. заочном муз.-педагогич. ин-те (с кон. 30-х гг. по 1941, с 1940 — профессор).

Б.-Щ.— одна из выдающихся пианисток, воспитанных Моск. консерваторией в дореволюц. время. Её исполнение отличалось искренностью, теплотой, сочетанием интеллекта и чуткой непосредственности, изяществом и «жемчужной» техникой. В репертуаре Б.-Щ. значительные произв. фп. литературы самых разл. эпох и школ. Ею были впервые исполнены мн. соч. А. Н. Скрябина и др. рус. и сов. композиторов; была первой исполнительницей в Москве мн. произв. К. Дебюсси и М. Равеля. Автор (совм. с Л. К. Бекманом) двух детских сборников: «Верочкины песенки» и «Оленька-непунья». Автор книги «Мои воспоминания» (М., 1962). *Я. И. Мильштейн.*

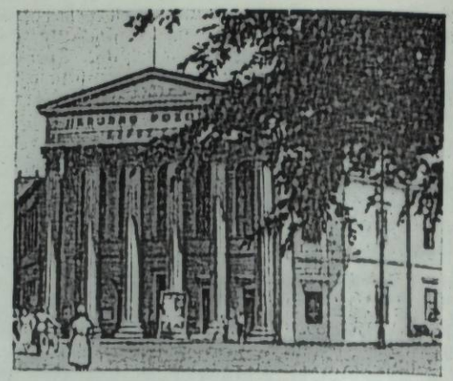
БЕЛАФО́НТЕ (Belafonte) Харри (р. 1 III 1927, Нью-Йорк) — амер. эстр. певец (негр). Участник борьбы за гражд. права цветного населения США. После воен. службы (1943—45) обучался в театре-студии «Драма Уоркшоп» у Э. Пискатора. Начал выступать на эстраде с 1947. Завоевал популярность как автор-аранжировщик и исполнитель нар. песен и песен в нар. стиле, особенно мелодий племён, населяющих острова Карибского моря, а также развёрнутых вок. баллад. Большое распространение за пределами США получили пластинки Б. Часто выступает как киноактёр, в т. ч. в муз. фильмах («Кармен Джонс», реж. О. Преминджер, 1954).

Лит.: Григорьев Л., Платек Я., Поёт Гарри Белафонте, «МЖ», 1960, № 11.

БЕЛГРА́Д, Београд,— столица Социалистич. Федеративной Республики Югославии и Социалистической Республики Сербии. 1,2 млн. жит. (1972). Становление муз. жизни в Б. относится к сер. 18 в. Первые муз. организации Сербии возникли после освобождения страны от тур. ига во 2-й пол. 19 в. В 1853 группой любителей музыки было основано Белградское хор. об-во под рук. М. Миловука. В 1864 при нём была создана первая в Б. муз. школа с классами скрипки и виолончели. Организация об-ва стимулировала создание многочисл. хоров. В 1881 осн. церк. певч. об-во «Корнелие» (с 1888 называлось «Станкович» по имени его руководителя К. Станковича), в 1884 — акад. певч. об-во (с 1887 об-во «Обилич»). С 1890 регулярно проводились «Обиличевы вечера», на к-рых звучали хор. музыка, песни в сопровождении нац. инструментов, произв. югосл. поэтов и писателей. В кон. 19 в. в Б. начинает формироваться муз. т-р. В т-ре «Народно позориште» с 1869 ставились комедии с пением. В 1882 состоялась премьера первой серб. оперетты «Колдунья» Д. Енко, в 1894 — комической оперы «В колодце» В. Блодека.

В нач. 20 в. муз. жизнь Б. начинает развиваться быстрее. В 1903 на сцене т-ра «Народно позориште» была пост. первая серб. опера «На заре» С. Бинички. В 1909 певец И. Савич организовал частную оперную труппу, репертуар к-рой состоял из неск. итал. опер и популярных муз. комедий; здесь были пост. также оперы «Князь Иван из Сомбории» И. Банча и «Мать» И. Урбана.

Продолжалась деятельность Белградского хор. об-ва, к-рое с 1887 возглавлял С. Мокранац. Он же создал первый в Б. струнный квартет, а также организовал Союз хор. об-в и Ассоциацию серб. музыкантов. В 1899



Здание театра «Народно позориште» в Белграде.

по инициативе С. Мокранаца, С. Бинички и Ц. Манойловича в Б. открылось первое постоянно действующее муз. учебное заведение — Сербская школа музыки (ныне Гос. средняя школа им. С. Мокранаца), в 1912 учреждена Ассоциация камерной музыки, проводившая регулярные камерные вечера.

Значит. подъём муз. культуры Б. наступает после образования единого югосл. гос-ва. В 1920 в «Народно позориште» была выделена самостоятельная оперная труппа. Под рук. Бинички и С. Христича труппа расширила репертуар, часть к-рого составляли произведения славянских композиторов и оперы югосл. авторов: Христича, П. Конёвича, К. Барановича, С. Настасиевича, Я. Готоваца, И. Зайца и др. В 1922 создана балетная труппа. Большой вклад в развитие т-ра внёс дирижёр Л. Матачич, руководивший оперой в 30-е гг. Были организованы опереточные труппы, ставившие гл. обр. классич. венские оперетты, а также сочинения Енко, А. Пордеса, И. Тиярдовича.

В 20-х гг. в Б. возникают постоянные проф. конц. организации. В 1923 создаётся Белградское филармонич. об-во, основу к-рого составлял первый в Б. проф. симф. оркестр. Позднее начинают работать постоянно действующие камерные ансамбли — Белградский фортепианный квартет и Белградское трио, камерный оркестр «Коллегиум музикум» при ун-те под рук. М. Милоевича.

В 1937 Белградская муз. школа была преобразована в Музыкальную академию, при к-рой работала и средняя муз. школа. В годы фашистской оккупации муз. жизнь Б. по существу прекратилась, мн. коллективы распались, музыканты стали участниками освободит. борьбы. Здание оперного т-ра было повреждено бомбардировкой и пожаром.

После освобождения Б. от фашистской оккупации (1944) муз. жизнь столицы начала развиваться с большой интенсивностью. Уже в 1945 возобновились спектакли оперной труппы т-ра «Народно позориште», к-рым (с небольшим перерывом до 1963) руководил О. Данон. Создана новая труппа, в к-рую вошли лучшие серб. певцы. Основу репертуара т-ра составили произв. югосл. композиторов, классич. рус. и итал. оперы. Среди солистов т-ра М. Чангалович, А. Маринкович, М. Бугаринович, З. Джюгенац, З. Зикова, Н. Цвеич, В. Хейбал, Р. Бакочевис, С. Стоянович, Н. Милошевич, В. Бабич.

К 60-м гг. конц. жизнь достигла высокого уровня. Продолжает свою деятельность оркестр филармонии, возглавляемый дирижёрами К. Барановичем, Л. Якичем, Ж. Здравковичем. В 1967 открыт конц. зал филармонии, работают коллективы радио — Симф. оркестр, камерный оркестр, смешанный хор, струн.

квартет (выступают также в открытых концертах). Большую муз.-просветительскую работу ведут коллективы Дома Югославской Нар. армии — академич. хор (осн. в 1945) и симф. оркестр (осн. в 1947). В Б. работают также: хор «Белградские мадригалисты», камерно-инстр. ансамбли, ансамбль нар. танца «Коло», любительские коллективы. Помимо Музыкальной академии, с 1957 в составе серб. Академии иск-в работает Музыковедч. ин-т Сербской АН. Созданы Союз композиторов Югославии и др. объединения профессиональных музыкантов.

Лит.: Pejević R., Les centres musicaux, «Zvuk», Beograd, 1967, № 77—78, p. 121. *М. М. Яковлев.*

БЕЛЕНИ́ЦИНА Любовь Ивановна — см. *Кармалина Л. И.*

БЕЛИ́ЙНИК Пётр Сергеевич [р. 1(14) X 1906, г. Ахтырка, ныне Сумской обл.] — советский певец (лирич. тенор). Нар. арт. СССР (1954). Участвовал в заводской самодеятельности; в молодёжном комсомольском муз. т-ре исполнил партию Берендея. В 1933—36 Б. учился в Харьковской консерватории (класс пения Р. С. Вайн). В 1936—40 солист Большого т-ра; в 1941—42 солист Харьковского, с 1942 — Киевского т-ра оперы и балета.



Партии: Владимир («Дубровский»), Берендей; Торопка («Аскольдова могила»), Петро («Наталка-Полтавка»), Юродивый, Ленский; Герцог («Риголетто»), Лоэнгрин, Фауст; Джеральд («Лакме»), Арлекин («Паяцы»), Альфред («Травиата»), Понтек, Пинкертон; Тюленин («Молодая гвардия»), Анатоль («Война и мир») и др. Популярен также как исполнитель украинских и русских народных песен и романсов (выступал с украинской капеллой «Думка» и ансамблем бандуристов).

Лит.: Стебуні І., Петро Сергійович Білинник, Київ, 1958.

БЕ́ЛЛА (Bella) Ян Левослав (4 IX 1843, Липтовски-Свети-Микулаш — 25 V 1936, Братислава) — словацкий композитор. Сын органиста Яна Б. Учился музыке у Л. Дворжака и А. Хуски. Занимался контрапунктом в Вене у С. Зехтера и Г. Прейера. Первые сочинения (преимущественно духовные) часто исполнялись в г. Банска-Бистрица, где жил композитор. В 1866 принял сан священника. Был гор. капельмейстером в Кремнице (1869—81), гор. органистом в Сибиу (с 1881), где преподавал музыку в средних школах и местном Муз. об-ве. С 1922 жил в Вене, с 1928 — в Братиславе.



Уже в ранние годы наряду с сочинением произв. духовной музыки — Missa virorum (1866), Haec dies, Adoramus (1867), Christus factus est (1873), Б. писал светские произв., в к-рых использовал мелодии словацкого муз. фольклора (Свято-Мартинская кадриль, 1861; Словацкие напевы, 1862). Особенно чётко выражены фольклорные элементы в поздних произв. Б. (кантата «Дивный разбойник», 1933; песни). В опере «Кузнец Виланд» («Wieland der Schmied», 1899, пост. 1924, Вена) выступил как последователь принципов муз. драмы Р. Вагнера. Б. принадлежат также инстр. пьесы педагогич. репертуара. Автор статей по муз.-эстетич. вопросам.

Соч.: кантаты (на нем. тексты): К музыке (1886), Апофеоз (ок. 1890), К весне (1905); на словацкие тексты: Свадьба Яношека (1922), Дивный разбойник (1933); симф. поэма Судьба и идеал (1874, 2-я ред. 1880); Концертштюк в венгерском стиле (1896); увертюры для оркестра, инструментальные ансамбли, органные и фп. пьесы, хоры, песни.

Лит.: Burlas L., Život a dielo J. L. Bellu, Martin, 1953; Zavarský E., Ján Levoslav Bella. Život a dielo, Bratislava, 1955. *Л. Г. Григорьев.*

БЕ́ЛЛЕРМАН (Bellermann) — семья нем. музыкантов. Иоганн Иоахим Б. (23 IX 1754, Эрфурт — 25 X 1842, Берлин) — теолог, профессор Эрфуртского ун-та. Отец Иоганна Фридриха Б. Автор книги о рус. музыке и муз. жизни в России («Bemerkungen über Rußland», Erfurt, 1788). Заново ввёл в прусских школах отменённое преподавание пения.

Иоганн Фридрих Б. (8 III 1795, Эрфурт — 5 II 1874, Берлин) — исследователь древнегреч. музыки. Сын Иоганна Иоахима Б. Описал в своих трудах сохранившиеся памятники древнегреч. музыки. Осн. работа: «Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen», B., 1847. Ему же принадлежит поэтич. исследование о португальских песнях (песенные сб. 13—16 вв.).

Лит. соч.: Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, B., 1840; Fragmentum Graecae scriptionis de musica, B., 1840; Anonymi scriptio de musica, Bacchii senioris introductio artis musica..., B., 1841.

Иоганн Готфрид Генрих Б. (10 III 1832, Берлин — 10 IV 1903, Потсдам) — музыковед, композитор. Чл. Корол. Академии иск-в (1875). Сын и ученик Иоганна Фридриха Б. Обучался игре на органе и композиции в Корол. ин-те церковной музыки у Э. А. Грелля. С 1853 преподавал пение в Берлине. С 1866 профессор музыки в Берлинском ун-те (преемник А. Б. Маркса по кафедре инструментовки). Автор оперы (неопубл.), кантаты для хора с оркестром «Gesang der Geister über den Wassern», хоров к пьесам Софокла («Аякс», «Царь Эдип», «Эдип в Колоне»), хоров a cappella, мотетов, псалмов и др. Известен как исследователь в области истории мензуральной нотации, автор трудов по гармонии и полифонии.

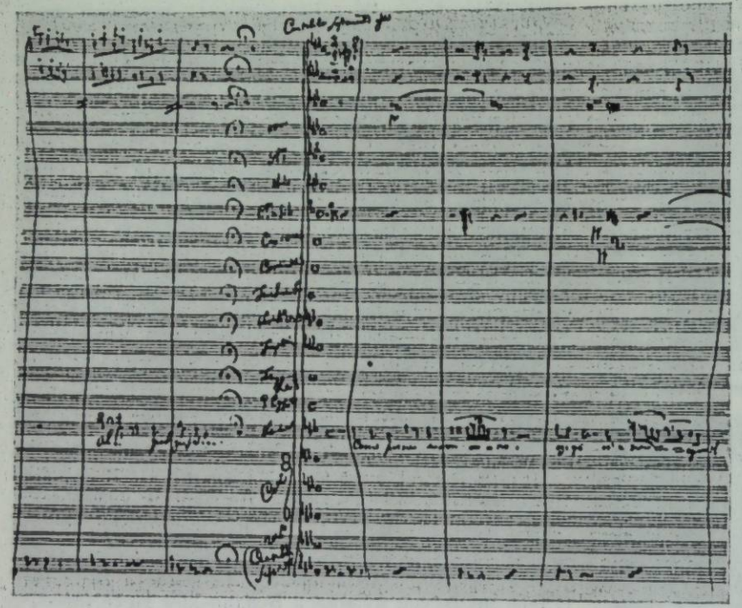
Лит. соч.: Die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV. und XVI. Jahrhundert, B., 1858, ² 1906; Der Contrapunkt..., B., 1862, ⁴ 1901; Über die Entwicklung der mehrstimmigen Musik, B., 1867; Die Größe der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie, B., 1893.

Лит.: Schneider O., H. Bellermann. Gedächtnisrede, B., 1903. *О. Т. Леонтьева.*

БЕЛЛИ́НИ (Bellini) Винченцо (3 XI 1801, Катания, Сицилия — 23 IX 1835, Пюто, близ Парижа) — итал. композитор. Происходил из семьи музыкантов (отец — дирижёр, дед — органист и композитор). В 1819—25 (или 1827) учился в неаполитанской консерватории «Сан-Себастьяно» у Д. Фурно (гармония), Дж. Тритто (контрапункт), К. Конти (чембало), Н. Цингарелли (композиция). Дебютировал оперой «Адельсон и Сальвини» (1825, т-р консерватории «Сан-Себастьяно», Неаполь). Известность принесла ему опера «Бианка и Фернандо» (1826, т-р «Сан-Карло», Неаполь). Переехав в Милан, Б. сблизился с поэтом Ф. Романи, ставшим его постоянным либреттистом. Большой успех сопутствовал постановке оперы «Сомнамбула» (1831). Наиболее совершенное произв. Б. — опера «Норма» (1831) не имела успеха на премьере, но со второго представления завоевала популярность. В 1833 Б. дирижировал своими операми в Лондоне, приобрёл европ. известность. В 1834—35 жил в Париже, написал для парижского «Театр Итальен» оперу «Пуритане» (1835). Умер в Париже, погребён на кладбище Пер-Лашез, в 1876 его прах перевезён на родину, в Катанию.



Творч. деятельность Б. совпала с ростом нац.-освободит. движения в Италии. В музыке Б. нашли отражение умонастроения итал. народа, страдавшего



В. Беллини. Каватина Адины из оперы «Сомнамбула». Автограф.

под гнётом австрийцев и местных реакционных правителей. Постановки опер Б. в Италии неоднократно сопровождались патриотич. демонстрациями. В операх «Норма» (сюжет из эпохи восстания угнетённого галльского племени против Рима), «Пуритане» (одна из тем оперы — борьба между демократически настроенными пуританами и приверженцами монархии) и др. произв. зрители улавливали актуальный политич. смысл.

Музыке Б. свойственны романтич. приподнятость и в то же время мягкий лиризм. Мастер *бельканто*, Б. оказал большое влияние на развитие вок. иск-ва. На произв. Б. совершенствовались выдающиеся певцы (Дж. Гризи, М. Малибран, Дж. Паста, Дж. Рубини, А. Тамбурини, Л. Лаблаш и др.). Основу музыки Б. составляет выразит. вок. мелодика, впитавшая интонации и ритмы итал. нар. песен, а также массовых песен борьбы и сопротивления. Мелодии Б. вокальны, отличаются широтой дыхания, непрерывностью развития (украшения, обвивая мелодию, становятся её составной частью, подчёркивая протяжённость и плавность распева). Гармония и инструментовка в операх Б., как правило, просты.

Б. обладал тонким поэтич. вкусом. Бережно относясь к слову, он добивался тесной связи музыки и текста, стремился к естеств. воплощению речевых интонаций в музыке. Б. явился реформатором итальянского оперного речитатива, сочетая речевые интонации с напевностью.

Творч. достижения Б. подготовили мн. открытия Дж. Верди. Иск-во Б. высоко ценили Ф. Шопен, Л. Керубини, Ф. Лист, Г. Гейне и др. М. И. Глинка, сблизившись с Б. во время своего пребывания в Италии, написал неск. произв. на его темы («Рондо на тему из оперы „Капулети и Монтекки“», «Блестящий дивертисмент на тему из „Сомнамбулы“» и др.).

Соч.: 11 опер, в т. ч. Пират (Il Pirata, 1827, т-р «Ла Скала», Милан), Чужестранка (La Straniera, 1829, там же), Занра (1829, Новый герцогский т-р, Парма), Капулети и Монтекки (1830, т-р «Фениче», Венеция), Сомнамбула (1831, т-р «Каркано», Милан), Норма (1831, т-р «Ла Скала», Милан), Беатриче ди Тенда (1833, т-р «Фениче», Венеция), Пуритане (I Puritani e i Cavalieri, 1835, «Театр Итальен», Париж); симфонии — D-dur (1818), Es-dur, d-moll, B-dur, c-moll, d-moll, Es-dur (1821—24), концерт для гобоя и орк.; духовная музыка; арии; романсы, канцонетты и др.

Письма: Le lettere di Bellini, Catania, 1935.

Лит.: Серов А., Беллини, его деятельность и значение, «Пантеон», 1854, т. 15, № 5; Бронфин Е., Винченцо Беллини, «СМ», 1960, № 9; Pougin A., Bellini, sa vie, ses œuvres, P., 1868; Berlioz H., Mémoires, v. 1, P., 1870 (рус. пер. ²М., 1967); Pizzetti J., La musica di V. Bellini, Firenze, 1914; его же, V. Bellini..., Mil., 1936; Wagner R., Bellini, ein Wort zu seiner Zeit, в его кн.: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd XII, Volksausgabe, [Lpz.], 1914, S. 19—21; Pastura F., Bellini secondo la storia, Parma, 1959; Orrey L., Bellini, L., 1969; Weinstock H., Vincenzo Bellini, his life and opera, N.Y., 1971.

Е. Ф. Бронфин.

БЕЛЛИНЧО́НИ (Bellincioni) Джемма (18 VIII 1864, Монца, Милан — 23 IV 1950, Роккабельведере, Неаполь) — итал. певица (сопрано), педагог и муз.-обществ. деятель. Пению училась у своей матери К. Сорольдони. В 1880 дебютировала в т-ре «Нуово» в Неаполе. Пела на сценах итал. оперных т-ров «Арджентина» (Рим), «Ла Скала» и «Лирико» (Милан), гастролировала в Германии, Австрии, Испании, Португалии, Франции, Юж. Америке, России и др. Партии: Виолетта, Джильда; Дездемона («Отелло» Верди), Линда («Линда ди Шамуни» Доницетти), Федора («Федора» Джордано) и др. Исполнительница партий на премьерах большинства опер композиторов-веристов (в т. ч. партии Сантуццы в опере «Сельская честь» Масканьи, 1890). Оставила сцену в 1911. В 1914 основала школу пения в Берлине, в 1916 — в Риме. В 1929—30 художеств. руководитель муз.-сценич. курса в Междунар. экспериментальном т-ре в Риме. В 1930 открыла школу пения в Вене. С 1932 работала педагогом Высшей муз. школы в Сиене, а также консерватории в Неаполе.

Соч.: Scuola di canto. Gesangschule..., B., [1912]; Jo e il palconscenco..., Mil., 1920.

Лит.: Baccioni G.B., Gemma Bellincioni, Palermo, 1962; Monaldi G., Cantati celebri, Roma, 1929; Stagno B., Roberto Stagno e Bellincioni Gemma, Firenze, 1943.

БЕЛОБОРО́ДОВ Николай Иванович [15(27) II 1828, Тула — 28 XII 1912 (10 I 1913), там же] — рус. гармонист, дирижёр и композитор. В 1870 изобрёл хроматич. гармонь (см. *Гармонь*). Руководил производством её оркестровых разновидностей. В 1886—1908 возглавлял организованный им оркестр хроматич. гармоник, с к-рым концертировал по России (существовал до 1914 под рук. ученика Б.— В. П. Хегстрема). В 1907 учредил в Туле Первое российское общество любителей игры на хроматических гармониках. Автор сольных пьес, оркестровых переложений, «Школы для хроматической гармоники по системе Н. Н. Белобородова» (М., 1880), «Самоучителя» (совм. с С. И. Ивановой, СПБ, 1893).

Лит.: Мотнин С., Тульский музыкант-изобретатель, «МЖ», 1959, № 15; Мирек А., Из истории аккордеона и баяна, М., 1967, с. 62—71.

БЕЛОГЛА́ЗОВ Григорий Никандрович [р. 17(30) I 1902, Ревда, ныне Свердловской обл.] — сов. композитор. В 1922—27 занимался по классу скрипки в Свердловском муз. уч-ще. В 1927—56 дирижёр Свердловского самодеят. симф. орк. В 1935—40 учился в Уральской консерватории (класс композиции М. П. Фролова), где с 1939 преподаёт (с 1958 — доцент). В опере «Охоня» (1954, пост. 1956, 2-я ред. 1957) Б. впервые воплотил в муз. произв. лит. образы Д. Н. Мамина-Сибиряка. Во мн. соч. использует элементы уральского муз. фольклора.

Соч.: опера Тревожная память (1966, конц. исп. 1968); для орк.— поэмы Екатеринбург — Свердловск для голоса с орк. (на сл. В. В. Маяковского, 1937, исп. 1938), Память земли для голоса, хора и орк. (на сл. В. М. Марьева и А. А. Прокофьева, 1969); сюита Фронтовые эпизоды (1947); соната для скр. и фп.; ок. 50 хор. и сольных песен; обр. нар. песен, музыка к фильмам.

Лит. соч.: О первичных средствах музыкального искусства, в сб.: Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. 4, Свердловск, 1961; Заглянем в основы музыки, там же, вып. 6, Свердловск, 1970.

Лит.: Протасова А., Опера Г. Белоглазова «Охоня», в сб.: Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. 2, Свердловск, 1959; Глаголев В. А., Уральский композитор Г. Н. Белоглазов и его хоровое творчество, там же, вып. 5, Свердловск, 1963.

БЕЛОГРА́ДСКАЯ Елизавета Осиповна (1739 — после 1764) — рус. певица (сопрано). По национальности украинка. Дочь певца и комп. О. Белоградского. Была камер-певицей при дворе Елизаветы Петровны. С успехом выступила в партии Прокрис в опере «Цефал и Прокрис» Арайи — первой опере на текст рус. автора (А. П. Сумарокова), исполненной рус. певцами. Пела также в опере «Альцеста» и в прологе «Прибежище добродетели» (музыка Г. Ф. Раупаха, тексты Сумарокова). Участвовала в придв. концертах и торжествах также как клавесинистка.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, М.—Л., 1929, с. 26, 95—96; Штелин Я., Известия о музыке в России, пер. с нем. М. Штери, в сб.: Музыкальное наследство, вып. 1, М., 1935, с. 94.

БЕЛОГРА́ДСКИЙ Тимофей (род. в нач. 18 в.)— укр. лютнист, бандурист, певец, композитор. В 1733 совершенствовался в игре на лютне у С. Л. Вайса в Дрездене, там же учился пению, пользуясь советами итал. певицы Ф. Хассе (Бордони) и сопраниста Аннибалли. В 1739—41 и позднее — до 1767 служил придв. музыкантом в Петербурге. Как исполнитель-виртуоз и певец Б. выступал с успехом в России и за рубежом. По словам Я. Штелина, играл «сильнейшие соло и труднейшие концерты». Б.— предполагаемый автор песен на слова А. П. Сумарокова.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, вып. IV, М.— Л., 1929, прим. 33; Хоткевич Г., Музичні інструменти українського народу, Х., 1930; Штелин Я., Известия о музыке в России; пер. с нем. М. Штери, в сб.: Музыкальное наследство, вып. 1, М., 1935, с. 94—163.

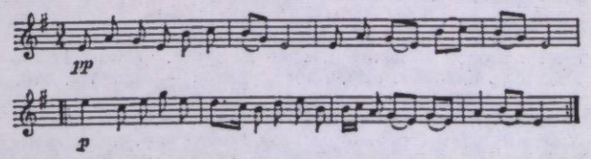
БЕЛОКОПЫ́ТОВ Александр Александрович [22 II (7 III) 1905, Мелитополь — 15 VIII 1937, Киев] — сов. музыковед. Член КПСС с 1934. В 1928 окончил Харьковский муз.-драм. ин-т по классу фп. П. К. Луценко и теоретич. ф-т. Участник создания Ассоциации пролетарских музыкантов Украины (АПМУ, 1929), председатель бюро АПМУ в Харькове (1929—32). Член Всеукраинского т-ва революционных музыкантов. В 1932—34 начальник муз. отдела Наркомпроса в Харькове. В 1934—37 зав. муз. редакцией Украинского радио в Киеве. Автор монографий о композиторах (В. С. Косенко, М. И. Вериковском), певцах (М. И. Литвиненко-Вольгемут), статей в периодич. печати.

БЕЛОРУ́СЕЦ Игорь Михайлович [р. 5(18) IV 1910, Воронеж] — советский композитор и педагог. Окончил в 1938 Московскую консерваторию по классу композиции Н. Я. Мясковского, в 1945 под его рук. аспирантуру. В 1946—51 ассистент на кафедре композиции и преподаватель инструментовки Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных; в 1952—54 преподавал чтение партитур в Ин-те военных дирижёров (Москва), в 1959—62 — композицию и теоретич. предметы в Союзе композиторов в Ханое (Вьетнам). Работал гл. редактором муз. отдела Мин-ва кинематографии СССР (1948—52), зав. педагогич. редакцией изд-ва «Советский композитор» (1956—58). Ст. референт-консультант в СК РСФСР (1958—66). С 1966 зав. кафедрой инструментовки и чтения партитур в Моск. гос. ин-те культуры. Автор статей о вьетнамской музыке.

Соч.: опера — Партизаны (либр. собственное и И.П.Рубана, 1940); оратория — Мы требуем мира (сл. В.В.Маяковского, 1955); для орк.— симфония (1938), поэмы Джунгли (на вьетнамские темы, 1971), Оборона Владикавказа (1944); для орк. нар. инструментов — фантазия на рус. темы (1966); фп. трио (1947); для голоса, хора и орк. нар. инструментов — Северный сказ о Ленине (сл. народные, 1970); для солистов, хора и камерного ансамбля — Песенка Атлантического океана (сл. Маяковского, 1972); для голоса с орк.— Поэма о луне (1948), для голоса и фп. — 2 вок. цикла (сл. Маяковского, 1938, 1965), романсы на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и др., обр. нар. песен, музыка для т-ра.

М. М. Марков.

БЕЛОРУ́ССКАЯ МУ́ЗЫКА. Нар. муз. иск-во Белоруссии соприкасается с нар. музыкой рус. и укр. народа, зап. и юж. славян. Значит. группа старинных песен связана с календарными обрядами, существовавшими у земледельч. народов. Распространены колядки, щедровки, веснянки, волочебные, юрьевские, троицкие, купальские, жнивные, косарские, осенние песни. Многообразны песни семейно-обрядового цикла: свадебные, крестинные, колыбельные, причитания. Широко представлены хороводные, игровые, плясовые и шуточные песни. Лирич. песни разделяются на жанрово-тематические группы: любовные, балладные, казацкие, рекрутские, солдатские, чумацкие, песни крестьянской вольницы. В развитии белорус. муз. фольклора большую роль сыграла рус. революц. рабочая песня нач. 20 в. Она оказала влияние на мелодику белорус. нар. песен. Нек-рые нар. песни созданы на сл. белорусских поэтов (М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Коласа, К. Буйло). При Сов. власти появились новые нар. песни, развивающие традиции дореволюц. песен и черпающие содержание из совр. жизни. Мн. песни созданы самодеятельными композиторами и нар. хор. коллективами (хоры сёл Большое Подлесье, Озёрщина, Присынки и др.). Старинные нар. белорус. песни в своей основе одноголосны, часто исполняются в гетерофонной манере. Для них характерна волнообразная мелодика сжатого диапазона с поступенным движением и скачками на кварту или квинту, развитая орнаментика, гибкость ритмики, разнообразие исполнительских приёмов. Песни диатоничны. Текстам свойственна силлабичность (при пении встречаются вставные гласные, образующие искусственные слоги). Наиболее характерны чётные размеры, разнообразная метрика. Встречаются сложные и смешанные такты. Многоголосие в нар. песне Белоруссии начало развиваться в 80-е гг. 19 в. Осн. мелодия проводится в нижнем голосе, а в верхнем (т. н. «подводке») — сольная импровизация. Встречаются 3-голосные созвучия. Песни в быту исполняются без сопровождения, за исключением шуточных и частушек, которые поются под аккомпанемент гармоники (баяна). Ряд белорусских народных песен использован в произведениях русских и польских композиторов-классиков: в «Большой фантазии» Шопена, Первой симфонии Глазунова, операх «Снегурочка» и «Млада» Римского-Корсакова, «Литовской рапсодии», «Трёх симфонических песнях» Карловича, операх Монюшко (уроженца Белоруссии) и других.



Белорусская народная песня «Ты, чырвоная каліна».

Белорус. нар. танц. мелодии имеют, как правило, 2-дольный метр и исполняются в быстром темпе. Мелодия развивается посредством секвенций, встречаются синкопы. В большинстве своём танцы отражают трудовые процессы («Ленок», «Бульба»), отношение

человека к окружающей природе («Метелица»), значительное место занимают сюжетные танцы («Юрочка», «Лявониха», «Полька-Янка»).

Среди белорус. нар. инструментов наиболее распространены цимбалы. В нар. быту диапазон их звучания не превышает 1,5 октавы, установленный звукоряд отсутствует. Совр. реконструированные цимбалы — трёхоктавные, хроматические — составляют основу оркестра белорус. нар. инструментов. Распространены также баяны, гармоники и скрипка; из ударных — бубен и небольшой барабан; духовых — дудка и жалейка. Популярны нар. инстр. ансамбли, состоящие из цимбал, гармоники, бубна или скрипки; гармоники, бубна или скрипки. К этим составам часто присоединяются дудка и кларнет. Традиц. инструментом в нар. ансамблях была нар. виолончель—басетля, в наст. время почти исчезнувшая из исполнительской практики. Уже с кон. 19 в. постепенно выходят из употребления также исключительно популярные в прошлом дуда (волынка) и лира (лера).

В 17 в. в Белоруссии появляются духовные канты. Один из кантов, созданный белорус. просветителем Афанасием Филипповичем и помещённый в его «Диариуше» (1645—46), явился первым образцом нотной записи белорус. мелодии (киев. нотация на пятилинейном нотном стане). Первый изданный нотный образец белорус. нар. песни — «Купала на Ивана» («Виленский вестник», 1817). Песенные напевы печатались в журналах и газетах, в нотных приложениях к этнографич. работам и сб. песенных текстов (П. В. Шейн, Е. Р. Романов, И. А. Сербов, Н. А. Янчук и др.), выходили отд. небольшими сб. (З. Радченко, И. Г. Бычко-Машко). Широкая систематич. работа по собиранию и изучению белорус. муз. фольклора началась только после Великой Окт. социалистич. революции.

С кон. 16 в. в Белоруссии развивается школьный, с 18 в.— крепостной т-р, в спектакли к-рого включались хор. музыка, песни, танцы, инстр. наигрыши. С 40-х гг. 19 в. активизируется муз. жизнь Минска, Витебска, Гродно (гл. обр. концерты гастролёров и местных любителей, спектакли приезжих театр. трупп). В 1852 в Минске была поставлена комич. опера «Селянка» Монюшко на либр. В. И. Дунина-Марцинкевича. Оперетта М. Я. Кимонт «Залёты» («Сватовство») по одноим. комедии Дунина-Марцинкевича была показана Белорус. муз.-драм. кружком в Вильнюсе (1915). Большое место уделялось музыке в спектаклях Первой белорус. труппы И. Т. Буйницкого (нач. 20 в.; песни и танцы для интермедий подбирали и обрабатывали польский комп. Л. Роговский, литов. комп. С. Шимкус).

Великая Окт. социалистич. революция и образование БССР (1919) положили начало расцвету нац. муз. иск-ва. В 1918—19 в Витебске, Минске, Могилёве, Гомеле, Бобруйске были открыты нар. консерватории, позже преобразованные в муз. техникумы. Муз. школы создаются в разл. городах Белоруссии. Особое значение приобрёл Белорус. муз. техникум в Минске (1924), на базе оперного и балетного классов к-рого в 1930 была открыта Гос. студия оперы и балета, а в 1933 — Белорус. т-р оперы и балета; симф. оркестр техникума стал основой симф. оркестра Белорус. радио (1928), ансамбль белорус. нар. инструментов — оркестра нар. инструментов филармонии (1937). В 1932 открывается Белорус. консерватория, в 1937 Белорус. филармония, объединившая симф. оркестр, оркестр нар. инструментов, Ансамбль белорус. песни и пляски, хор. капеллу, инстр. и вок. ансамбли, группу солистов. В 1940 был организован Белорус. ансамбль песни и танца под рук. Г. Р. Ширмы, преобразованный в 1955 в Гос. хор. капеллу. Композиторы Белоруссии в 1938 объединились в Союз композиторов (в 1932—38 существовала секция композиторов при Союзе писателей БССР, затем белорус. отделение СК СССР).

В годы фашистской оккупации артисты Белорус. т-ра оперы и балета совмещали участие во фронтовых бригадах с выступлениями в спектаклях т-ров братских республик; в сезон 1943—44 коллектив т-ра работал в Горьком и Коврове, а осенью 1944 возобновил деятельность в освобождённом Минске. Белорус. ансамбль песни и танца гастролировал по стране.

После окончания Великой Отечеств. войны 1941—45 в Белоруссии восстанавливается деятельность всех муз. коллективов и учреждений, формируются Гос. нар. хор БССР (1952, худож. рук. Г. И. Цитович), Гос. ансамбль танца БССР (1959, худож. рук. С. В. Дречин), хор (1946) и конц.-эстрадный оркестр Белорус. радио и телевидения (1958), Минский камерный оркестр (1968), организуются нар. оперные студии, симф. и нар. оркестры, инстр. ансамбли.

К 20-м гг. относится начало деятельности белорус. композиторов, заложивших основы проф. муз. школы. Среди сочинений Н. Н. Чуркина особое значение имеет симфониетта (1925) — первое белорус. симф. произведение; композитор создал также оперу «Освобождение труда» (1922, пост. 1924), песни и романсы на сл. Я. Купалы и Я. Коласа. И. И. Аладов выступил с фп. квинтетом (1925), циклами романсов (на сл. Я. Купалы и М. Богдановича, 1923), комич. оперой «Тарас на Парнасе», кантатой «Десять лет» (обе 1927). Е. К. Тикоцкий написал 1-ю симфонию (1929). Массовые песни создают в эти годы А. Е. Туренков, Г. К. Пукст, И. И. Любан.

В 30-е гг. создаются произв. разл. жанров: муз. комедии «Кухня святости» Тикоцкого (1931), «Коксагыз» Чуркина (1939), кантаты «Над рекой Оресой» Аладова (1933), «Сказ о Медведихе» А. В. Богатырёва (1937, сл. А. С. Пушкина), 1-я симфония Пукста (1934), симфонии «Челюскинцы» (1935) и «Беларусь» (1936) работавшего в Минске рус. композитора В.А.Золотарёва, «Белорусская сюита» Туренкова (1933), симфониетта Аладова (1936), инстр. концерты Е. К. Тикоцкого (для тромбона), А. К. Клумова (для фп.), Г. Столова (для скрипки), фп. и скрипичные пьесы Клумова. В песенном жанре плодотворно работали С. В.Полонский, В. А. Ефимов, Н. Ф. Соколовский, И. И. Любан — автор популярной песни «Будьте здоровы».

Постановки на сцене Белорус. т-ра оперы и балета опер «Михась Подгорный» Тикоцкого (1939), «В пущах Полесья» Богатырёва (1939), «Цветок счастья» Туренкова (1940), первого белорус. балета «Соловей» М. Е. Крошнера (1939) положили начало нац. муз. театру. Все эти спектакли были показаны в Москве во время 1-й декады белорус. иск-ва и лит-ры (1940).

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 гл. темой творчества белорус. композиторов становится героич. борьба сов. народа против фаш. захватчиков, в частности принявшее грандиозные размеры партизанское движение. Кроме многочисл. песен (И. И. Аладов, А.В.Богатырёв, А. К. Клумов, И. И. Любан, С. В. Полонский, Г. К. Пукст, Н. Ф. Соколовский, Е. К. Тикоцкий, М. Э. Шнейдерман и др.), этой теме посвящены кантаты «Ленинградцы» (1942) и «Белорусским партизанам» (1943) Богатырёва, симфония-баллада «В суровые дни» Аладова (1942), опера «Алеся» Тикоцкого (1944, Белорус. т-р оперы и балета). Отголоски войны слышны в симф. и камерно-инстр. произв. без объявленной программы (2-я симфония Пукста, 2-я ред. 1943; фп. трио Богатырёва, 1943; 2-й квартет Аладова, 1943). А. К. Клумов создал сатирич. комедию «Приключения Фрица» (1944).

Белорус. оперное творчество в 50-е гг. тесно связано с героико-патриотич. темой. Создаются и исполняются на сцене Белорус. т-ра оперы и балета первая белорус. историч. опера «Кастусь Калиновский» Д. А. Лукаса (1947), оперы «Девушка из Полесья» Тикоцкого (1953, на материале оперы «Алеся»), «Надежда Дурова»



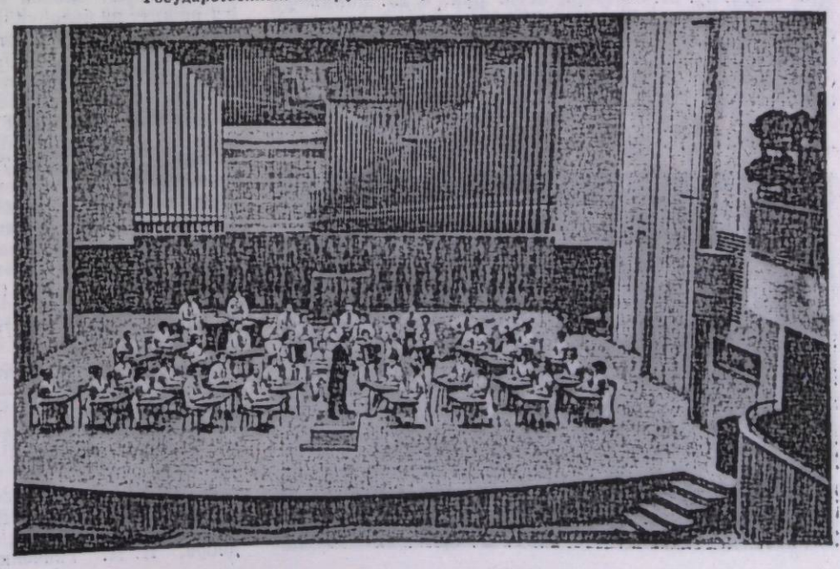
Государственная академическая хоровая капелла БССР.

Богатырёва (1956), посв. Отечеств. войне 1812, «Ясный рассвет» Туренкова (1958) о борьбе народа за воссоединение Белоруссии в 1939, первая белорус. опера для детей «Маринка» Пукста (1955). В 1949 состоялась премьера балета «Князь-озеро» Золотарёва, в основу к-рого положены белорус. нар. легенды. В 1958 поставлен лирико-комедийный балет Г. М. Вагнера «Подставная невеста».

В вок.-симф. и симф. жанрах белорус. музыки отражены крупные события истории народа и его совр. жизни: кантаты «Беларусь» Богатырёва (1949), «Сорок лет» Аладова (1956), «Поля степные» Кузнецова (1958), «Памяти Константина Заслонова» Семеняко (1958), вок.-симф. поэма «Вечно живые» Вагнера (1959), симф. поэма «Партизанская быль» Оловникова (1952, 3-я ред. 1960) и др. Большое развитие получают ранее слабо представленные в белорус. музыке жанры симфонии (И. И. Аладов, А. В. Богатырёв, П. П. Подковыров, Г. К. Пукст, Е. К. Тикоцкий, с кон. 50-х гг. также Е. А. Глебов, В. И. Чередниченко) и инстр. концерта (Д. Р. Каминский, П. П. Подковыров, Э. М. Тырманд). Д. Р. Каминский наряду с фп., скрипкой и виолончелью впервые использовал в качестве солирующего инструмента цимбалы; его опыт развили затем Е. Г. Дегтярик, Е. А. Глебов, Д. Б. Смольский и др. Среди произв. белорус. камерно-инстр. музыки — фп. квинтет П. П. Подковырова, фп. трио Л. М. Абеличовича, сонаты А. В. Богатырёва для фп., скрипки и виолончели и др.; камерно-вок. музыка представлена циклами А. В. Абеличовича (на сл. М. Богдановича, Ф. И. Тютчева, Р. Бёрнса), А. В. Богатырёва (на сл. Я. Купалы, А. Кулешова и У. Шекспира), Д. А. Лукаса (на сл. Л. Украинки), Г. К. Пукста (на слова А. Звонака) и др. В области песни работают В. В. Оловников (цикл о героях Великой Отечеств. войны 1941—45), Ю. В. Семеняко («Ой, шумят леса зелёные» и др.), П. П. Подковыров («Зубрёнок» и др.), Д. А. Лукас («Взошло солнце ясное» и др.). Музыку гимна БССР написал Н. Ф. Соколовский (1955). В 60-е и нач. 70-х гг. на сцене Белорус. т-ра оперы и балета пост. комич. оперы «Колючая роза» (1960) и «Когда опадают листья» (1968) Семеняко, его же опера-поэма «Звезда Венера» (1970) о белорус. поэте М. Богдановиче, балеты «Мечта» (1961), «Альпийская баллада» (1967) и «Избранница» (1969) Глебова, «Свет и тени» (1963), «После бала» (1971) Вагнера. Первый опыт создания телеоперы принадлежит Вагнеру («Утро», 1967). Во мн. жанрах белорус. музыки активно работают композиторы Р. П. Бутвиловский, С. А. Кортес, И. М. Лученок, Д. Б. Смольский, К. Д. Тесаков, О. Г. Янченко и др. Содержательность и жанровое разнообразие отличают вок.-симф. музыку 60-х и нач. 70-х гг. Среди значит.. произв. этого жанра — кантата «Белорусские песни» и монологи о В. И. Ленине для баса и оркестра Богатырёва, оратории «Колокола», «Свети, заря» и концерт для голоса с оркестром Глебова, вок.-симф. поэма «Пепел» Кортеса и др. Широко представлен жанр инстр. концерта (А. В. Богатырёв, Р. П. Бутвиловский, Г. М. Вагнер, Д. Р. Каминский, С. А. Кортес, О. Г. Янченко). Значительны камерные инстр. ансамбли И. И. Аладова, Д. Р. Каминского, вок. циклы Э. М. Тырманд, Д. Б. Смольского, хоровые произв. А. В. Богатырёва, Э. М. Тырманд. Популярность завоевали песни И. М. Лученка. Мн. композиторы работают в области эстрадной музыки и кино.

Среди музыковедов и фольклористов — Л. Д. Ауэрбах, Г. С. Глущенко, Т. А. Дубкова, В. И. Елатов, А. Б. Ладыгина, Л. С. Мухаринская, И. Г. Нисневич, С. Г. Нисневич, Б. С. Смольский, К. И. Степанцевич, Г. И. Цитович, Г. Р. Ширма, Т. А. Щербакова и др.; среди певцов — нар. арт. СССР Л. П. Александровская, Т. Н. Нижникова, нар. арт. БССР Л. Ф. Алексеева, А. Д. Арсенко, З. И. Бабий, И. М. Болотин, Л. Ф. Бражник, В. Ф. Волчанецкая, Л. И. Галушкина, А. М. Генералов, В. И. Глушаков, С. М. Дашлюк, М. И. Денисов, С. Ю. Друкер, П. И. Засецкий, М. А. Зюванов, В. М. Малькова, Р. В. Млодек, И. П. Сайков, Н. Н. Сердобов, И. Д. Сорокин, В. М. Чернобаев, Т. И. Шимко; дирижёров — нар. арт. БССР Т. М. Коломийцева, Л. В. Любимов, засл. деят. иск-в БССР И. С. Абрамис, И. А. Гитгарц, М. Э. Шнейдерман, засл. артист БССР В. В. Катаев; хоровых дирижёров — нар. артист СССР Г. И. Цитович, Г. Р. Ширма, нар. арт. БССР А. Когадеев, засл. деят. иск-в БССР Г. И. Петров, В. В. Ровдо; скрипачей — засл. арт. БССР А. Л. Бессмертный, Л. Д. Горелик; пианистов — засл. арт.

Государственный белорусский оркестр народных инструментов.



БССР Е. Я. Эфрон; цимбалистов — нар. арт. СССР И. И. Жинович, нар. арт. БССР А. А. Остромецкий, засл. арт. БССР В. А. Буркович, С. М. Новицкий, Х. И. Шмелькин.

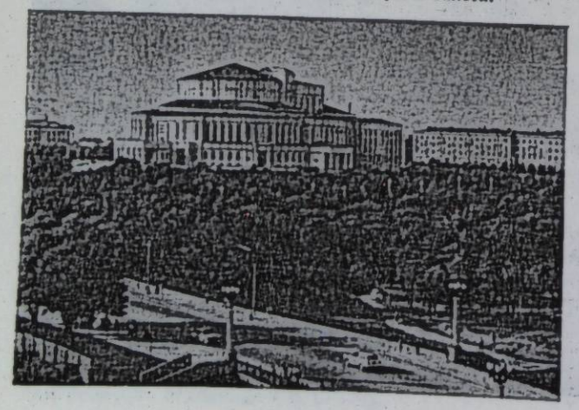
В БССР функционируют: Гос. симф.оркестр, Минский камерный оркестр, оркестр нар. инструментов, академическая хоровая капелла, хор радио и телевидения, Гос. нар. хор, ансамбль песни и танца Краснознамённого Белорус. воен. округа (осн. в 1938), концертно-эстрадный оркестр радио и телевидения, консерватория и при ней спец. средняя муз. школа (Минск), 12 муз. училищ, 96 муз. школ. В Институте искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР (осн. в 1957) имеется сектор музыки.

Лит.: Прывалаў Н., Народныя музычныя інструменты Беларусі, «Запіскі аддзелу гуманітарных навук», кн. 4—Працы катедры этнаграфіі, т. 1, сшытак 1, Мінск, 1928; Беляев В., Белорусская народная музыка, Л., 1941; Нисневич С., Замечания по мелодической и ладовой структуре белорусской народной песни, «Известия академии наук Белорусской ССР», 1948, № 3; её же, Белорусская симфоническая музыка, Минск, 1959; её же, Беларуская народная песня ў музычнай драматургіі нацыянальных опер і балетаў, Мінск, 1962; Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік артыкулаў, Мінск, 1955; Цитович Г., Нисневич И., Белорусская ССР, М., 1957 (Музыкальная культура союзных республик); Сизко В. А., Белорусская советская опера, Минск, 1959; Майстры беларускай сцены, Мінск, 1960; Смольский Б. С., Белорусский музыкальный театр, Минск, 1963; Елатов В. И., Ладовые основы белорусской народной музыки, Минск, 1964; его же, Ритмические основы белорусской народной музыки, Минск, 1966; его же, Мелодические основы белорусской народной музыки, Минск, 1970; Чурко Ю. М., Белорусский балет, Минск, 1966; Нисневич И., Нисневич С., Очерки по истории советской белорусской музыкальной культуры, Л.— М., 1966, Л.—М., 1969; Журавлёв Д. Н., Композиторы Советской Белоруссии, Минск, 1966; Мухаринская Л. С., Мелодический язык современной белорусской народной песни, Минск, 1966; её же, Белорусская народная партизанская песня, Минск, 1968; Слова пра майстроў сцэны, Мінск, 1967; Кулешова Г. Г., Белорусская советская опера, Минск, 1967; Степанцевич К. И., Белорусский концерт, Минск, 1968; История музыки народов СССР, тт. I—IV, М., 1970—72; Гісторыя беларускай савецкай музыкі, Мінск, 1971.

И. Г. Нисневич.

БЕЛОРУ́ССКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА (Государственный академический ордена Ленина Большой театр оперы и балета Белорусской ССР) — ведущий муз. т-р Белоруссии. Открыт в Минске 25 мая 1933 оперой «Кармен». Организован на базе Гос. студии оперы и балета (Минск, 1930—33). Первыми деятелями т-ра были: И. А. Гитгарц (худ. рук. и гл. дирижёр), Г. Н. Петров, М. Э. Шнейдерман (дирижёры), О. М. Борисевич, П. С. Златогоров, Б. А. Мордвинов (режиссёры), Л. В. Крамаревский, Ф. В. Лопухов (балетмейстеры). Основу оперной труппы составили выпускники Гос. студии: Л. П. Александровская,

Здание Белорусского театра оперы и балета.





Сцена из оперы «Алеся» Е. К. Тикоцкого.

И. М. Болотин, Т. А. Боначич, М. И. Денисов, С. Ю. Друкер, Р. В. Млодек и др. Среди первых артистов балета: С. В. Дречин, Н. М. Гурвич, А. В. Николаева, Т. С. Узунова, Ю. В. Хираско и др. В художественном оформлении спектаклей участвовали М. П. Бобышев, П. В. Вильямс, О. П. Марикс, С. Ф. Николаев, Ф. Ф. Федоровский.

В первые годы работы (1933—38) т-р поставил оперы: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Севильский цирюльник», «Риголетто», «Тоска», «Тихий Дон» и др.; балеты: «Коппелия»; «Конёк-Горбунок» Пуньи, «Лебединое озеро», «Тщетная предосторожность»; «Красный мак» Глиэра. В конце 1938 т-р получил собственное помещение (на 1200 мест). В 1939 пост. первая нац. опера «Михась Подгорный» Тикоцкого и первый белорус. балет «Соловей» Крошнера, затем (в том же году) опера «В пущах Полесья» Богатырёва и в 1940 «Цветок счастья» Туренкова. После декады белорус. иск-ва в Москве (1940) т-р награждён орденом Ленина, ему было присвоено наименование «Большой» (с 1964— академический). В годы Великой Отечеств. войны т-р работал в Горьком и Коврове; с 1944 снова в Минске (сезон открыт оперой «Алеся» Тикоцкого). Спектакли в т-ре идут на белорус. и рус. языках.

В последующие годы, наряду с рус. и зап.-европ. классикой [оперы —«Орестея» Танеева (1963), «Отелло» (1963), «Хованщина» (1970), «Золотой петушок» (1971) и балеты —«Жизель» (1953), «Щелкунчик» (1956), «Лебединое озеро» (1967), «Спящая красавица» (1970) и др.], т-р широко ставит нац. оперы —«Кастусь Калиновский» Лукаса (1947), «Девушка из Полесья» Тикоцкого (1953, 3-я ред. оперы «Алеся»), «Маринка» Пукста (1955), «Надежда Дурова» Богатырёва (1956), «Ясный рассвет» Туренкова (1958), «Колючая роза» (1960) и «Звезда Венера» (1970) Семеняко, и балеты — «Князь-озеро» Золотарёва (1949; Гос. пр. СССР, 1950), «Подставная невеста» (1958), «Свет и тени» (1963) и «После бала» (1971) Г. Вагнера, «Мечта» (1961), «Альпийская баллада» (1967) и «Избранница» (1969) Глебова и другие.

В репертуаре т-ра также произв. сов. композиторов др. республик (оперы —«Молодая гвардия»; «Октябрь» Мурадели; балеты —«Спартак», «Тропою грома», «Золушка», «Ромео и Джульетта» и др.). С 1969 т-р ежегодно проводит фестиваль мастеров оперного и балетного иск-ва страны.

В т-ре работали в разное время: певцы — Л. Ф. Алексеева, А. Д. Арсенко, В. Ф. Волчанецкая, Н. Д. Ворвулев, М. А. Зюванов, К. К. Кудряшова, Н. Н. Сердобов, Н. А. Ткаченко и др., солисты балета —

З. А. Васильева, В. И. Крикова, В. П. Миронов, Л. М. Ряженова, Н. К. Шехов; дирижёры — Л. В. Любимов, В. И. Пирадов, Л. Ф. Худолей; режиссёры — Л. П. Александровская, О. М. Моралёв, Б. А. Мордвинов, Б. А. Покровский, Д. Н. Смолич, В. М. Шахрай; балетмейстеры — С. В. Дречин, К. А. Муллер, художник — С. Ф. Николаев и др.

В труппе т-ра (1972): певцы — нар. арт. СССР Т. Н. Нижникова, нар. арт. БССР З. И. Бабий, Л. И. Галушкина, А. М. Генералов, В. И. Глушаков, С. Ф. Данилюк, И. Д. Сорокин, В. М. Чернобаев, Т. И. Шимко; солисты балета — нар. арт. БССР Н. С. Давыденко, В. К. Давыдов, А. А. Корзенкова, К. И. Малышева, И. Н. Савельева и др.; гл. дирижёр— нар. арт. УССР Я. А. Вощак, дирижёр — нар. арт. БССР Т. М. Коломийцева, гл. режиссёр — засл. деят. иск-в БССР О. М. Дадишкилиани; гл. хормейстер — нар. арт. БССР А. П. Когадеев; гл. балетмейстер — засл. деят. иск-в БССРА. Л. Андреев; гл. художник — нар. художник БССР Е. Г. Чемодуров.

Лит.: Сизко В. А., Белорусская советская опера, Минск, 1959; Смольский Б. С., Белорусский гос. ордена Ленина Большой театр оперы и балета, Минск, 1963; его же, Белорусский музыкальный театр, Минск, 1963; Чурко Ю. М., Белорусский балет, Минск, 1966; Кулешова Г. Г., Белорусская советская опера, Минск, 1967.

И. Г. Нисневич.

БЕЛОРУ́ЧЕВ Константин Александрович — см. *Минъяр-Белоручев* К. А.

БЕЛОСЁЛЬСКИЙ, Белосельский-Белозерский Александр Михайлович [1752—26 XII 1809 (7 I 1810), Петербург], князь — рус. дипломат, литератор и муз. писатель. Чл. Российской и Болонской академий. Образование получил в Германии. В 1776—79 жил в Италии. В 1779—90 рус. посланник в Дрездене, в 1792—93— в Турине, в 1790—92 состоял при рус. посольстве в Вене, позднее сенатор в Петербурге. Просвещённый меценат, знаток франц. лит-ры, Б. был страстным любителем и ценителем музыки. Одним из первых рус. муз. писателей выступил за рубежом. Оживлённую полемику вызвала его кн. «О музыке в Италии» («De la musique en Italie», изд. в Гааге, 1778, на франц. яз.), появившаяся в разгар *«войны буффонов»* во Франции (отрывки из неё переведены на нем. яз. И. Н. Форкелем, 1779). В ней он отдаёт предпочтение музыке Н. Пиччинни перед рассудочной, по его мнению, музыкой К. В. Глюка. Б. состоял в переписке с Ж. Ж. Руссо, П. О. Бомарше, Вольтером, Ж. Ф. Мармонтелем, комп. А. Э. М. Гретри и др. выдающимися деятелями. Ему принадлежат также 3 «Диалога о музыке» (2 из них опубл. А. Мазон). Б. написал либр. оперы «Олинька, или Первоначальная любовь» (1796, село Ясное под Москвой, автор музыки, возможно, О. А. Козловский). Дочь Б. — известная рус. писательница и певица З. А. *Волконская.*

Лит.: Ливанова Т., Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы, т. 1, М., 1952, с. 418—24; История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века, М., 1963, с. 412—13; Mazon A., Deux russes écrivains français [A. M. Beloselski-Belozerski et E. Mestcherski], P., 1964; Chailley J., Les dialogues sur la musique d'Alexandre Beloselski. Revue des études slaves, P., 1966.

И. М. Яхимольский.

БЕЛОУ́СОВ Евсей Яковлевич [28 XII 1881 (9 I 1882), Москва —2 XII 1945, Нью-Йорк] — виолончелист. В 1903 окончил Моск. консерваторию по классу А. Э. Глена. Выступал как солист и камерный музыкант (с 1905 участник Нового московского квартета). В 1906—1908 преподавал в муз. уч-ще Харьковского отделения РМО. В 1911 на конкурсе виолончелистов в Москве получил 2-ю пр. (разделил её с И. И. Прессом). С успехом концертировал в городах России (выступал в ансамбле с В. И. Сафоновым и А. К. Боровским). С 1922 жил за границей, гастролировал в европ. странах. В 1926 поселился в США; с 1930 преподавал в Джульярдской муз. школе.

Игра Б. отличалась артистизмом, поэтичным, красивым звуком, совершенной техникой. Был первым исполнителем ряда произв. рус. композиторов (сонат Н. Я. Мясковского, А. Т. Гречанинова, Ф. С. Акименко и др., «Баллады» Прокофьева). Считался одним из лучших интерпретаторов «Вариаций на тему рококо» Чайковского, концертов К. Сен-Санса и Р. Шумана.

Л. С. Гинзбург.

БЕ́ЛЫЙ Виктор Аркадьевич [р. 1(14) I 1904, Бердичев] — сов. композитор и муз.-обществ. деятель. Засл. арт. БССР (1955), засл. деят. иск-в РСФСР (1956). Чл. КПСС с 1939. Учился в Харьковской (1919—22, классы скрипки и композиции) и Моск. консерваториях (1922—29, классы композиции Г. Э. Конюса, Н. Я. Мясковского и Н. С. Жиляева). В 1925 вместе с А. А. Давиденко и Б. С. Шехтером был инициатором создания «Производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории» (Прокомол). В 1929—32 чл. Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). В 1942—48 ответств. секретарь оргкомитета Союза сов. композиторов СССР. С 1957 гл. редактор журнала «Музыкальная жизнь».

В 1935—48 преподавал в Моск. консерватории по классу композиции (с 1941 профессор). Среди учеников — С. А. Кац, С. С. Туликов, Р. М. Яхин и др. В 1949—52 профессор Белорусской консерватории.

Основу творчества Б. составляют песенные и хоровые жанры. Его произв. свойственны романтич. приподнятость, опора на массово-демократич. интонационный строй. Мн. сочинения Б. связаны с гражданской тематикой. Классовой борьбе пролетариата посвящены поэма для хора и симф. оркестра «Голодный поход» (сл. Д. Паскаля, 1930) и хор в сопр. фп. «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» (сл. Н. Минского в обраб. И. Френкеля, 1930). Известность получили «Баллада об Александре Матросове» (сл. Я. Шведова, 1951) и хоровая песня «В защиту мира» (сл. И. Френкеля, 1949). Среди произв. Б. для хора без сопровождения: «Сюита на чувашские нар. темы» (сл. Я. Родионова, 1936), «Славянская сюита» (1942), в к-рой использованы элементы южнослав. фольклора (сл. Р. Стийенского и Н. Белинович) и др.

Б.—автор произв. для голоса и фп. В 20-е гг. он написал драм. монолог «Двадцать шесть» (Памяти бакинских комиссаров, сл. Н. Асеева) и вок. цикл «Война» (сл. зап. поэтов в пер. А. Эфроса и М. Светлова). Широкую популярность получила песня «Орлёнок» (сл. Шведова, 1936), в к-рой синтезированы интонационно-ритмич. особенности революц. муз. фольклора. Среди др. произв. Б. в этом жанре: «Песня о девушке-партизанке» (сл. Ф. Канатова, 1935), «Маленький лётчик» (сл. Я. Купалы, 1935), «Прощание» (Памяти С. М. Кирова, сл. Н. Заболоцкого, 1935), песня-монолог «Баллада о капитане Гастелло» (сл. В. Винникова, 1941), вок. цикл «Светить всегда» (сл. В. Маяковского, 1956).

Б. также написал 4 сонаты для фп., сонату для скрипки и фп., хоры на сл. А. С. Пушкина, А. А. Фета, С. А. Есенина, В. В. Маяковского, 3 хора a cappella на сл. А. Т. Твардовского, П. С. Комарова и др., музыку к драм. спектаклям (в т. ч. «1905 год», 1930; «Хлопчик», 1936; «Салют, Испания», 1936, все пост. в Т-ре МОСПС), издал обр. нар. песен (10 чуваш. песен, 1933). Гос. пр. СССР (1952).

Лит.: Корев Ю., Виктор Белый, М., 1962.

И. П. Кулябов.

БЕЛЬГИЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. Истоки муз. иск-ва совр. Бельгии берут начало в нидерл. художеств. культуре 15—16 вв., к-рая явилась основой для сложившейся позднее Б. м. Формирование Б. м. протекало в сложных историч., политич. и социально-обществ. условиях. Это объяснялось тем, что территория совр. Бельгии, находившаяся под многовековым испан. владычеством,

затем вошла в качестве провинции в империю австр. Габсбургов, а позднее попала под власть Франции и Германии и стала независимой лишь после Революции 1830. Кроме нац. муз. традиций фламандцев, населявших север страны и связанных с голл. культурой, и валлонов, обитавших на юге и испытавших воздействие франц. культурных традиций, в Б. м. сказалось сильное нем. влияние. Эти различия нац. муз. культур проявляются как в муз. фольклоре, так и в проф. муз. творчестве.

Ещё в эпоху средневековья на территории совр. Бельгии бытовали разл. обряды, давались нар. представления, мистерии, содержавшие элементы муз. действия; в городах выступали труппы бродячих комедиантов и музыкантов, были распространены хор. пение, игра на смычковых инструментах. В 14 в. в Брюсселе существовало братство менестрелей. В эпоху Возрождения выдвигается т. н. нидерландская (франко-фламандская) полифонич. школа (см. *Нидерландская школа*), оставившая глубокий след в зап.-европ. иск-ве 15—16 вв. Эта школа сложилась на основе разносторонних достижений нидерл. художеств. культуры и опиралась на нар. песенное творчество. Её формирование протекало одновременно с процессом развития нидерл. иск-ва и архитектуры этого времени. Крупнейшие представители нидерл. школы — Ж. Бенш уа, Г. Дюфаи, Жоскен Депре, Орландо ди Лассо, П. Окегем и др., работавшие во мн. зап.-европ. странах,— современники Х. Мемлинга, А. Ван Дейка, Рогира ван дер Вейдена. Выходцы из бельг. провинций, эти композиторы создали выдающиеся образцы культовой и светской многогол. хор. музыки a cappella. Их художеств. традиции получили в дальнейшем развитие в церк. певч. школах — *метризах*, где обучались почти все видные бельг. музыканты 17—18 вв. С упадком полифонич. иск-ва (17 в.) нидерл. школа утратила ведущее значение. Несмотря на то что Б. м. в этот период не выдвинула крупных композиторов, проникновение новых художеств. веяний (гл. обр. из Италии и Франции), связанных с утверждением в муз. иск-ве гомофонного стиля и развитием инструментализма, способствовало распространению муз. культуры в бюргерских кругах, что создало предпосылки для последующего развития Б. м. Флам. живописцы 17 в. запечатлели и разнообразные типы любителей музыки, и красочные сцены домашнего музицирования горожан. В среде бюргеров культивировались преим. камерно-вок. жанры, в аристократич. салонах и придворных капеллах — игра на органе и в особенности на клавесине. О популярности этого инструмента свидетельствует получившее массовое развитие изготовление клавесинов, сосредоточенное в основном в Антверпене, где работало семейство мастеров Рюккерсов. Клавесины фламандской работы считались лучшими в Зап. Европе. С 16 в. Антверпен становится также одним из центров европ. нотопечатания; здесь работали крупные нотоиздательские фирмы (Т. Сузато и др.). Значение муз. центра приобретает *Брюссель*. Здесь ещё в 1431 была организована придв. капелла, в к-рую входили видные итал. и испан. музыканты. Во 2-й пол. 17 в. на основе придв. оперных и балетных представлений формируется муз. т-р, высокого уровня достигает культовое хор. пение, сосредоточенное в гор. церк. капеллах (наиболее известная — капелла собора Сен-Гюдюль). Среди бельг. музыкантов 17 в. выделяется валлонец А. Дюмон (1610—89), автор месс, мотетов, произв. для органа. Он долгое время работал в Париже, где руководил корол. капеллой. Его лучшее произв.— колоритный «Французский мотет» (с вок. партиями, носящими ясно выраженный инструментальный характер, с солирующими эпизодами, сопровождаемыми бассо-континуо и характерными диалогами) — носит скорее декоративный, чем подлинно религ. характер. Его творчество в этом жанре оказало воздействие на франц. композиторов (Ж. Б. Люлли, М. Р. Лаланда, Л. Куперена). В 18 в. получает развитие органная и клавесинная музыка. Выдвигаются органисты: в Брюсселе — ван Керховен и П. Корне, в Антверпене — Д. Рокка, в Лувене — ван ден Гейн. В их композиторском творчестве отразилось франц. влияние, сказавшееся на гармонич. ясности письма и простоте фактуры органных сочинений. Развивается творчество композиторов-клавесинистов Ж. Б. Лейе, ван Хелмонта, Ж. Э. Фьокко. Последний — видный представитель семейства бельг. музыкантов итал. происхождения; он писал гл. обр. культовую музыку, однако наиболее известен своими «Пьесами для клавесина» (сб. «Pièces de clavecin», 1730); несмотря на сильное воздействие франц. клавесинной культуры, они отмечены индивидуальными чертами — свежестью мелодич. оборотов, ритмич. изобретательностью, богатством фантазии. Появляются и мастера симф. музыки, среди них — П. ван Мальдере, писавший также оперы и концертировавший как скрипач и дирижёр во Франции, Австрии, Германии, Англии. Среди его сочинений гл. значение имеют симфонии, в к-рых он выступает как передовой художник, примыкающий к *мангеймской школе*. Пользовавшиеся популярностью, эти произв. сыграли определённую роль в выработке формы классич. симфонии. В 18 в. возрастает значение придв. капеллы в Брюсселе, пополнившейся бельг. музыкантами. Наибольший расцвет её деятельности связан с композитором и скрипачом А. Ж. де Крусом (возглавлял капеллу с 1749). После открытия в Брюсселе т-ра «Де ла Монне» (1700) всё большее место в муз. жизни занимает оперное иск-во. В репертуаре преобладают произв. франц. композиторов (Ж. Б. Люлли, А. Детуша, А. Кампра). В 1759 осуществляется пост. первой бельг. оперы-комедии «Маскарад-пастораль» ван Мальдера. В конце 18 в. выдвигаются крупнейшие композиторы — видный симфонист Ф. Ж. Госсек и выдающийся мастер комич. оперы А. Э. Гретри, деятельность к-рых протекала во Франции. Их творчеством как бы обобщён художеств. опыт бельг. композиторов и определён вклад, внесённый Б. м. во франц. муз. иск-во. Тесная связь Госсека и Гретри (позднее С. Франка) и мн. др. бельгийских музыкантов с франц. художеств. культурой указывает на то, что Б. м. конца 18 в. является также достоянием муз. иск-ва Франции.

Великая франц. революция и последовавшая затем оккупация французами австрийских Нидерландов вызвали существ. изменения в развитии Б. м. Сходит на нет роль метриз, вследствие чего церковь теряет монопольное право на муз. образование. По образцу Парижской консерватории организуются светские муз.-учебные заведения. В 1812 Ж. Б. Рукур создал муз. уч-ще в Брюсселе, вскоре открылось уч-ще в Льеже. Эти учебные заведения заложили основы новой гос. системы муз. образования. На их базе в 1830—40 организуются первые консерватории — в Брюсселе, Льеже и Генте. Они имели большое значение в воспитании нац. муз. кадров, положили начало формированию композиторской и исполнительской школ. В 19 в. на развитие Б. м. (вплоть до 70-х гг.) продолжает оказывать наибольшее влияние франц. муз. культура, гл. обр. франц. оперная музыка. Опера занимает доминирующее место в творчестве большинства бельг. композиторов этого времени. Среди них Ф. Ж. Фетис (впоследствии крупнейший музыковед), автор комич. опер «Любовник и муж» («L'Amant et le mari», 1820), 1832) и др., подражавший А. Ф. Буальдьё и Ф. Л. Ж. Герольду А. Гризар — мастер небольших муз.-сценич. произв., в к-рых сочетаются черты, присущие итал. опере буфф и франц. комич. опере 18 в. Более поздние оперы гентского композитора А. Лимнандера де Ньивенхове содержат уже романтически-декоративные эле-

менты; отмеченные драматич. коллизиями «Черногорцы» (1849), «Замок Синей Бороды» (1851) и др. отражают влияния музыки Л. Ф. М. Обера, А. Ш. Адана и Дж. Мейербера. В ещё большей степени эти тенденции проявляются у Ф. О. Геварта (как и Фетис, он впоследствии посвятил себя музыковедению), отразившего в своём оперном творчестве широкий диапазон влияний — от Мейербера до Ж. Оффенбаха. Наиболее известна его опера «Квентин Дорвард» («Quentin Dorward» по Вальтер Скотту, 1858), в к-рой воссоздан романтич. колорит эпохи. Лучшее из созданного им — героич. кантата «Якоб ван Артевельде» (1864), отмеченная мужественностью стиля и декоративностью письма. Однако в целом творчество Геварта, как и других совр. ему бельг. композиторов, было эклектично.

Во 2-й пол. 19 в. развитие Б. м. представляет сложную и во многом пёструю картину. В 1870-х гг. намечается перелом в бельг. опере. Под воздействием творчества Р. Вагнера происходит постепенный отход бельг. композиторов от традиционных оперных форм, что связано с преодолением художеств. стандартов франц. оперного иск-ва. Характерное произв. переходного периода—опера «Чёрный капитан» («De zwark kapitein», 1877) Ж. Мертенса, по форме и тематике близка к «Летучему голландцу» Вагнера. На фоне усиливающихся вагнеровских влияний, к-рым отдали дань в своём оперном творчестве такие мастера, как Э. Тинель, а также Э. Матьё, Ф. Серве, Я. ван ден Эден и др., возникает широкое демократич. движение за возрождение фламандской нац. музыки, с опорой на нар. творчество. Во главе его — П. Бенуа с группой учеников и последователей, т. н. фламандская (антверпенская) школа, для к-рой вместе с тем характерно тяготение к нем. муз. культуре и оперному жанру. Лучшие оперы Бенуа, основанные на нац. историко-героич. («Усмирение Гента» —«Pacificatie van Gent», 1876) или бытовых («Деревня в горах» —«Het dorp in't gebergte», 1856) сюжетах, с использованием нац. муз. фольклора, явились этапом в развитии бельг. оперного иск-ва. Однако наиболее значительна кантатная и ораториальная музыка Бенуа. Его оратории «Люцифер» (1866) и «Шельда» (1868) и в особенности кантата «Рубенс» (1877) — высокохудожеств. образцы нац. музыки. Его видный ученик и последователь — Я. Блокс. Оперы Блокса на сюжеты из флам. истории «Принцесса таверны» («Herbergprinses», 1896), «Тиль Уленшпигель» (1900) и др., отличавшиеся сочностью муз. языка и эмоциональной напряжённостью действия, способствовали утверждению нац. оперного стиля. К антверпенской школе примыкают Э. Тинель и Л. Дюбуа. Среди сочинений Тинеля выделяются муз. драмы «Годелив» (1897) и «Катарина» (1909) — произв. умеренно вагнерианского направления, а также мн. песни, в особенности на тексты Н. Ленау, и цикл «Старофламандские песни», написанный под воздействием Р. Шумана и И. Брамса, но проникнутый индивидуально-прочувствованным муз.-поэтич. настроением и отличающийся тонкостью муз. красок. Л. Дюбуа известен гл. обр. мелодрамой «Смерть» («Le Mort», 1894). Это произв. привлекло внимание драм. силой отд. эпизодов, переплетающихся с живописной передачей картин сельской жизни, сценами нар. веселья, применением остроумно разработанной композитором системы лейтмотивов. Одновременно с антверпенской школой в Б. м. складывается валлонское направление, для к-рого типичны связи с франц. музыкой. Во главе его — Г. Лекё и Ж. Понген. Рано умерший Лекё заложил основы камерной Б. м.— его соната для скрипки и фп., струн. квартеты (завершены В. д'Энди) отличаются выразительной мелодикой нар. склада и тонкостью гармонич. языка; ему принадлежат также орк. произв. Среди мн. произв. разл. жанров Понгена наиболее значительны сочинения для оркестра, в т. ч. симфония для оркестра с органом «Арденнские впечатления» («Impressions d'Ardennes», 1913), камерные сочинения (струн. квартет, фп. трио и др.). Уравновешенность формы, мягкость мелодики и ясность письма —отличительные их черты. Для последнего тридцатилетия 19 в. характерны поиски бельг. композиторами новых творч. путей; заметное влияние на Б. м. стала оказывать рус. музыка. Начало этому процессу положило знакомство с творчеством А. С. Даргомыжского во время его вторичного посещения Бельгии (1864—65), когда в симф. концертах «Ассоциации брюссельских музыкантов» прозвучали его сочинения, высоко оценённые Ф. Ж. Фетисом. В дальнейшем мн. бельг. композиторы (Ж. Дюпон, Ж. Т. Раду, Л. Г. Юберти, Э. Тинель, П. Жильсон) выступали пропагандистами творчества комп. «*Могучей кучки*». Важное значение для популяризации рус. музыки в Бельгии имела деятельность Л. Мерси-Аржанто, устраивавшей (с 1885) в Брюсселе «Русские концерты» (по её инициативе в качестве дирижёра был приглашён Н. А. Римский-Корсаков), и дирижёра Т. Жадуля, одного из основателей «Русского музыкального клуба» в Льеже, особенно много сделавшего для популяризации творчества А. П. Бородина. Важное значение имело об-во «Концерты Изаи» (с 1895), в к-рых большое место занимали симф. произв. рус. композиторов. Влияние рус. музыки сказалось гл. обр. на развитии в Бельгии симф. жанра, отчасти на обращении бельг. композиторов к муз. фольклору народов Востока. Наиболее ярко воздействие «Могучей кучки» проявилось в творчестве П. Жильсона. Первое исполнение его симфонии «Море» в 1890 стало важным событием в муз. жизни Бельгии. В свежести орк. колорита, пластичности мелодич. материала, новизне приёмов инструментовки выявилось своеобразное преломление русских влияний. На разработке народной рус. темы построены «Симфонические вариации» Жильсона. Рус. влияние, наряду с вагнеровским, ощущается в орк. творчестве О. де Бёка — такова симфония g-moll с её живописностью орк. колорита и темпераментностью музыки, «Дагомейская рапсодия» («Dahomeaanse Rhapsodie», 1893), «Фантазия на две фламандские народные песни» («Fantasie op twee vlaame volksliederen»). Популярны его оперы на нац. сюжеты, в к-рых использованы элементы бельг. фольклора, —«Сон в зимнюю ночь» («Winternachtsdroom», 1901), «Рейнские гномы» («Rijndweren», 1906), «Изумрудная дорога» («La Route d'Emeraude», 1921).

Несмотря на высокий проф. уровень, достигнутый Б. м. к концу 19 в., она всё же остаётся эклектичной. Произв. бельг. композиторов не выходят за рамки нац. значения. Исключением является С. Франк — крупнейший бельг. музыкант 19 в., творчество к-рого приобрело общеевроп. значение. Оно нераарывно связано с франц. муз. иск-вом, но своими корнями уходит в нац. почву, опираясь на бельг. муз. культуру, художеств. традиции бельг. органистов. Симф. и особенно камерно-инстр. сочинения Франка — вершина Б. м. Они оказали огромное влияние на творчество композиторов валлонского направления, а также на В. Врёльса и др. представителей поколения бельг. музыкантов, сформировавшихся под прямым воздействием музыки Франка. В 19 в. музыковедение и особенно бельг. исполнительское иск-во вышли за пределы нац. значения. Мировую известность получила бельг. скрипич. школа, основоположником к-рой является Ш. Берио. Его ученик А. Вьётан и воспитанник последнего Э. Изаи, а затем С. Томсон, Ю. Леонар, Ж. Л. Массар, П. Марсик (последние трое тесно связаны с франц. муз. культурой) положили начало формированию т. н. франко-бельг. скрипич. школы, одному из ведущих направлений в европ. скрипич. иск-ве 19—20 вв. Первоклассных виртуозов выдвинула бельг. виолончельная школа (А. Батта, Ф. Демунк и особенно Ф. Серве Старший),

вокальная школа (певцы Э. Дейк и Э. Блауварт). Капитальные труды Фетиса и Геварта по истории и теории музыки, а также муз. лексикографич. работы Фетиса оказали влияние на развитие европ. музыковедения.

После 1-й мировой войны муз. жизнь Бельгии активизируется и демократизируется, особенно это проявляется в исп. симф. и камерной музыки. Наряду с ранее существовавшими (в Брюсселе) конц. организациями — «Популярные концерты классич. музыки» (с 1865), «Концертное общество консерватории» (с 1894), об-во «Концерты Изаи», возникают новые — «Духовные концерты» (1919), «Концерты Дефо» (осн. в 1922 известным дирижёром Д. Дефо), Филармоническое об-во (осн. в 1927 А. ле Бёфом, объединено в 1930 с «Популярными концертами классической музыки»), «Дом музыки» (с 1930), «За старинную музыку» («Pro musica antiqua», осн. в 1933 С. Кейпом, рук. Ш. ван ден Боррен), занимающееся исполнением музыки 12—15 вв. на реконструированных старинных инструментах, «Дневные концерты» (с 1939), к-рые популяризировали главным образом камерную музыку. В 1932 был организован симфонический оркестр радио, в 1936—Нац. симф. оркестр, крупнейший бельг. исполнит. коллектив. Среди камерных ансамблей — струн. квартет «Pro arte» (осн. 1913), пропагандировавший совр. музыку. Ведущий муз. деятель этого периода (1920—1930) — П. Жильсон, хотя наиболее значит. произв. им были созданы ещё до 1914. Большинство совр. бельг. композиторов, выступивших в 1920—40-х гг., в той или иной степени является его учениками. В 1925 вокруг Жильсона объединилась группа молодых музыкантов, получившая название «Синтетисты», ставившая своей целью овладеть совр. композиторской техникой. Из этой группы вышли видные композиторы старшего поколения: М. Пот, М. Схумакер, Р. Бернье, Ф. Бургиньон. Среди др. композиторов старшего поколения — Ж. Абсиль, Ф. Кине, Р. Дефоссе, Ф. Петерс; позднее выдвинулись Л. Хейбрехтс и Д. ван де Вёстаде. Своеобразием творч. индивидуальности выделяется Ж. Абсиль, один из немногих музыкантов, получивших широкое признание за пределами Бельгии. Абсиль является организатором творч. кружка «Сирены» и одним из основателей журн. «Revue internationale de musique» (1938). Среди молодого поколения бельг. композиторов получили распространение додекафония, конкретная, электронная, серийная музыка, алеаторика, пуантилизм и др. модернистские течения; отрицат. влияние оказывает лёгкая музыка, рассчитанная на невзыскательный вкус слушателей, часто звучащая с эстрады, по радио и телевидению. Муз. центр страны — Брюссель, где сосредоточены осн. муз. учреждения, учебные заведения, муз. об-ва, проводятся крупнейшие междунар. муз. конкурсы — им. Э. Изаи (скрипачей, 1937; пианистов, 1938; с 1950 наз. им. королевы бельгийской Елизаветы). Междунар. конкурсы проводятся и в др. городах: органистов им. Баха в Генте (1946), вокалистов — об-ва «Эхо трудящихся» в Вервье (с 1948), струн. квартетов в Льеже (с 1951). Организуются мн. муз. празднества, фестивали: с 1946 Органное празднество в Генте — крупнейшем европ. центре органного иск-ва, с 1964 — «Фламандский фестиваль» в Брюгге. Работают оперные театры в Антверпене, Генте, Льеже, Монсе.

В Бельгии существует гос. система муз. образования. Работают консерватории в Брюсселе (осн. 1832), Антверпене (с 1876— муз. школа, в 1898 преобразована в королев. фламандскую консерваторию), в Льеже, Генте, Шарлеруа, школа церк. музыки в Мехелене (Малин), где также находится муз. школа игры на *карийоне*. В Монсе имеется Музыковедч. ин-т, занимающийся изучением муз. прошлого и фольклора провинции Эно, его рук. Х. Лют содействует распространению рус. классич. и сов. музыки. Работают мн. муз. об-ва: Нац. об-во бельг. композиторов, Международное об-во совр. музыки, Бельгийское об-во музыковедения, издающее с 1947 журн. «Revue belge de musicologie», «Центр первых исполнений», Бельгийский центр по документации и муз. изданиям (осн. в 1951, собирает произв. бельг. композиторов, систематизирует муз. материал, размножает партитуры, издаёт систематич. аннотированные каталоги произв. композиторов, пропагандирует Б. м. за рубежом). Мн. бельг. музыканты объединены в об-во «Свободная эстетика» (организованное в 1892 на базе об-ва «Кружок XX в.»). Наиболее значительна прогрессивная муз.-просветительская организация—«Музыкальная молодёжь Бельгии», созданная М. Кювелье в 1940, во время нем. оккупации (в противовес т. н. «Юношескому движению», насаждавшемуся фашистами), и проводящая концерты, лекции для молодёжи. Среди совр. бельг. музыкантов: дирижёр Ф. Андре; пианисты Э. Боске и М. Маас; скрипачи А. Гертлер, А. Грюмьо, К. ван Несте; органисты Ш. Энс и Г. Версхраген; клавесинистка М. ван ден Виель; певцы М. де Грот, Ф. Анспах; певицы Ж. Тежельс, Ж. де Робо, С. Дано; музыковеды Ш. ван ден Боррен, А. Воткенн, Р. Ванжерме, Э. Клоссон, П. Коллер, С. Клерк, Ш. Лейченс, Р. Ленартс и др.

Lит.: Van Duyse Fl., Het eenstemmig fransch en nederlandsch wereldlijk lied in de belgische gewesten, Gand, 1896; Closson E., Les chansons populaires de provinces belges, [Brux.], 1905—20; его же, La facture des instruments de musique en Belgique, [Brux.], 1935; Van den Borren Ch., Du rôle international de la Belgique dans l'histoire musicale, в кн.: Kongress Bericht, Lüttich, 1930; его же, Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden, Dl 1—2, Antw., 1948—51; Mueren Fl. van der, Vlaamsche muziek en componisten in de 19-en 20 eeuw, 's-Gravenhage, 1931; Clercx S., Les clavecinistes belges et leur emprunts à l'art de Fr. Couperin et de J.-Ph. Rameau, «RM», XX, 1939; её же, Terminologie et réalités. Introduction à l'histoire de la musique en Belgique, «RBM», 1951, v. V, fasz. 1,3—4; её же, La musicologie en Belgique depuis 1945, «Acta musicologica», v. XXX, 1958; её же, Complément à la bibliographie sur la musicologie en Belgique depuis 1945, там же, v. XXXI, 1959; Libiez A. (éd.), Chansons populaires de l'ancien Hainaut, v.1—4, Brux., 1939; Peters K. C., Het volksche kerstlied in Vlaandern, Antw., 1942; Stehman J., Histoire de la musique en Belgique, Brux., 1950; La musique en Belgique du moyen âge à nos jours, publ. sous la dir. de E. Closson et Ch. van den Borren, Brux., 1950; Leirens Ch., La musique belge, Brux., 1952; CBDM (Centre belge de documentation musicale), № 1—20, Brux., 1953—57 (Каталог произв. бельгийских композиторов); Schrijver K. de, Levende componisten uit Vlaanderen, dl 1—2, Leuven, 1954—55; его же, Bibliografie der belgische toonkunstenaars sedert 1800, Leuven, 1958; Lenaerts R. B. M., Contribution à l'histoire de la musique belge de la Renaissance, «RBM», IX, 1955; Danse musique, théâtre en Belgique, Brux., 1956; Hemef V. van, Voorname belgische toonkunstenaars uit de 18-de, 19-de en 20-de eeuw., 3 dr., Antw., 1958; Wangermee R., La musique belge contemporaine, Brux., 1959; Mueren Fl. van der, Perspectief van de vlaamse muziek sedert Benoît, Hasselt, 1961; Music in Belgium. Contemporary belgian composers, Brussels, 1964 (ed. CBDM).

И. М. Ямпольский.

БЕЛЬКА́НТО (итал. bel canto, belcanto, букв.— прекрасное пение)— блестящий лёгкий и изящный стиль пения, характерный для итал. вок. иск-ва сер. 17—1-й пол. 19 вв.; в более широком совр. понимании — певучесть вок. исполнения. Б. требует от певца совершенной техники владения голосом: безукоризненной кантилены, филировки, виртуозной колоратуры, эмоционально насыщенного красивого певческого тона. Возникновение Б. связано с развитием гомофонного стиля вок. музыки, формированием итал. оперы (нач. 17 в.). В дальнейшем, сохраняя художеств.-эстетич. основу, итал. Б. эволюционировало, обогащалось новыми художественными приёмами, красками. Ранний, т. н. патетич., стиль Б. (оперы К. Монтеверди, Ф. Кавалли, А. Чести, А. Скарлатти) основан на выразительной кантилене, приподнятом поэтич. тексте, небольших колоратурных украшениях, вводящихся для усиления драматич. эффекта; вок. исполнение отличалось чувственностью, патетичностью. Среди выдающихся певцов-мастеров Б. 2-й пол. 17 в.— П. Този, А. Страделла, Ф. А. Пистокки, Б. Ферри и др. (большинство из них было одновременно композиторами и вок. педагогами). К концу 17 в. уже в операх Скарлатти арии начинают строиться на широкой кантилене бравурного характера, использовании развёрнутой колоратуры. Т. н. бравурный стиль Б. (распространённый в 18 в. и просуществовавший до 1-й четв. 19 в.) — блестящий виртуозный стиль, в к-ром преобладает колоратура. Иск-во пения в этот период было подчинено гл. обр. задаче выявления высокоразвитых вок.-технич. возможностей певца — длительности дыхания, мастерства филировки, умения исполнять труднейшие пассажи, каденции, трели (их насчитывалось 8 видов); певцы соревновались в силе и длительности звука с трубой и др. инструментами оркестра. В «патетическом стиле» Б. певец должен был в арии da capo варьировать 2-ю часть, а количество и искусность исполнения вариаций служили показателем его мастерства; украшения арий полагалось менять при каждом выступлении. В «бравурном стиле» Б. эта черта стала доминирующей. Т. о., помимо совершенного владения голосом, иск-во Б. требовало от певца широкого муз.-артистич. развития, способности варьировать мелодию композитора, импровизировать (так продолжалось до появления опер Дж. Россини, к-рый сам стал сочинять все каденции и колоратуры). К концу 18 в. итал. опера становится оперой «звёзд», целиком подчиняясь требованиям показа вок. возможностей певцов. Выдающимися представителями Б. были: певцы-кастраты А. М. Бернакки, Дж. Крешентини, А. Уберти (Порпорино), Каффарелли, Сенезино, Фаринелли, Л. Маркези, Г. Гваданьи, Г. Пакьяротти, Дж. Веллути; певцы — Ф. Бордони, Р. Миноготти, К. Габриелли, А. Каталани, Ч. Кольтелини; певцы — Д. Джицци, А. Нодзари, Дж. Давид и др. Требования стиля Б. обусловили определённую систему воспитания певцов. Как и в 17 в., композиторы 18 в. были одновременно и вок. педагогами (А. Скарлатти, Л. Винчи, Дж. Перголези, Н. Порпора, Л. Лео и др.). Обучение велось в консерваториях (к-рые представляли собой учебные заведения и одновременно общежития, где учителя жили вместе с учениками) в течение 6—9 лет, при ежедневных занятиях с утра до позднего вечера. Если у ребёнка был выдающийся голос, то его подвергали кастрации в надежде сохранить после *мутации* прежние качества голоса; в случае удачи получались певцы с феноменальными голосами и техникой (см. *Кастраты-певцы*).

Наиболее значит. вок. школой была Болонская школа Ф. Пистокки (открыта в 1700). Из др. школ наиболее известны: Римская, Флорентийская, Венецианская, Миланская и особенно Неаполитанская, в к-рой работали А. Скарлатти, Н. Порпора, Л. Лео.

Новый период в развитии Б. наступает, когда опера вновь обретает утраченную цельность и получает новое развитие благодаря творчеству Дж. Россини, С. Меркаданте, В. Беллини, Г. Доницетти. Хотя вок. партии в операх по-прежнему перегружены колоратурными украшениями, от певцов уже требуется реалистич. передача чувств живых персонажей; повышение тесситуры партий, бо́льшая насыщенность оркестрового сопровождения предъявляют к голосу повышенные динамич. требования. Б. обогащается палитрой новых тембровых и динамич. красок. Выдающиеся певцы этого времени — Дж. Паста, А. Каталани, сёстры (Джудитта, Джулия) Гризи, Э. Тадолини, Дж. Рубини, Дж. Марио, Л. Лаблаш, Ф. и Д. Ронкони.

Конец эпохи классич. Б. связан с появлением опер Дж. Верди. Засилие колоратуры, характерное для стиля Б., исчезает. Украшения в вок. партиях опер Верди остаются только у сопрано, а в последних операх композитора (как позднее и у веристов — см. *Веризм*) вообще не встречаются. Кантилена, продолжая занимать осн. место, развиваясь, сильно драматизируется, обогащается более тонкими психологич. нюансами. Изменяется общая динамич. палитра вок. партий в сторону повышения звучности; от певца требуется двухоктавный диапазон ровного звучания голоса с сильными верхними нотами. Термин «Б.» теряет первонач. смысл, им начинают обозначать совершенное владение голосовыми средствами и прежде всего кантиленой. Выдающиеся представители Б. этого периода — И. Кольбран, Л. Джиральдони, Б. Маркизио, А. Котоньи, С. Гайярре, В. Морель, А. Патти, Ф. Таманьо, М. Баттистини, позднее Э. Карузо, Л. Бори, А. Бончи, Дж. Мартинелли, Т. Скипа, Б. Джильи, Э. Пинца, Дж. Лаури-Вольпи, Э. Стипьяни, Т. Даль Монте, А. Пертиле. Среди совр. мастеров Б.—Дж. Ди Стефано, М. Дель Монако, Р. Тебальди, Д. Семионато, Ф. Барбьери, Э. Бастианини, Д. Гвельфи, П. Сьепи, Н. Росси-Лемени, Р. Скотто, М. Френи, Ф. Коссотто, Г. Туччи, Ф. Корелли, Д. Раймонди, С. Брускантини, П. Капуччилли, Т. Гобби. Стиль Б. оказал влияние на большинство европ. нац. вок. школ, в т. ч. на русскую. Мн. представители иск-ва Б. гастролировали и преподавали в России. Рус. вок. школа, развиваясь самобытным путём, минуя период формального увлечения певческим звуком, использовала технич. принципы итал. пения. Оставаясь глубоко нац. художниками, выдающиеся рус. артисты Ф. И. Шаляпин, А. В. Неждановa, Л. В. Собинов и др. владели в совершенстве иск-вом Б. Совр. итал. Б. продолжает оставаться эталоном классич. красоты певческого тона, кантилены и др. видов звуковедения. На нём основано искусство лучших певцов мира (Д. Сезерленд, М. Каллас, Б. Нильсон, Б. Христов, Н. Гяуров и др.).

Lит.: Мазурин К., Методология пения, т. 1—2, М., 1902—1903; Багадуров В., Очерки из истории вокальной методологии, вып. I, М., 1929, вып. II—III, М., 1932—1956; Назаренко И., Искусство пения, М., 1968; Лаури-Вольпи Дж., Вокальные параллели, пер. с итал., Л., 1972; Laurens J., Belcanto et émission italien, P., 1950; Ducy Ph. A., Belcanto in its golden age, N. Y., 1951; Maragliano Mori R., I maestri del belcanto, Roma, 1953; Valdornini U., Belcanto, P., 1956; Merlin A., Le belcanto, P., 1961.

Л. В. Дмитриев.

БЕ́ЛЬСКАЯ Серафима Александровна (1846—1933) — рус. артистка оперетты. В конце 60-х гг. 19 в. начала сценич. деятельность в провинции. Дебютировала в Симбирске в роли Эвридики («Орфей в аду» Оффенбаха). Широкую известность принесла Б. работа в т-ре под рук. М. В. Лентовского в Москве, где она в 80—90-х гг. исполняла гл. партии во мн. оперетгах. Обладала ярким комедийным дарованием, отлично танцевала. Была первой рус. «каскадной» артисткой. Часто исполняла роли опереточных травести. Роли: Дениза («Мадемуазель Нитуш» Эрве), Елена, Перикола («Прекрасная Елена», «Перикола» Оффенбаха), Клеретта («Дочь мадам Анго» Лекока), Напон («Напон» Жене), Фатиница («Фатиница» Зуппе) и др. Работала также в труппах А. Э. Блюменталь-Тамарина, В. И. Родона и др. Гастролировала во мн. т-рах, в т. ч. в петербургских.

БЕ́ЛЬСКИЙ Владимир Иванович (1866—1946, Югославия) — русский либреттист. Окончил юридический и естественный факультеты Петерб. ун-та. Получил степень магистра политич. экономии и статистики (1897). В 1894 познакомился с Н. А. Римским-Корсаковым, стал его постоянным либреттистом. Б. участвовал в редактировании текста оперы «Садко» (ему принадлежит авторство неск. сцен), написал либр. опер: «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Золотой петушок». Либр. Б. отличаются высокими лит. достоинствами. Текст «Сказания о невидимом граде Китеже» (Пушкинская пр.) — искусная стилизация старинного рус. книжного языка. Написал воспоминания о Римском-Корсакове (не сохранились). С нач. 20-х гг. Б. жил в Югославии.

БЕЛЯ́ЕВ Виктор Михайлович [25 I (6 II) 1888, Нижнеуральск —16 II 1968, Москва] — советский музыковед. Доктор искусствоведения (1944). В 1914 окончил Петрогр. консерваторию по классу теории композиции

Я. Витола. В 1914—23 и 1942—44 преподавал теорию музыки в Петрогр. (Ленингр.) консерватории; в 1923—1924, 1938—40 и 1943—59— теорию и историю музыки в Моск. консерватории (с 1944 профессор). В 1922—1931 действительный чл., с 1924 зав. теоретич. отделом муз. секции ГАХНа. В 1923 — нач. 30-х гг. активный деятель *Ассоциации современной музыки* и один из основных авторов её журн. «Современная музыка». В эти годы опубликовал серию брошюр о советских и совр. зап.-европ. композиторах (Г. Л. Катуаре, С. Н. Василенко, Н. Я. Мясковском, Ан. Н. Александрове, С. Е. Фейнберге, А. А. Шеншине, С. С. Прокофьеве, П. Хиндемите) и много статей в сов. и зарубежных муз. журналах. С кон. 20-х гг. занимался изучением музыки народов СССР, а впоследствии также рус. муз. палеографией. Его «Путеводитель по Первой Всесоюзной выставке музыкальных инструментов народов СССР» (1938) и исследование «Белорусская народная музыка» (1941) — первые опыты систематизации муз. инструментария народов СССР и анализа белорус. нар. песенного творчества. Своими трудами внёс существенный вклад в сов. музыковедение. Перевёл англ. изд. книги Э. Праута «Анализ фуг» (1915), подготовил к печати труд С. И. Танеева «Учение о каноне» (1929), осуществил новые издания сб-ков нар. песен В. Ф. Трутовского («Собрание русских простых песен с нотами», 1953), И. А. Рупина («Народные русские песни», 1955), Н. А. Львова — И. Прача («Собрание народных русских песен с их голосами», 1955), Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина («Русские народные лирические песни», 1956), Д. Н. Кашина («Русские народные песни», 1959). В 1959—68 старший научный сотрудник Института истории искусств (Москва).



Соч.: Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах, М., 1915, ²М.—П., 1923; Александр Константинович Глазунов. Материалы к его биографии, т. 1, ч. 1, П., 1922; Туркменская музыка, М., 1928 (совм. с В. А. Успенским); Руководство для обмера народных муз. инструментов, М., 1931; Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933; Белорусская народная музыка, Л., 1941; По поводу записей музыки кавказских горцев С. И. Танеева, в сб.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856—1946, М.— Л., 1947; Музыка, в сб.: История культуры древней Руси, т. 2, М.— Л., 1951, гл. 12; Афганская народная музыка, М., 1960; Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана, М., 1962, то же, вып. 2. Музыкальная культура Азербайджана, Армении и Грузии, М., 1963; Древнерусская музыкальная письменность, М., 1962; Персидские теснифы, М., 1964; Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен, М., 1969; О музыкальном фольклоре и древней письменности, М., 1971, и др.

Лит.: Беляев В., 25 лет научно-музыкальной деятельности (Творческий самоотчет), «СМ», 1937, № 6; Келдыш Ю., В. М. Беляев, «СМ», 1963, № 2; Krader B., V. M. Beliaev, «Etnomusicology», 1968, № 1; p. 86—100; Gippius E., W. M. Beliaev (Gedenken), «Jahrbuch für Volkskunde», 1969.

И. М. Ямпольский.

БЕЛЯЕВ Евгений Михайлович (р. 11 IX 1926, г. Клинцы Брянской обл.) — советский певец (лирический тенор). Нар. арт. СССР (1967). Чл. КПСС с 1952. В 1968 окончил Моск. муз.-педагогический ин-т им. Гнесиных. В 1947 солист Ансамбля песни и пляски Прикарпатского военного округа, в 1953—55 — Ансамбля песни и пляски Киевского военного округа, с 1955 солист Краснознамённого Ансамбля песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова. Исполняет рус. и зарубежную классику, нар. песни, произв. сов. композиторов (первый исполнитель ряда песен). В составе ансамбля выступал за рубежом.



БЕЛЯЕВ Митрофан Петрович [10(22) II 1836, Петербург — 22 XII 1903 (4 I 1904), по другим данным, 28 XII 1903 (10 I 1904), там же] — рус. муз. деятель и нотоиздатель. Получил домашнее муз. образование. Играл на альте, фп., участвовал в любительских квартетах и оркестре. Богатый лесопромышленник, меценат Б. способствовал развитию русской музыки. В 80—90-х гг. 19 в. на муз. вечерах в доме Б. собиралась группа музыкантов, объединившихся в т. н. *Беляевский кружок*. Высоко ценя талант А. К. Глазунова и творчество композиторов «Новой русской музыкальной школы», Б. основал *«Русские симфонические концерты»* (1885) для пропаганды их сочинений. Любитель и знаток камерной музыки, он организовал также «Русские квартетные вечера» (1891). С 1898 пред. Петерб. об-ва камерной музыки. Устраивал ежегодные конкурсы (с присуждением премий) на лучшее произв. камерного жанра (с 1892). Для поощрения рус. композиторов учредил *Глинкинские премии* (1884). В 1885 основал изд-во «М. П. Беляев в Лейпциге» (см. *Издательства музыкальные*), выпускавшее сочинения рус. композиторов и ставшее одной из крупнейших рус. издательских фирм (вок. произв. издавались с переводами текстов на франц. и нем. языки). Деятельность Б. носила художеств.-просветительный характер и способствовала развитию отечеств. муз. культуры.



Лит.: Стасов В., Митрофан Петрович Беляев, «РМГ», 1895, № 2, стлб. 81—108 (к статье: Приложения и программы русских симфонических концертов и квартетных вечеров, там же, стлб. 109—30); [Некролог], «РМГ», 1904, № 1, стлб. 13; Памяти Митрофана Петровича Беляева. Сборник очерков статей и воспоминаний, Париж, 1929; Письма В. В. Стасова к М. П. Беляеву, сост. В. А. Киселев, в сб.: Из архивов русских музыкантов, М., 1962, с. 7—26; Вольман Б., Нотные издания XIX — начала XX века, Л., 1970.

Л. З. Корабельникова.

БЕЛЯЕВСКИЙ КРУЖОК — группа музыкантов-композиторов, исполнителей, собиравшихся в 80—90-е гг. 19 в. на муз. вечерах в доме муз. деятеля и мецената, пропагандиста творчества рус. композиторов М. П. *Беляева* («беляевские пятницы»). Возглавлял кружок Н. А. Римский-Корсаков; в состав входили гл. обр. его ученики: композиторы Ф. С. Акименко, Н. Н. Аманн, К. А. Антипов, Ф. М. и С. М. Блуменфельды, Я. Витол (И. И. Витоль), А. К. Глазунов, В. А. Золотарёв, И. И. Крыжановский, А. К. Лядов, Н. А. Соколов, Н. Н. Черепнин, дирижёр Г. О. Дютш, пианист Н. С. Лавров, пианист и комп. А. А. Виннклер. К постоянным посетителям Б. к. принадлежали А. П. Бородин и В. В. Стасов. В 90-е гг. тесные связи с Б. к. устанавливаются у нек-рых моск. композиторов, в т. ч. у С. И. Танеева и А. Н. Скрябина. Римский-Корсаков, а позднее также Глазунов и Лядов являлись художеств. руководителями издательской и конц.-организаторской деятельности Беляева. После смерти Беляева этот триумвират составил Попечительный совет по управлению всеми делами беляевского изд-ва и концертов.

Преемственно связанный с «Могучей кучкой», Б. к. не выдвигал определённой идейно-художеств. программы. Как яркие творч. индивидуальности в нём выделялись Лядов и Глазунов. Творчество большинства «беляевцев», в отличие от смелого боевого новаторства «Могучей кучки», носило академич. замкнутый, нередко эпигонский характер. Преимуществ. внимание уделялось вопросам проф. мастерства и технологии. На первый план выдвигались инстр. жанры и отчасти

камерно-вок. лирика. Опера, занимавшая важнейшее место в творчестве Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, почти совсем выпадает из поля зрения «беляевцев». Приёмы творчества «кучкистов», гл. обр. Римского-Корсакова, часто приобретали у композиторов Б. к. внешний, формальный характер. Сам Римский-Корсаков критически относился к этим тенденциям, осуждая молодых «беляевцев» за отсутствие творч. смелости, нек-рый идейный индифферентизм и проф. ограниченность.

Лит.: Курбанов М. М., Воспоминания о беляевском кружке и о «беляевских пятницах», в кн.: Памяти Митрофана Петровича Беляева. Сб. очерков, статей и воспоминаний, Париж, 1929; Римский-Корсаков А. Н., Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 3, М., 1936; Глиэр Р., Встречи с беляевским кружком, «СМ», 1949, № 8; Кюи Ц., Итоги русских симфонических концертов. Отцы и дети. Избр. статьи, Л., 1952, с. 381—86; Асафьев Б. В., Из моих бесед с Глазуновым (К десятилетию со дня его кончины), в кн.: Асафьев Б. В., Избр. труды, т. 2, М., 1954; Римский-Корсаков Н. А., Полное собр. соч., Литературные произведения и переписки, т. 1, М., 1955; Летопись моей музыкальной жизни, СПБ, 1909, ³М., 1955; Золотарёв В., Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах, М., 1957; Асафьев Б., Русская музыка XIX и начало XX в., Л., 1968.

А. И. Кандинский.

БЁМ (Böhm) Георг (2 IX 1661, Хоэнкирхен, Ордруф—18 V 1733, Люнебург)— немецкий композитор и органист. Учился в Готе (1678—84), затем в Йене, в 1693—97 жил в Гамбурге; с 1698 работал органистом Иоханнескирхе в Люнебурге. Писал орг. музыку в стиле позднего барокко. Возможно, И. С. Бах в юности (в годы службы в Люнебурге) брал у него уроки; в орг. сочинениях Баха ощутимо влияние его стиля.

Б.— автор духовной оратории «Страсти по Луке» («Lukas-Passion», утеряна), 2 мотетов (1-й утерян) и кантат (мн. утеряны), прелюдий и фуг для органа и фп., 14 партит для органа, хоральных партит и прелюдий, обр. хоралов для органа, 10 сюит и увертюры для клавира, неск. орк. сочинений. В 1920—1930-х гг. были изданы сюиты Б., песни, прелюдии и фуги для органа, а также собр. сочинений в 2 тт.

Изд.: Sämtliche Werke, hrsg. von J. Wolgast, Bd 1—2, Lpz., 1927—32, ²Висбаден, 1963; Geistliche Lieder, hrsg. von A. Kreutz, Kassel, 1939 (совм. с Т. В. Франком и П. Воккенфуссом).

Лит.: Spitta Ph., J. S. Bach, Bd 1, Lpz., 1873, ³1921; Buchmayer R., Nachrichten über das Leben G. Böhms, в кн.: Bach-Jahrbuch, IV, Lpz., 1908; Fock G., Der junge Bach in Lüneburg, Hamb., 1950.

О. Т. Леонтьева.

БЁМ (Böhm) Йозеф (4 III 1795, Пешт —28 III 1876, Вена) — венг. скрипач и педагог. Ученик П. Роде. С 1815 концертировал в Вене и Италии. В 1819—48 профессор консерватории, в 1821—68 солист придв. капеллы в Вене. Основатель т. н. венской скрипич. школы 19 в. Среди учеников Б.: Я. Донт, Й. Иоахим, Э. Рапольди, Э. Ременьи, П. Хельмесбергер, Г. Эрнст и др. Автор скрипич. пьес.

БЁМ (Böhm) Карл (р. 28 VIII 1894, Грац) — австр. дирижёр. Получил юридич. образование. Музыке обучался в Вене у Э. Мандичевского (1913). В 1917 дебютировал как дирижёр в Гор. т-ре в Граце. Работал в оперных т-рах Мюнхена (с 1921), Дармштадта (с 1927 генералмузикдиректор), Гамбурга (с 1931). В 1934—1943 рук. Дрезденской гос. оперы, где дирижировал первыми пост. опер Р. Штрауса «Молчаливая женщина» (1935) и «Дафна» (1938, посв. Б.). Возглавлял Венскую гос. оперу (1943—45 и 1954—56), нем. сезоны в т-ре «Колон» в Буэнос-Айресе (1950—53); дирижировал в т-ре «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 1957). Выступал как гастролёр со мн. выдающимися оркестрами, участвовал в Зальцбургском (впервые в 1938), Байрёйтском (1962) фестивалях. В 1971 участвовал в гастролях в Москве Венской государственной оперы, с коллективом к-рой активно сотрудничает со 2-й пол. 1960-х гг.

Б.— один из выдающихся интерпретаторов оперного творчества В. А. Моцарта, Р. Штрауса, Р. Вагнера. Автор камерной музыки и песен.

Лит. соч.: Begegnung mit Richard Strauss, W.— Münch., 1964.

Лит.: Рубин М., Карл Бём о Рихарде Штраусе, «СМ», 1966, № 11, с. 142; Рабинович Д., На концертах дирижёров из Вены, «МЖ», 1972, № 2, с. 6—7; Blaukopf M., Grosse Dirigenten, Teufen (St. Gallen — Bregenz)— W., [s. a.], S. 57—62 (на англ. яз.—Great conductors, L., 1955, p. 61—65); Dostal F. E., Biographische Notizen über K. Böhm, в кн.: Witeschnik A., Dirigenten, W. — Hannover — Bern, 1965, s. 19—24.

Е. Я. Рацер.

БЁМ (Boehm) Теобальд (9 IV 1794, Мюнхен — 25 XI 1881, там же) — нем. флейтист-виртуоз и композитор. С 1818 солист придв. капеллы в Мюнхене, затем — придв. музыкант. Изучал механику. Сконструировал совр. тип флейты, т. н. флейту Бёма, в к-рой величина и расположение звуковых отверстий определяются не аппликатурными удобствами, а акустич. принципами, позволяющими достигать наибольшей чистоты и полноты звучания. Конич. канал флейты Б. заменил цилиндрическим, для удобства и облегчения игры снабдил инструмент системой клапанов, закрывающих звуковые отверстия. Б. начал изготовлять флейты из металла (часто из серебра). Усовершенствования, внесённые Б., обогатили технические возможности игры на флейте. Звук флейты Б. сильнее и плотнее, чем у флейты старой конструкции, но несколько однообразнее по тембру (приближается к характеру звучания др. деревянных дух. инструментов; поэтому она сохранилась в совр. оркестре). Технич. нововведения Б. нашли широкое применение в производстве и др. духовых инструментов. Написал работы, посв. конструированию флейты и игре на ней, а также концерт, фантазии, каприсы и этюды для флейты соло, вариации, салонные пьесы и обр. для флейты и оркестра или фп.

Соч.: Über den Flötenbau..., Mainz, 1847; Die Flöte und das Flötenspiel..., Münch., 1871 (в англ. пер., L. 1922, ²N. Y., 1960).

Лит.: Алексеев П. С., Теобальд Бём, усовершенствователь флейт (Биографич. очерк), «РМГ», 1905, № 23—24; Welch Ch., History of the Boehm flute, L., 1896, ²N. Y., 1961; Mahillon V., Étude sur le doigté de la flûte Boehm, Brux., 1885.

И. М. Ямпольский.

БЁМ Франц [7 IX 1788, Вена —16(28) II 1846, Петербург] — рус. скрипач и педагог. По национальности австриец. В 10-х гг. 19 в. солист (первый концертист) Петерб. имп. т-ров. В 20—40-х гг. преподавал в Петерб. театр. уч-ще. В течение 30 лет устраивал в Петербурге камерные собрания, пропагандируя гл. обр. квартеты Л. Бетховена. Выступал как солист в Петербурге и Москве. Игру Б. высоко ценил М. И. Глинка, бравший у него уроки. У Б. занимались также А. Ф. Львов, А. Н. Верстовский и др. Сын Б.—Людвиг Францевич Б. (1826—1904) — скрипач и педагог. Окончил Венскую консерваторию по классу Й. Бёма. В 1870—1904 вёл классы скрипки и камерного ансамбля в Петерб. консерватории (с 1880 профессор).

Лит.: [Некрологи], «Литературное прибавление к „Нувеллисту"», 1846, № 3; «Моск. ведомости», 1846, 26 февраля.

БЁМЕ (Böhme) Вальтер (6 IX 1884, Лейпциг — 21 VII 1952, Цвиккау) — нем. композитор и хор. дирижёр. В 1899—1905 учился в Гримме (учительский семинар). В 1905—08 работал пом. учителя в Бурцене. Затем учился в Лейпцигской консерватории у Ш. Креля, К. Штраубе, Х. Зитта, Р. Гофмана и Ф. фон Бозе. С 1910 рук. хор. коллективами, был учителем пения и регентом Петропаулькирхе в Рейхенбахе (Фогтланд). Автор гл. обр. церк. произв., 4 ораторий — «Святой город» («Die heilige Stadt» ор. 30), «Ученики» («Die Jünger» ор. 33), «В последний день» («Am letzten Tag» ор. 42), «Спаситель» («Der Heiland» ор. 50); нем. «Te Deum» (ор. 51 для солистов, смеш. хора, струн. орк., органа и медных дух. инстр.) и др., а также фп. концерта; сонаты для влч. и струн. квартета; пьес для скр. и органа; хоров, песен.

БЕМЕЦРИДЕР (Bemetzrieder) Антон (1743 или 1748, Дауэндорф, ден. Нижний Рейн—1817, Лондон)— франц. муз. теоретик. По происхождению эльзасец. В 1771—1781 жил в Париже, с 1782— в Лондоне. Был в дру-

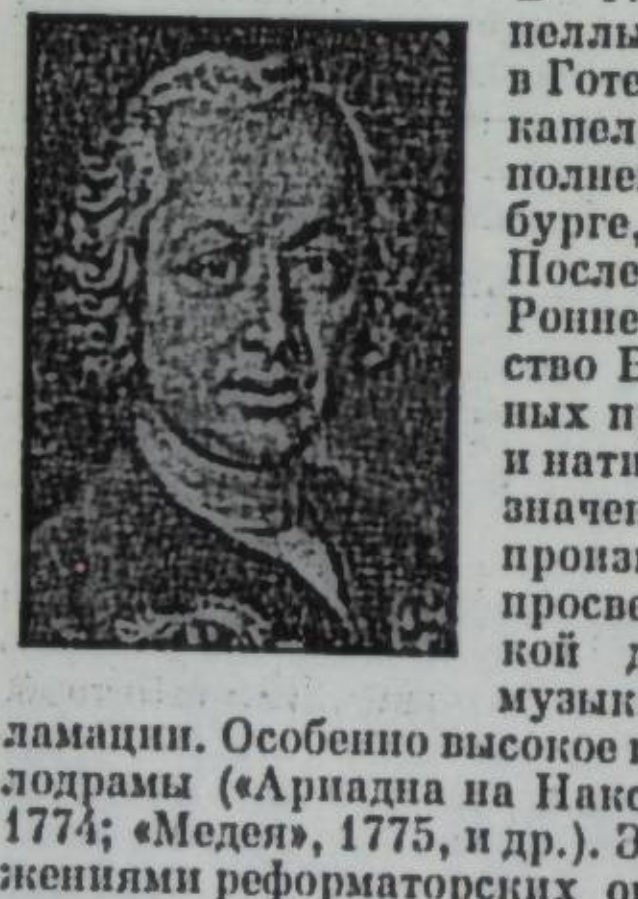
жеских отношениях с Д. Дидро. Б. принадлежат труды по теории музыки (в частности, по гармонии), а также по философии. Среди его работ — «Уроки клавесинной игры и основы гармонии» («Leçons de clavecin et principes d'harmonie», 1771, с предисловием Дидро; неоднократно переизд.).

Соч.: Lettre... à MM ***, musiciens de profession, ou réponse à quelques objections, P., 1771; Leçons de clavecin et traité de musique..., P., 1776; Nouvel essai sur l'harmonie..., P., 1779; Exemples des principaux éléments de la composition musicale, P., 1780; Nouvelles leçons de clavecin, [2]L., 1783 (на франц. и англ.); Melody and harmony, L., 1783; General instruction in music, L., 1790; A new singing book in French and English, L., 1790; A complete treatise on music..., L., 1800; Twelve lessons par the pianoforte, L., 1802.

Лит.: Маркус С., История музыкальной эстетики, т. 1, М., 1959, с. 165; Jullien A., La musique et les philosophes au XVIII-e siècle, P., 1873; Vogeleis M., Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und Theaters in Elsass, Strassb., 1911.

БЕМО́ЛЬ (франц. bémol, букв. — мягкое Б), ♭ — знак понижения к.-л. ступени звукоряда на полутон (см. *Алфавит музыкальный*, *Альтерация*). После дубль-бемоля Б. обозначает отказ от него и сохранение только одного бемоля.

БЕ́НДА (Benda) Йиржи (Георг) Антонин (30 VI 1722, Старе-Бенатки —6 XI 1795, Кёстриц) — чеш. композитор, скрипач, дирижёр. Муз. подготовку получил в гимназиях в Космоноси (1735), Йичине (1739—42).



В 1742—49 скрипач придв. капеллы в Берлине. С 1750 работал в Готе, где в 1770—78 был придв. капельмейстером. Выступал с исполнением своих сочинений в Гамбурге, Вене, Париже, Берлине. Последние годы жизни провёл в Роннебурге и Кёстрице. Творчество Б. было одним из характерных проявлений движения «Бури и натиска» в музыке. Наибольшее значение имеют его муз.-сценич. произв. Следуя взглядам франц. просветителей, Б. стремился к яркой драматич. выразительности музыки и правдивости вок. декламации. Особенно высокое признание получили его мелодрамы («Ариадна на Наксосе» — «Ariadne auf Naxos», 1774; «Медея», 1775, и др.). Этот жанр Б. обогатил достижениями реформаторских опер К. В. Глюка и нового инстр. стиля мангеймской школы, придав ему крупные симф. масштабы, силу и разнообразие драматич. экспрессии. Новаторские тенденции проявляются и в зингшпилях Б. Нек-рые из них (напр., «Леса», 1776) приближаются по характеру к сентиментальной бурж. драме. Музыка Б. отличается резкими динамич. контрастами, красочной инструментовкой, рельефными характеристиками сценич. образов.

Соч.: мелодрамы — Пигмалион (1779), Альманзор и Надина (1779); зингшпили «Деревенская ярмарка» (Der Dorfjahrmarkt, 1775), Леса (Wälder, 1776), Ромео и Джульетта (1776), «Дровосек, или Три желания» (Der Holzhauer, oder Die drei Wünscher, 1778), Татарский закон (Das tatarische Gesetz, 1786, пост. 1787); кантаты — Жалобы Аминты (Amynt's Klagen, 1774), Цефал и Аврора (1775), Жалобы Бенды (Benda's Klagen, 1792); симфонии, концерты, сонаты; церк. музыка (кантаты, мессы, магнификаты и др.).

Лит.: Hodermann R., Georg Benda, Coburg, 1895; Hůlka K., Jiří Benda studie o starším českem hudebníku, Praha, 1903; Hnilička A., Aus Georg Bendas Jugend, Prag, 1911; Helfert V., Jiří Benda..., [č.] 1—2, Brno, 1929—34 (Spisy Filosofické Fak. Masarykovy Univers, v. XXVIII—XXIX); Pilková Z., Dramatická tvorba Jiřího Bendy, Praha, 1960. *Л. Г. Григорьев.*

БЕ́НДА (Benda) Франтишек (Франц) (22 XI 1709, Старе-Бенатки —7 III 1786, Потсдам) — чеш. скрипач и композитор. Брат Й. *Бенды*. Пел в церк. хоре мальчиков в Праге (с 1718), а также выступал как солист в оперных спектаклях (1723). Гастролируя (с 1726) в разных городах Зап. Европы (Вена, Вроцлав, Варшава, Дрезден), приобрёл известность в качестве концертирующего скрипача. С 1733 придв. скрипач в Нёй-Руппинсберге, с 1740 — в Берлине при дворе Фридриха II. В 1771—86 концертмейстер Корол. оркестра. В игре Б. виртуозность сочеталась с выразительной напевностью, задушевностью исполнения.



Композиторское творчество Б. развивалось вначале под влиянием А. Вивальди, Дж. Тартини, затем Ф. Э. Баха и Й. Г. Грауна. Вместе с тем Б. вносил в свою музыку элементы чеш. мелодики и ритмики. Б. был одним из композиторов сер. 18 в., в творчестве к-рых наметились элементы классич. муз. стиля. Галантное изящество и непринуждённость сочетаются в его музыке с чертами сентиментализма. Современники особенно ценили певучие медленные части его инстр. сочинений. Среди произведений Б. наиболее значительны скрипич. сонаты.

Б. — автор симфонии, 9 скр. концертов, концерта для чембало, 6 сонат для скр. с генерал-басом, 6 трио для 2 скр. с генерал-басом, 3 трио-сонат для клавесина с флейтой или скр., ок. 120 сольных произв. (в т. ч. сонат) для скр., сонаты для флейты и клавесина и др.

Лит. соч.: Autobiographie, «Hillers Wöchentliche Nachrichten», 1766—67 (рус. пер.— Автобиография Францискa Бенды, «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 41, 42, 44); Tonkünstler-Lexicon Berlins..., B., 1860—61.

Лит.: Бэлза И., Очерки развития чешской музыкальной классики, М., 1951, с. 89—91; Berten F., F. Benda, Köln, 1928 (Diss.); Lorenz F., Die Musikerfamilie Benda: Franz Benda und seine Nachkommen, B., 1967. *О. М. Белунцов.*

БЕ́НДЖАМИН (Benjamin) Артур (18 IX 1893, Сидней — 9 IV 1960, Лондон) — австрал. композитор, педагог, пианист. Учился в Корол. муз. колледже в Лондоне (1911—14) у Ч. Станфорда (композиция) и у Ф. Клиффа (фп.). В 1919—21 преподавал игру на фп. в Сиднейской консерватории. С 1922 жил в Англии. Композиторскую деятельность начал в 1924, сочетая её с преподаванием и исполнительством. С 1926 профессор композиции в Корол. муз. колледже (среди его учеников Б. Бриттен). В 1941—46 дирижёр симф. оркестра в Ванкувере (Канада). Как пианист выступал с исп. собств. произв. Популярна его «Ямайская румба» для 2 фп.

Соч.: оперы (даты соч.)—Чёрт её побери (The devil take her, 1931), Примадонна (1933), Повесть о двух городах (The tale of two cities, по Ч. Диккенсу, 1950), Тартюф (Лондон, 1964); телевизионная опера Маньяна (1956); балет Серебряная свадьба Орландо (Orlando's silver wedding, 1951); для орк. — симфония (1945); для разн. инстр. с орк.— концертино для фп. с орк. (1928), Романтич. фантазия для скр., альта и орк. (1935), концерты—для гобоя и струн. орк. (1942), для фп. с орк. (1949), для гармоники с орк. (1953); камер. ансамбли — Пасторальная фантазия для струн. квартета (1924), соната для влч. и фп. (1945); для фп.— сюита (1927), пьесы; хоры, песни для вок. ансамблей, романсы; лёгкая эстрадная орк. музыка, музыка к спектаклям и кинофильмам.

Лит.: «МЖ», 1958, № 15, с. 22. *М. М. Яковлев.*

БЕНДЛЬ (Bendl) (псевдоним Подскальски, Podskalský) Карел (16 IV 1838, Прага—20 IX 1897, там же)—чеш. композитор и дирижёр. Учился музыке у К. Пича в Пражской орг. школе (1855—58). Начал композиторскую деятельность в области вок. жанра (за песню «Полетела голубка» награждён премией Далибора). В дальнейшем — капельмейстер нем. оперных трупп в Брюсселе (1864), Амстердаме (1864—65), а также в Париже. В 1865—77 рук. певч. об-ва «Глагол пражский», в к-ром мужской хор преобразовал в смешанный. Был также капельмейстером Временного т-ра в Праге (1874—75) и здесь же регентом православной церкви Свети-Микулаш (1877—78). С 1878 руководитель оркестра мецената Дервиса в Лугано и Ницце, в 1881 капельмейстер Миланского собора. Вернувшись на родину, редактировал муз. приложение к газете «Humoristický

list» (1883—86), снова был регентом православной церкви (1886—90). С 1894 преподавал композицию в Пражской консерватории. Чл. Чешской академии наук и иск-в (с 1890). Председатель Союза чешских певч. об-в (1890—91).

Широкую популярность получили его песни («Песня жаворонка», «Цыганская песня») и хоры, выдержанные в традициях творчества Б. Сметаны. Написал к первомайскому празднику 1890 «Песню рабочего» (по поэме Я. Неруды), издание к-рой было конфисковано цензурой. В нек-рых орк. произв. Б, (напр., Южнословацкая рапсодия, 1881) отразилось влияние словацкого фольклора.

Соч.: оперы — Лейла (1867, пост. 1868), Бржетислав (1870), Старый жених (Starý ženich, 1882), Волшебный цветок (Čarovný květ, 1876, пост. 1940), Черногорцы (Černohorci, 1881), Джина (1884), Карел Шкрета (1883), Дитя Табора (Dítě Tábora, 1892), Любимая мать (Máti milá, 1895), оперетта Индийская принцесса (Indická princezna, 1877); балет Чешская свадьба (Česká svatba, 1895); кантаты — Шванда-волынщик (Švanda dudák, 1883), Щедрый день (Štedrý den, 1886); для орк.: Тарантелла (1881), Южнословацкая рапсодия (1881), Полонез (1882), Дифирамб (1887), Каприччио (1887) и др.; для хора с орк.: Умирающий гусит (Umírající husita, 1869), Смерть Прокопа Великого (Smrt Prokopa Velikého, 1871), Еврейская элегия (1874) и др.; мужские, женские и смешанные хоры; 2 струн. квартета, песни, фп. пьесы. *Л. Г. Григорьев.*

БЕНЕДЕ́ТТИ МИКЕЛА́НДЖЕЛИ (Benedetti Michelángeli) Артуро (р. 5 I 1920, Бреша) — итальянский пианист. В 1934 окончил Миланскую консерваторию по классу Дж. Анфосси. 1-я пр. на Междунар. конкурсе музыкантов-исполнителей в Женеве (1939). Был профессором Болонской и Венецианской консерваторий. Мн. гастролирует (в 1964 — в СССР). Живёт в Больцано, руководит школой фп. игры. Ежегодно проводит в Ареццо спец. курс занятий с молодыми пианистами разных стран. Б. М. — один из крупнейших совр. пианистов. Для его исполнит. иск-ва характерны всеобъемлющее владение всеми сторонами пианистич. мастерства, концентрированность интерпретации, законченность, совершенство и неизменность исполнит. формы. Эти качества особенно выгодно сказываются в грамзаписях.

Лит.: Курковский Г., Артуро Бенедетти Микельанджели, в сб.: Мастерство музыканта-исполнителя, вып. 1 (сост. Я. И. Мильштейн), М., 1972. *Г. М. Коган.*

BENEDICTUS (бенеди́ктус, лат.— благословен) — католическое песнопение, раздел *мессы*. Полный текст: Benedictus qui venit in nomine Domini, т. е. «Благословен грядущий во имя господне». В мессе располагается между *Sanctus* и *Agnus Dei*. Входит почти во все торжественные и заупокойные мессы (*реквием*), созданные Палестриной, И. С. Бахом, В. А. Моцартом, Л. Бетховеном, Ф. Листом и др. Обычно носит спокойный, просветлённый лирический характер. Иногда представляет самостоятельный сольный номер (ария тенора в мессе h-moll Баха), иногда — квартет солистов без хора («Реквием» Моцарта) или с хором («Торжественная месса» Бетховена). В некоторых мессах и реквиемах В. не выделяется в качестве отд. номера, а включается в Sanctus («Реквием» Верди).

БЕНЕФЕЛДЕ Ада [6(18) II 1884, Рига —24 V 1967, Целле (ФРГ)] — латыш. певица (колоратурное сопрано). Муз. образование получила в Риге, а также Берлине, где в 1908 окончила консерваторию Штерна. Выступала в оперных т-рах Германии (Берлин, Гейдельберг, Ахен). В 1913—30 солистка Латышской оперы (ныне Латвийский т-р оперы и балета в Риге). Б.—одна из первых выдающихся латыш. оперных артисток.

Партии: Лаймдота («Огонь и ночь» Я. Медыня), Тамара, Антонида, Виолетта, Мими, Чио-Чио-сан, Розина, Джильда, Маргарита; Церлина («Дон Жуан»), Констанция («Волшебная флейта») и др.

В 1919—39 преподавала в Латв. консерватории (с 1929 профессор). С 1939 жила в Германии. Выступала и как конц. певица. В 1921 гастролировала в США. *Я. Витолинь.*

БЕНКЛЯН Аршак (1867—1923, Константинополь) — арм. режиссёр, артист оперетты (бас-баритон). Начал сценич. деятельность с 1891 в труппе Мнакяна (Константинополь). В 1897 уехал в Болгарию, где основал опереточную труппу, в к-рой был режиссёром и актёром. Ставил муз. комедии Т. Чухаджяна, оперетты Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока и др. В 1908—14 разъезжал с труппой по городам Турции и Египта.

БЕНКЛЯН Серовбе (1835—1900, Константинополь) — арм. певец (бас-баритон), режиссёр, муз. деятель. Один из организаторов арм. нац. муз. т-ра. Ученик Т. Чухаджяна. С 1861 играл в «Восточном театре», с 1868 артист и режиссёр в т-ре А. Вардовяна (Константинополь), где ставились и муз. комедии. С 1875 выступал в труппе Е. Меликяна и Т. Чухаджяна, совм. с к-рым в 1878 основал первый проф. муз. т-р на Ближнем Востоке (в Константинополе); в т-ре был режиссёром и актёром. Ставил муз. комедии Чухаджяна и оперетты Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока и др. Спектакли шли на арм. и турецком яз. Гастролировал с труппой во мн. городах Ближнего Востока, на Балканах, в Египте, Греции и др. странах. Деятельность Б. способствовала популяризации арм. музыки и становлению муз. т-ра на Ближнем Востоке. *Р. А. Атаян.*

БЕ́ННЕВИЦ (Bennewitz) Антонин (26 III 1833, Пршиврати, Литомишль —29 V 1926, Докси, Литомержице) — чеш. скрипач и педагог. В 1852 окончил Пражскую консерваторию по классу скрипки М. Мильднера. Работал концертмейстером театр. оркестров в Праге (1852—61), оркестра об-ва «Моцартеум» в Зальцбурге (1861—63), в Штутгарте (1863—66), концертировал в Париже и Брюсселе (1859). С 1865 профессор, в 1882—1901 директор Пражской консерватории. Был одним из крупнейших чеш. преподавателей скрипич. игры. Среди учеников Б. Ф. Ондржичек, О. Шевчик, К. Халирж, К. Гофман, О. Недбал, Й. Сук, И. Маржак и др. Как солист и ансамблист внёс ценный вклад в муз. жизнь Праги; выступал в трио с Б. Сметаной (фп.) и Ф. Гегенбартом (виолончель), с 1880 возглавлял струн. квартет Пражского нем. камерного об-ва.

БЕ́ННЕТ (Bennett) Ричард Родни (р. 29 III 1936, Бродстэрс, Кент) — англ. композитор. Учился по композиции в Корол. академии музыки в Лондоне у Л. Беркли и Х. Фергюсона; в 1957—59 занимался у П. Булеза (Париж). В творчестве Б. сказалось сильное влияние Б. Бартока; мн. его произв. основаны на серийной технике. Автор статей о музыке в периодической печати.

Соч.: оперы — Пласт (The ledge, Лондон, 1961), Серные рудники (The mines of sulfur, 1965, Сэдлерс-Уэллс, Лондон), Пенни за песенку (Penny for a song, 1967, там же), Все люди короля (All the king's men, 1969; детская опера), Победа (Victory, 1970, Ковент-Гарден, Лондон); кантата для голоса и ударных (1954); для орк.— 2 симфонии (исп. 1966, 1968), 5 пьес (1956), Дневник (Journal, 1960), На рассвете (Aubade, 1964); камерно-инстр. соч.—Календарь (Calender, 1960), Ноктюрны (1962); концерт для валторны с орк. (1956), концерт для гитары (1970); для голоса и камерного орк.— Лондонская пастораль (1962), для вок. квартета и 10 инстр.— Приближение сна (The approaches of sleep, 1959) и др.; камерные ансамбли — 4 струн. квартета (1952, 1953, 1960, 1964), трио для дух. инструментов (1964); для скр. соло — соната (1964), 4 Импровизации (1955), песни; музыка к кинофильмам и телефильмам. *И. М. Ямпольский.*

БЕ́ННЕТТ (Bennett) Уильям Стерндейл (13 IV 1816, Шеффилд —1 II 1875, Лондон) — англ. композитор и дирижёр. Родоначальник семьи музыкантов. С 8 лет певчий хора мальчиков капеллы Корол. колледжа в Кембридже, с 10 лет учился игре на скрипке и фп., изучал композицию под рук. У. Кроча, Ч. Поттера и У. Г. Холмса в Корол. академии музыки в Лондоне. Большую роль в творч. развитии Б. сыграло знакомство с Ф. Мендельсоном (1833) и Р. Шуманом (1836) в Лейпциге, к-рые ценили талант Б. и поддерживали его. Однако Б. не проявил себя самостоятельным художником, эпигонски следуя образцам совр. ему нем. музыки. С 1843 преподавал в Корол. академии музыки,

выступал как пианист. В 1849 основал Баховское об-во; в 1856 — 66 дирижёр Филармонич. об-ва в Лондоне, в 1866 — 72 директор Корол. академии музыки. С 1870 почётный д-р Оксфордского ун-та. Среди соч. Б.: симфония, оратория «Женщина из Самарии», («The woman of Samaria»), кантата «Королева мая» («The May Queen»), орк. увертюры «Наяды» и «Лесная нимфа» («The Woodnymphs»); фп. трио; фп. произв.— 4 концерта, соната «Орлеанская дева», многочисл. фп. пьесы, циклы песен.

Лит.: Bennett J. R. S., The life of W. S. Bennett, Camb., 1907; Westerby H., The history of pianoforte music, L.— N. Y., 1924, p. 127—31. *Г. М. Шнеерсон.*

БЕНТОЮ (Bentoiu) Паскал (р. 22 IV 1927, Бухарест) — рум. композитор. Муз. образование получил в Бухаресте у М. Жоры, Ф. Николеску и др. (1943—48). В 1953—56 науч. сотрудник Ин-та фольклора в Бухаресте. Ему принадлежат оперы — «Амур-лекарь» (по Мольеру, 1966, Рум. т-р оперы и балета), «Жертвоприношение Ифигении» («Jertfirea Ifigeniei» по Еврипиду, радиоопера, 1968, Бухарест), «Гамлет» (конц. опера, соч. 1969). Б.— автор симфонии (1965), двух концертов для фп. с орк. (1954, 1960), концерта для скр. с орк. (1958; Гос. пр., 1964), симф. и камерных произв., музыки к спектаклям, статей о рум. музыке.

Р. Э. Лейтес.

БЕНУА Александр Николаевич [21 IV (3 V) 1870, Петербург — 9 II 1960, Париж] — рус. живописец, график, театр. художник, историк иск-в, художеств. и муз. критик, режиссёр. Род. в семье арх. Н. Л. Бенуа. В 1894 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та. С детских лет увлекался музыкой, оказавшей глубокое влияние на его иск-во живописца, был хорошим пианистом. В 1900 выступил впервые как театр. художник (опера «Месть амура» А. С. Танеева, Эрмитажный т-р, Петербург). Автор сценария балета «Павильон Армиды» Черепнина (1907) и либр. балета «Петрушка» (1911). С 1908 работал для антрепризы С. П. Дягилева в Париже (создал декорации к спектаклям: «Борис Годунов», 1908; «Петрушка», 1911, и «Соловей», 1914, Стравинского). С 1918 зав. картинной галереей Эрмитажа. С 1919 чл. директории Академич. т-ра оперы и балета в Петрограде (быв. Мариинский т-р), его постоянный художник. Как режиссёр пост. здесь оперу «Пиковая дама» (1921). С 1926 жил и работал в Париже. Среди работ Б. этого периода — декорации к спектаклям «Золотой петушок» (1927, т-р «Гранд-Опера», Париж), «Евгений Онегин» (1938, т-р «Ла Скала», Милан) и др.

Идеолог и один из осн. организаторов и теоретиков творч. объединения художников «Мир искусства», Б. был тонким ценителем музыки, знатоком театр. дела. Выступал также как муз. критик в журн. «Мир искусства» (1899—1900), «Московский еженедельник» (1908—10), «Музыка» (1911), в газ. «Слово» (1907—08), «Речь» (1911—17). Большую часть статей посвящал совр. ему оперному и балетному т-ру. В центре его муз. интересов творчество М. И. Глинки, композиторов «Могучей кучки» (особенно М. П. Мусоргского), отчасти Р. Вагнера. Его любимый композитор — П. И. Чайковский. Как муз. критик отстаивал традиции реализма, резко осуждал руководство имп. т-ров, прежде всего Мариинского т-ра, остро полемизировал по вопросам репертуара, высмеивал безвкусицу казённых постановок, псевдоисторичность и стилизацию театрально-живописного оформления. Вместе с тем он выступал против самодовлеющего значения театр. живописи, пренебрежения др. компонентами муз. спектакля. Б. высоко оценил новаторскую деятельность *Театра музыкальной драмы*, хотя во многом критически относился к его дирижёру и муз. руководителю М. А. Бихтеру. В ярких статьях, посв. т. н. «Русским сезонам за границей» Дягилева (1907, 1908, 1911), проходившим в Париже, Б. подчёркивал мировое значение русской музыки и музыкального т-ра.

Соч.: Жизнь художника. Воспоминания, т. 1—3, Нью-Йорк, 1955; Memoirs, v. 1—2, L., 1960—64; Александр Бенуа размышляет, [Статьи и письма. 1917—1960 гг.], М., 1968.

Лит.: Эткинд М., Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960, Л.— М., 1965; Бернандт Г., Александр Бенуа и музыка, М., 1969. *И. М. Ямпольский.*

БЕНУА (Benoît) Петер Леопольд Леонард (17 VIII 1834, Харелбеке, Зап. Фландрия —8 III 1901, Антверпен) — бельг. композитор, историк музыки и муз. деятель. Чл. Бельг. академии (с 1882). В 1855 окончил Брюссельскую консерваторию по классу композиции Ф. Ж. Фетиса. В 1858—59 посетил Германию, Францию. Работал дирижёром Фламандского т-ра в Брюсселе и т-ра «Пти Паризьен» в Париже. Б.— глава фламандского направления в бельг. музыке (т. н. антверпенской школы, см. *Бельгийская музыка*), опиравшегося в творч. практике на нац. фламандский фольклор и тяготевшего к нем. музыке. В 1867 основал фламандскую муз. школу в Антверпене (в 1898 преобразована в Корол. фламандскую консерваторию), в 1867—1901 её директор; провёл реформу муз. образования. Как композитор Б. работал в разл. жанрах. Наибольшее значение имеет его ораториально-кантатная музыка. Глубокое, мощное чувство, эмоциональный порыв и вместе с тем простота выразительных средств нашли воплощение в его ораториях «Люцифер», «Шельда» и в особенности в кантате «Рубенс», предназначенной к исполнению на «открытом воздухе». Музыкант-просветитель, Б. стремился создавать музыку, доступную широкому слушателю. Б.— автор книг по истории бельг. музыки и статей о совр. ему муз. жизни Бельгии. В 1901 в Антверпене осн. фонд имени Б.

Соч.: оперы (даты пост.) — Деревня в горах («Het dorp in't gebergte», 1856), Иза (1867), Усмирение Гента («De pacificatie van Ghent», 1876); для голосов хора и симф. орк. — Реквием (1863), оратории — Люцифер (1866), Шельда (1868), Война (De Oorlog, 1873) и др., кантаты — Убиение Авеля (Le Meurtre d'Abel, Рим. пр. 1856), Рубенс (1877), Хукбальд (1880, в честь фламандского ср.-век. муз. теоретика); с орк.— симф. поэмы — для фп. (1864), для флейты (1866); для фп.— Саги и баллады (1861); вок. соч.— квадрилогия, месса и др. церк. произв., хоры, песни (на франц. и флам. тексты); музыка к спектаклям драматич. т-ров.

Лит. соч.: De vlaamsche muziekschool van Antwerpen, Antw., 1873; Verhandeling over de nationale toonkonde, v. 1—2, Antw., 1875—77; De oorsprong van het cosmopolitisme in de muziek, Anw., 1876; Geschriften, Antw., 1942.

Лит.: Stoffels C., Peter Benoît et le mouvement musical flamand, Antw., 1901; Baccaert H., Peter Benoît een kampion der nationale dedachte, Antw., 1919; Borren Ch. van den, Peter Benoît, Brux., 1942; Corbet A., Peter Benoît. Leven, werk en beteekenis, Antw., 1943; Doullez P., Peter Benoît, Bloemendal, 1954, Haarlem, 1955.

И. М. Ямпольский.

БЕН-ХАИМ (Ben-Haim) (наст. фам. Франкенбургер, Frankenburger) Пауль (р. 5 VII 1897, Мюнхен) — израильский композитор, дирижёр, пианист и педагог. Композицию и игру на фп. изучал в Мюнхенской академии иск-в (1915—20). Работал ассистентом Б. Вальтера и Г. Кнаппертсбуша в Мюнхене, в 1924—1931—капельмейстером в Аугсбурге. С 1933 живёт в Тель-Авиве. Выступает как дирижёр, преподаёт композицию в академиях музыки Тель-Авива и Иерусалима. Б.-Х. пишет симф., вок.-инстр. и камерную музыку. Один из наиболее ярких представителей т. н. средиземноморского стиля в израильском муз. иск-ве. Его ранние сочинения отмечены влияниями зап.-европ. модернизма. Преодолевая их и вырабатывая собств. индивидуальный стиль письма, Б.-Х. обратился к изучению (с 1936) и претворению муз. фольклора разл. еврейских вост. этнич. групп. Б.-Х.— президент Союза композиторов Израиля.

Соч.: для орк. — 3 симфонии (1940, 1945, 3-я — Сладкогласный певец Израиля, 1953, для чембало, арфы и оркестра, Гос. пр. 1957); для голоса с орк.— оратория Йарам (Jaram, 1931), литургич. кантата (1950), симф. поэма Пан (для сопрано и орк., 1931), Три псалма, Гимн из пустыни (1947), сюита Из Израиля (1951), Музыка для струн. орк. (1956), Метаморфозы (1958), концерты с орк.— для фп. (1950), 2 для скр., для влч., Заклинания (Evocation, для скр. с орк., 1950); камерные ансамбли — квинтет для струнных с кларнетом (1941), струн. квартет (1937), струн. трио (1927); произв. для фп.; Поэма для арфы (1959), хоры; песни, музыка к спектаклям драматич. т-ров; обр. еврейских нар. мелодий.

Лит.: Gradenwitz P., Music and musicians in Israel, Tel Aviv, 1959 (с. 60—72). *И. М. Ямпольский.*

БЕНШ Альберт Фёдорович [14 (26) VII 1861, Петербург —26 X (8 XI) 1914, Харьков] — рус. пианист и педагог. Игре на фп. и теории музыки обучался у В. И. Главача. В 1882 окончил Петерб. консерваторию по классу фп. Л. Брассена, затем совершенствовался у Ф. Листа в Веймаре. С 1885 жил в Харькове, концертировал, пользовался известностью как педагог. В 1885—88 преподавал игру на фп. в Муз. уч-ще Харьковского отделения РМО. В 1888 открыл собств. муз. школу, сыгравшую заметную роль в развитии муз. культуры города. Автор фп. пьес, в т. ч. «Малороссийской рапсодии».

Лит.: Отзывы газет о концертах А. Ф. Бенша, Хар., 1895; Некролог, «РМГ», 1915, № 45.

БЕНШУА (Binchois), Жиль (ок. 1400, Монс — 20 IX 1460, Суаньи) — франко-фламандский композитор. Был солдатом. В 1421—25 жил в Англии, состоял на службе у англ. графа (1424—25). В 1430 принял духовный сан, был капелланом Бургундской придв. капеллы, позднее — капеллы при дворе Филиппа Красивого и Карла V. С 1437 каноник разл. церквей в Монсе, Суаньи и Касселе. Был знаком с Г. Дюфаи. Один из ведущих мастеров ранней полифонич. *нидерландской школы*. Полифонич. письмо Б. отличается изысканностью, проявляющейся и в выборе утонченно-лирич. текстов.

Из большого наследия Б. сохранились отд. части месс (6 Kyrie, 7 Et in terra, 5 Patrem, Sanctus, Agnus Dei), 4 магнификата, 26 лат. духовных сочинений (мотеты, гимны, Te Deum). Выдающееся значение имели его многогол. светские сочинения — шансон (60 «бургундских шансон», переизд. в 1957 с предисл. ред. В. Реми для голоса с 2 инстр.). Рукописи мн. светских и духовных произв. Б. хранятся в б-ках Болоньи, Оксфорда и Мюнхена. П. Окегем написал траурную музыку (возможно, и текст) «Плач на смерть Беншуа» («Déploration sur la mort de Binchois»).

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2, М., 1941, с. 335—344; Marix J., Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous la règne de Philippe le Bon, Strassb., 1939; Borren Ch. van den, Études sur le XV siècle musical, Antw., 1941; Besseler H., Bourdon und Fauxbourdon, Lpz., 1950; Rehm W., Die Chansons von G. Binchois, Freiburg im Breisgau, 1952 (Diss.).

БЕР Николай Дмитриевич [27 XII 1863 (8 I 1864), Петербург —17 III 1926, Ельня] — рус. хормейстер, композитор и собиратель нар. песен. Внучатый племянник М. И. Глинки. В 1889 окончил Петерб. консерваторию по классам А. Л. Гензельта (фп.) и Ю. И. Иогансена (композиция). В 1892—1917 хормейстер Большого т-ра в Москве. Последние годы жизни провёл в Ельне; организовал муз. школу, основал мемориальную комнату Глинки в Смоленском музее, вёл педагогич. и муз.-просветительскую работу. В 80—90-х гг. записал с голоса смоленских (в частности, ельнинских) крестьян ок. 500 напевов к текстам песен, собранным смоленским краеведом и фольклористом В. Н. Добровольским (записи частично хранятся в фондах Гос. литературного музея в Москве), а также неск. мелодий цыганских песен (опубл. в прилож. к работе В. Н. Добровольского «Киселевские цыгане», СПБ, 1908), неск-рые из них обработал для голоса и фп. Автор романсов.

Лит.: Кан-Новикова Е., М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 1, М.— Л., 1950 (гл. третья). *И. М. Ямпольский.*

БЕРВАЛЬД (Berwald) Франц Адольф (23 VII 1796, Стокгольм —3 IV 1868, там же) — швед. композитор, скрипач и дирижёр. Род. в семье музыкантов. По нац. немец. Муз. образование получил под рук. отца — Кристиана Фридриха Б. и Э. Дю Пюи. В 1812—18 скрипач стокгольмской придв. капеллы. Как скрипач гастролировал в Финляндии (1819), Германии (1829), Австрии (1841). С 1849 муз. директор ун-та в Упсале. В 1864—67 преподавал в Корол. академии музыки, в 1867—68 профессор консерватории в Стокгольме. Б.—автор первых швед. симфоний. Наиболее значит. из его симфоний —«Серьёзная» («Sérieuse», 1842), «Капризная» («Capricieuse», 1842), «Причудливая» («Singulière», 1845). В музыке Б., романтической по характеру, ощутимо влияние Л. Шпора и К. М. Вебера, позже — Ф. Мендельсона и Л. Бетховена. Отмеченные стремлением к экспериментаторству, необычностью орк. стиля, сочинения Б. не имели успеха у современников; они вызвали интерес лишь в нач. 20 в.

Нек-рые музыканты из семьи Б. работали одно время в России, в т. ч. Иоганн Фредрик Б. (4 XII 1787, Стокгольм —26 III 1861, там же) —скрипач и композитор. Ученик аббата Фоглера. В 1808—12 концертмейстер Придв. т-ра в Петербурге, с 1819 капельмейстер Корол. оркестра в Стокгольме.

Соч.: оперы — Эстрелла де Сорна (Estrella de Soria, 1841, пост. 1862), Принцесса Голкондская (Drottningen av Golconda, 1864, пост. 1968, Стокгольм); 5 кантат; для орк.— 6 симфоний (1820—45); концерты с орк. — для скр. (1820), для 2 скр. (1820), для фп. (1855), концертштюк для фагота с орк. (1827); камерно-инстр. ансамбли — 5 фп. трио, 3 струн. квартета, квартет для фп. и духовых, 3 фп. квинтета, септет для струн. и духовых инстр.; соч. для фп. и др.

Лит.: Hillman A., Franz Berwald, Stockh., 1920; Layton R., Franz Berwald, Stockh., 1956, L., 1959; Studier tillägnade Carl-Allan Moberg..., Uppsala, 1961 (о деят. музыкантов в России). *И. М. Ямпольский.*

БЕРГ (Berg) Альбан (9 II 1885, Вена —24 XII 1935, там же) — австр. композитор. В 1904—10 занимался композицией под рук. А. Шёнберга и в дальнейшем остался его ближайшим другом и соратником. Ранние произв. Б., появившиеся в кон. 900-х гг., не вызвали большого интереса. В 1915—18 композитор находился на воен. службе. Признание принесла опера «Воццек» (по пьесе Г. Бюхнера, пост. 1925, Берлин). Это произв., пост. также во мн. городах Германии и др. европ. стран (в т. ч. в 1927 в Ленинграде), стало выдающимся событием муз.-театр. жизни 20-х гг. В период нацизма была запрещена в Германии. После окончания 2-й мировой войны 1941—45 вновь ставится на оперных сценах Европы и Америки. Образцами зрелого творчества Б. являются камерные инстр. сочинения: камерный концерт для фп., скрипки и духовых (1925), «Лирическая сюита» для струн. квартета (1926). В 1928 композитор начал работать над оперой «Лулу» (по пьесам «Дух земли» и «Ящик Пандоры» Ведекинда), но не успел её завершить. «Лулу» (пост. 1937), как и концерт для скрипки с оркестром (1935), были исполнены посмертно.



Б.— один из виднейших представителей *экспрессионизма* в музыке. В своём творчестве он выразил острое недовольство действительностью, к-рое испытывали широкие круги зап.-европ. интеллигенции в нач. 20 в., протест против бурж. пошлости и подавления человеческой личности, смешанный с пессимизмом, чувством одиночества и бессилия. Ранние сочинения (более 70 романсов, из к-рых только немногие были позже изданы в перераб. виде, соната для фп., 1908) ещё несамостоятельны и написаны под влиянием Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа. Но уже в них заметно стремление к повышенной экспрессии. Композитор придаёт особую выразительность отд. мелодическим оборотам, ослабляет тональные связи. Эти процессы углубляются в струн. квартете (1910), 4 пьесах для кларнета и фп. (1913), в к-рых Б. отчасти следует за А. Шёнбергом, отчасти идёт по пути поисков новых выразительных средств параллельно с ним. В 5 песнях

для голоса с оркестром (на сл. П. Альтенберга, 1912) своеобразно сочетаются черты импрессионизма, символизма и экспрессионизма. 3 пьесы для оркестра (1914) отмечены влиянием позднего симфонизма Г. Малера, но в отличие от его грандиозных симф. концепций, характеризуются сжатостью, лаконизмом, афористичностью образов. Эти последние произв. стилистически во многом подготавливают оперу «Воццек».

В «Воццеке» отразились антимилитаристские и социально-критич. тенденции, свойственные творчеству художников-экспрессионистов этих лет. Драматургия оперы отличается характерной для экспрессионизма двуплановостью: реальная драма несчастных, задавленных жизнью маленьких людей и фатальная предопределённость событий и поступков действующих лиц. Муз. драматургия оперы построена на сочетании непрерывной текучести и разорванности муз. ткани. В её основе лежит строгая рационалистич. схема. Язык атональной музыки способствует созданию тревожной атмосферы неустойчивости и горячечного, возбуждённого бреда. В отдельных эпизодах композитор прибегает к последовательно выдержанному додекафонному ряду. В позднейших произведениях Б. придерживался принципов додекафонии, но своеобразно трактовал додекафонную серию, нарушая правила системы Шёнберга.

В опере «Лулу» проявилась свойственная Б. тяга к лиризму, по сравнению с «Воццеком» острота драматич. ситуаций смягчена, более развита мелодика вок. партий. Но композитору не удалось преодолеть декадентский характер сюжета, эротику, «поэтизацию порока».

Вершиной инстр. творчества Б. является скрипичный концерт — произв. крупного симф. плана, по своему внутр. строю близкое позднему творчеству Г. Малера. Сопоставление нар. танц. мелодии с темой траурного хорала, взятой композитором из кантаты И. С. Баха, служит средством ярко выразительного, драматич. воплощения программного замысла: скорбь расставания с жизнью, прощание с миром, полным красоты и поэзии.

Б. занимает особое место среди композиторов т. н. новой венской школы, к ведущим представителям к-рой он принадлежал. Ему не были свойственны ни экстатический мистицизм А. Шёнберга, ни рационалистич. абстрактность А. Веберна. Его творчество более человечно, жизненно, эмоционально-непосредственно. Как в языке, так и в образном содержании музыки Б. сохранились связи с иск-вом позднего романтизма. Конкретность образов Б. определяется широким использованием бытующих жанров.

Б. принадлежит более 20 лит. работ, в к-рых он обосновывал свои взгляды, пропагандировал творчество композиторов новой венской школы.

Соч.: оперы — Воццек (ор. 7, 1917—21, пост. 1925, Берлин), Лулу (неоконч., 1928—35, пост. 1937, Цюрих); для голоса с орк.— 5 песен (сл. П. Альтенберга, ор. 4, 1912), Вино (конц. ария, сл. Ш. Бодлера в нем. пер. С. Георге, 1929); для голоса с фп.— 7 ранних песен (1905—1908, нов. ред. 1928, есть вариант для голоса с орк.), 4 песни (ор. 2, 1908—09); для орк.— 3 пьесы (Прелюдия, Рондо, Марш; ор. 6, 1914), Лулу-симфония (1934); концерт для скрипки с орк. «Памяти ангела» (1935); камерный концерт для фп., скр. и 13 дух. инструментов (1925); струн. квартет (ор. 3, 1910), 4 пьесы для кларнета и фп. (ор. 5, 1913), Лирическая сюита для струн. квартета (1926, переделк. 3 частей струн. орк., 1928); для фп.— соната (ор. 1, 1908), 12 вариаций на оригинальную тему (1908).

Лит. соч. и письма: Ecrits choisis, Monaco, 1957; Briefe an seine Frau, Münch.—W., 1965; Unveröffentliche Briefe A. Bergs an A. Schönberg, в кн.: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel — Basel, 1963, S. 272—80; Jarman D., Two unpublished letters from Berg, «Musical times», L., 1972, Apr., № 1550, p. 350—52.

Лит.: «Воццек» А. Берга, Л., 1927 (Новая музыка, Сб. IV, под ред. Игоря Глебова и С. Гинзбурга); Келдыш Ю., «Воццек» и музыкальный экспрессионизм, «СМ», 1965, № 3; Кремлев Ю., Этика и эстетика оперы «Воццек», в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 5, Л., 1967; Холопова В., О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969; Reich W., A. Berg, W., 1937 (в приложении собраны все лит. работы Б.); Redlich H. F., A. Berg, W.— Z.— L., 1957 (англ. вариант L., 1957, N. Y., 1957); Vogelsang K., A. Berg. Leben und Werk, B., 1959; Alban Berg. Bildnis im Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde. Hrsg. W. Reich, Z., 1959; Adorno Th. W., Alban Berg, W., 1968; Ploebsch G., Alban Bergs Wozzeck, W., 1968.

Ю. В. Келдыш.

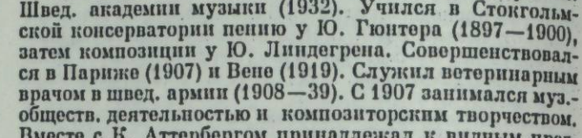
БЕРГ (Berg) Натанаэль Карл (9 II 1879, Стокгольм —5 X 1957, там же) — швед. композитор. Чл. Швед. академии музыки (1932). Учился в Стокгольмской консерватории пению у Ю. Гюнтера (1897—1900), затем композиции у Ю. Линдегрена. Совершенствовался в Париже (1907) и Вене (1919). Служил ветеринарным врачом в швед. армии (1908—39). С 1907 занимался муз.-обществ. деятельностью и композиторским творчеством. Вместе с К. Аттербергом принадлежал к видным представителям нац. романтич. школы в швед. музыке, однако позднее отошел от её творч. принципов. Б.— один из основателей (1918) и председатель (1923—24) Союза композиторов Швеции.

Б. писал оперы на историч. сюжеты, использовал вост. тематику, тяготел к программному симфонизму; для его музыки характерно звукоизобразит. письмо, виртуозность оркестровки. В симф. поэмах «Стихия грёз» (1911), «Да будет свет!» (Varde ljus, 1914) и др. сказалось влияние Р. Штрауса.

Соч.: оперы (на собств. либр.; даты пост.) — Лейла (1912), Энгельбрект (1929), Юдифь (1936), Биргитта (1942), Геновева (1947); балеты-пантомимы — Эльфы (Älvorna, 1914), Чувствительная (Sensitiva, 1919), Жених герцогини (Hertiginnas friare, 1920); для солистов, хора и орк. (типа кантат) — Мужчина и женщина (Mannen och Kvinnan, 1911), Хвалебная песнь Израиля (Israels lovsång, 1915), Песнь песней Соломона (Salomos Vöga Disa, 1925); баллады и песни для голоса с орк. и др.; для орк.— 5 симфоний (1913, 1914, 1916, 1917, 2-я ред. 1939, 1918), сюита (1930), серенада для скр. с орк. (1923), концерты с орк.— для скр. (1918), для фп. (1931); камерные ансамбли — фп. квинтет (1917), 2 струн. квартета (1917, 1919); соч. для скр., хоры, песни.

В. В. Ошис.

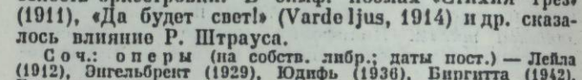
БЕРГАМА́СКА (итал. bergamasca) — в 16—17 вв. итал. танц. песня, получившая назв. от провинции и г. Бергамо, где она зародилась. Для Б. характерны размер $^4/_4$, чёткое членение на восьмитакты. Этот оживлённый, энергичный танец приобрёл большую популярность в Италии и др. зап.-европ. странах (Англия, Германия, Франция). В 16—18 вв. Б. становится жанром чисто инструментальным. Композиторы часто обращались к Б., воспроизводя в своих произв. её мелодию или один ритм, сочиняя вариации на мелодию Б., данную в виде basso ostinato (С. Росси, Б. Марини, С. Шейдт и др.):



С. Россн. Тема из сонаты (1662), основанная на мелодии бергамаски.

Мелодию Б. использовали в своих сочинениях Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, И. С. Бах (в заключении Гольдберговских вариаций для клавира).

В 19 в. Б. называли сходный с тарантеллой быстрый танец в размере $^6/_8$ с постоянным акцентом на 2-й половине такта:



Известная «Бергамская сюита» К. Дебюсси для фп. (1895—1905) не включает в себя мелодии Б., но передаёт впечатления композитора от окрестностей Бергамо.

Лит.: Nettl P., Die Bergamasca, «ZfMw», 1923, Jahrg. V., H. 6; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933.

БЕ́РГЕР (Berger) Вильгельм Георг (р. 4 XII 1929, Румпа, уезд Брашов) — рум. композитор, музыковед. В 1948—52 учился в Бухарестской консерватории. В 1948—57 альтист Бухарестской филармонии. Основная область творчества Б.— симф. и камерная музыка. Написал ряд музыковедческих работ, в т. ч.: «Ghid pentru muzica instrumentală de cameră» (Buc., 1965), «Muzica simfonică. Barocă-clasică» (Buc., 1967), «Tradiție și actualitate în cvartetul românesc...» («Muzica», 1961, № 2, 3, 5), «Structuri sonore și aspectele lor armonice» (там же, 1969, № 9, 10).

Соч.: 6 симфоний — Лирическая (1960), Эпическая (1963), Драматическая (1964), Трагическая (1965), Торжественная музыка (Muzică solemnă, 1968), 6-я (1969); концерт для струн. орк. (1960); концерты с орк.— для альта (1960 и 1962), для скр. (1965), для влч. (1967); 12 квартетов (1954—1967) и др.

Р. Э. Лейтес.

БЕРГО́НЦИ (Bergonzi) — семья итал. мастеров смычковых инструментов в Кремоне. Карло Б. (1676, Кремона — 1747, там же) — наиболее выдающийся представитель семьи Б. Учился у П. Гварнери — сына А. *Гварнери*. В течение многих лет работал в мастерской А. Страдивари, восприняв стиль и характер его работы. Отличительные особенности инструментов Б.: нижняя окружность слегка расширена, углы грубоваты и удлинены; эфы близки к типу, созданному Страдивари, но более открыты, иногда в их очертаниях заметно влияние работ Дж. Гварнери дель Джезу́. Помещены эфы ниже, чем в инструментах Страдивари и ближе к краям, чем у большинства инструментов итал. мастеров. Особенно характерен для инструментов Б. завиток — смелый и мощный по очертаниям. Б. использовал лак разл. оттенков — от жёлтого до тёмно-коричневого. Работы Б. являются одними из лучших по звуку.

Особой славой пользовались виолончели работы Б., но нек-рые эксперты (напр., Хилл) считают, что приписывавшиеся Б. виолончели принадлежат венецианскому мастеру М. Гофриллеру. Микеланджело Б. (1715, Кремона — ок. 1765, там же) — сын Карло Б. Учился у отца и работал в его манере. Сыновья Микеланджело Б.— Николо (1749, Кремона —1782, там же) и Зосима (1750, Кремона —1770, там же) подражали работам отца. Третий сын Микеланджело — Карло 2-й (1760, Кремона —1820, там же) в основном работал как реставратор, а также изготовлял гитары и мандолины.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, [2]М., 1964; Jalovec K., Italienische Geigenbauer, Prag, 1957.

Б. В. Доброхотов.

БЕРД (Baird) Тадеуш (р. 26 VII 1928, Гродзиск-Мазовецки) — польский композитор. Учился композиции у Б. Войтовича и К. Сикорского, игре на фп.— у Витуского; композицию изучал под руководством П. Рытеля и П. Перковского в консерватории (1947—51), музыкознание — у З. Лиссы в ун-те в Варшаве (1948—50). В 1949 основал совм. с К. Сероцким и Я. Кренцем творч. содружество «Группа-49», ставившее целью внедрение и разработку новых приёмов муз. письма. Б.— один из видных представителей польск. *авангардизма*. В ранних сочинениях (симфонии, концерты и др.) Б. близок к неоклассицизму. Позднее (ок. 1950) проявляет тенденцию к архаизации муз. языка. С 1956 переходит к свободной серийной технике, стремясь сочетать её с мелодич. разнообразием и лирич. выразительностью. В произв. 1960-х гг., отличающихся изысканностью орк. письма, близок к сонористич. течению. Гос. пр. ПНР (1951, 1964).

Соч.: опера Завтра (Jutro, Варшава, фестиваль Варшавская осень, 1966); для орк.— 2 симфонии (1950, 1952), симфониетта (1949), концерт (1953), Кассация (Cassazione per orchestra, 1956), Увертюра в старинном стиле (Uwertura w dawnym stylu, 1950); для камерного орк.—Кола Брюньон (сюита для струн. орк. и флейты, 1952), Вариации без темы (Wariacje bez tematu, 1913), 4 диалога для гобоя и камерного орк. (1964), каприччо для орк. 30 солистов (1967); для голоса с орк.— Избранное (Egzorta, для чтеца, хора и симф. орк., на др.-евр. тексты, 1960), Эротики (Erotica, 6 пьес, 1961), песни для меццо-сопрано и симф. орк. (1967); камерн. соч.— струн. квартет (1957) и др., Песни труверов (для альта, 2 флейт и влч., 1963); песни на сл. А. Мицкевича, Я. Чеховича и др.; музыка для т-ра, кино и радио.

Лит.: Zieliński T. A., Zborski A., Tadeusz Baird, Kr., 1966; 20 lat kultury muzycznej Polski Ludowej. Praca zbirowa, red. E. Dziębowska, Kr., 1967.

З. Лисса.

БЁРД (Byrd, Byrde, Bird) Уильям (1543 или 1544, Линкольншир —4 VII 1623, Стондон-Масси, Эссекс) — англ. композитор, органист и нотоиздатель. Музыке обучался, возможно, у Т. Таллиса. С 1563 работал церк. органистом в Линкольншире. С 1570 чл. Корол. капеллы, с 1572 придв. органист. В 1575 получил совм. с Таллисом привилегию на монопольное издание и продажу в Лондоне нот. После его смерти (1585)— владелец нотоиздательства. До 1593 жил в Лондоне, затем — в Стондон-Масси. Опубликовал ряд сб. многогол. культовых сочинений и произв. англ. мадригалистов и вёрджинелистов (см. *Вёрджинел*). Б.— крупнейший мастер вёрджинельной музыки и мадригала. В его произв., отличающихся простотой и мужественностью стиля, сочностью письма, отразились особенности иск-ва англ. Возрождения — эпохи К. Марло и У. Шекспира. Вёрджинельная музыка Б., охватывающая разл. жанры (фантазия, вариации, хоральная фигурация, англ. нар. песня и танец), интонационно связана с нац. муз. фольклором (мн. пьесы для вёрджинела опубликованы в сб-ках «My Ladye Nevelles booke», 1591, «Parthenia», 1611, и др. прижизненных изд.). Искусный полифонист, Б. художественно переосмыслил в произв. для вёрджинела приёмы вок. контрапункти. письма. Наиболее самобытен Б. в небольших пьесах песенного склада, передко проникнутых лирич., пасторальными настроениями. Во мн. из них запечатлены жанровые сцены — это и остроумные вариации на тему популярной охотничьей песни «Уолсингэм», и обр. популярной песни елизаветинских времён «О, госпожа моя» («O Mistresse Myne»; упоминается У. Шекспиром в комедии «Двенадцатая ночь»), и воспроизведение посвиста извозчика. Б. писал и произв. программно-изобразит. характера (батальный цикл «Битва»). Камерной музыке Б. для ансамбля виол, при сложности и изысканности полифонич. фактуры, присущи лирич. теплота и интимная выразительность. Выделяются его фантазии, паваны и гальярды для виолы. Б. сыграл видную роль в развитии инстр. музыки, в выработке нового муз. языка, новых инстр. форм, в частности вариаций. Он является также родоначальником англ. мадригала. С творчеством Б. связано увлечение этим новым для Англии жанром светской вок. музыки, к-рый получил дальнейшее развитие в работах его ученика Т. Морли. Свои эстетич. взгляды Б. изложил в предисловии к сб. «Псалмы, сонеты и песни грусти и печали» («Psalmes, Sonets and Songs of Sadnes and Pietie», 1588), в к-ром высказал пожелание, чтобы его музыка «счастливо несла хоть немного нежности, отдохновения и развлечения». Б. отдал значит. дань и культовой католич. музыке (мессы, градуалы и др.). Мн. сочинения изданы при жизни Б., но мн. остались в рукописи.

Соч.: камерно-инстр. — музыка для разл. составов виол (в т. ч. 15 фантазий, паваны и гальярды), ок. 140 пьес для вёрджинела, пьесы для лютни; вок. соч.— ок. 70 мадригалов для 3—6 голосов, св. 30 песен для 1,2 и 3 голосов с инстр. сопровождением (б. ч. опубликованы в сб. Псалмы, сонеты и песни грусти и печали, 1588, 1611), Песни разного рода (Songs of sundrie natures, 1589), культовые (католич.) произв.— 3 мессы, 2 сб. мотетов (1589, 1591), 2 сб. градуалов (1605, 1607) и др.

Лит.: Алексеев А. Д., Клавирное искусство, М.—Л., 1952, с. 32; Друскин М. С., Клавирная музыка, Л., 1960, с. 106—108; Fellowes E. H., The English madrigal composers, L., 1921, [2] 1948; его же, William Byrd, a short account of his life and work, L., 1923, [2]1928; его же, William Byrd, L., 1936, [2] 1948; Howes F., William Byrd, L., 1928; Dent E. J., W. Byrd and the madrigal, в сб.: Festschrift für Johannes Wolf zum sechzigsten Geburtstage, B., 1929; Glyn W. H., About Elizabethan virginal music and its composers, L., 1935; Meyer E. H., English chamber music, L., 1946.

И. М. Яхонтов.

БЕРДЯЕВ (Bierdiajew) Валериан (7 III 1885, Гродно —28 XI 1956, Варшава) — польский дирижёр и педагог. По нац. русский. Учился в Лейпцигской консерватории у М. Регера (композиция), А. Никиша (дирижирование) и Х. Зитта (скрипка). Приобрёл известность как интерпретатор русской музыки, а также произв. Л. Бетховена. В 1906 дебютировал в Лейпциге и Дрездене как дирижёр (оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»). С 1908 дирижёр Мариинского т-ра в Петербурге; выступал как симф. дирижёр во мн. городах России. В 1921—25 жил в Польше, в 1925—30 работал в СССР (Ленингр. филармония, Свердл. оперный т-р, т-ры и Филармония Украины). В 1930—39 вёл оперный и дирижёрский классы консерватории в Варшаве (с 1945 профессор). С 1947 директор и дирижёр Краковской филармонии, профессор гос. высших школ музыки в Кракове (1947—49), Познани (1949—54) и консерватории в Варшаве (с 1954). Гос. пр. ПНР (1951).

Лит.: P. M., Walerian Bierdiajew, «Muzyka», 1953, № 1—2; Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku, [Kr., 1964], s. 23—25. *З. Лисса.*

БЕРЕГО́ВСКИЙ Моисей Яковлевич [11(23) I 1892, с. Термаховка, ныне Иванковского р-на Киевской обл.— 12 VIII 1961, Киев] — советский музыковед-фольклорист. Кандидат искусствоведения (1943). В 1915—20 учился (класс виолончели) в Киевской консерватории, к-рую окончил в 1920 по классу композиции Б. Л. Яворского. В 1922—24 занимался в Петрогр. консерватории у М. О. Штейнберга. В 1928—50 работал в разл. учреждениях АН УССР, связанных с изучением евр. фольклора; в 1937—41 и в 1944—48 зав. кабинетом этнографии Киевской консерватории. Значительны заслуги Б. в области изучения и публикации укр. и евр. муз. фольклора. Его труды отличают неутомимый научный поиск, серьёзность критич. подхода, прогрессивность позиций. Особое внимание Б. уделял революционным, трудовым, ремесленным, рекрутским песням.

Соч.: Чужомовні й різномовні пісні в євреїв України, Білорусії й Польщі, «Етнографічний вісник», 1930, кн. 9; Еврейский музыкальный фольклор [пятитомник], т. 1, М., 1934 (на евр. яз., ост. тт. в рукописи); Взаємні впливи в єврейському й українському музичному фольклорі, «Радянська музика», 1936, № 5; Еврейская народная инструментальная музыка, К., 1937 (на евр. яз.); Еврейские народные песни, К., 1938 (совм. с И. Фефером); Шолом-Алейхом і фольклор, «Бюлетень сесії відділу суспільних наук АН УРСР», Київ, 1939.

Лит.: [Некролог]. М. Я. Береговский, «СМ», 1961, № 11, с. 160; Виноградов В., Ценное культурное наследие [о книге М. Береговского «Еврейские народные песни»], «Советиш геймланд», 1963, № 5 (на евр. яз.). *Л.Б.Архимович.*

БЕРЕЗО́ВСКИЙ Лев Владимирович [23 IX (5 X) 1898, Смела, ныне Киевской обл.— 26 III 1960, Москва] — советский виолончелист. Засл. арт. РСФСР (1947). Род. в семье музыканта. Игре на виолончели обучался в Киевском муз. уч-ще РМО у Ф. В. Мулерта и в Петрогр. консерватории, к-рую окончил в 1920 (класс И. И. Пресса). С 1920 работал в Москве. Был участником Гос. квартета Муз. отдела Наркомпроса, концертмейстером Персимфанса (1922—32), оркестра Большого т-ра (1923—32), Гос. симф. оркестра СССР (с 1936). Выступал в качестве солиста (первый исполнитель концерта для виолончели Прокофьева, 1938). Мастер выразительной, певучей игры.

БЕРЕЗО́ВСКИЙ Максим Созонтович [16(27) X 1745, Глухов —22 III (2 IV) 1777, Петербург] — рус. композитор. По национальности украинец. Учился в Киевской академии и Придв. певч. капелле в Петербурге (у Ф. Цопписа). В 1759—60 выступал как певец-солист в спектаклях итал. оперной труппы (Ораниенбаум). В 1765—74 жил в Италии. В 1771 выдержал экзамен в Болонской филармонич. академии на звание академика-композитора. Автор оперы «Демофонт» (либр. П. Метастазио, 1773, т-р «Сан-Себастьяно», Ливорно; по нек-рым данным, исполнялась также во Флоренции), сохранились только отрывки из оперы (б-ка Консерватории им. Керубини во Флоренции). По возвращении в Россию Б. был причислен к Придв. капелле без определённой должности. Постоянная нужда, невозможность найти применения своим творч. силам привели Б. к душевному кризису. Покончил жизнь самоубийством. Трагич. судьба Б. послужила материалом для биографич. повести Н. В. Кукольника «Максим Созонтович Березовский», содержащей, однако, много вымышленного. Б. был выдающимся мастером хор. письма a cappella. Вместе с Д. С. Бортнянским он создал новый, классич. тип рус. хор. концерта, пришедший на смену барочному партесному концерту. Из произв. Б. (12 концертов, полный цикл богослужебных песнопений и др.) сохранились лишь немногие. Наиболее значит. среди них — концерт «Не отвержи мене во время старости», отличающийся строгостью стиля, драматизмом, мастерством развития, полифоническим разнообразием фактуры.

Лит.: Кукольник Н., Сочинения, т. 2, СПБ, 1852; Аскоченский В., Киев с древнейшим его училищем Академию, ч. II, Киев, 1856 (дан список соч. Б.); Лебедев Н., Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения, СПБ, 1882; Алексеев М., М.Березовский, в сб.: «Посев», Одесса, 1921; Келдыш Ю., Неизвестная опера русского композитора, «СМ», 1966, № 12; Moser R.-A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, t. 2, Gen., 1951. *Ю. В. Келдыш.*

БЕРЕЗО́ВСКИЙ Николай (17 V 1900, Петербург — 27 VIII 1953, Нью-Йорк)— амер. композитор. По национальности русский. Музыке учился в Петерб. певч. капелле. С 1917 скрипач оркестра Большого т-ра. В 1922 уехал в США, где завершил муз. образование в Джульярдской муз. школе в Нью-Йорке, занимаясь по классу композиции у Р. Гольдмарка. Одновременно вёл конц. деятельность как скрипач-солист и дирижёр, выступал с разл. амер. оркестрами, исполняя гл. обр. собственные произв.

Соч.: для орк. — 4 симфонии (1929, 1933, 1937, 1943), симфониетта (1931), фантазия для орк. и двух фп. (1931); концерты с орк. — для скрипки (1930), влч. (1935), альта (1941); поэма для 11 инструментов (1927), секстет для струн. инструментов, кларнета и фп. (1926), квинтет № 1 и 2 для деревянных дух. инструментов (1928, 1937); фантазия для двух фп. (1930), дуэт для альта и кларнета (1931); 1 и 2 струн. квартеты (1931) и др. *С. М. Грищенко.*

«БЁРЕНРАЙТЕР-ФЕРЛА́Г» («Bärenreiter-Verlag») — нем. муз. изд-во (ФРГ). Назв. означает «всадник на медведе», что, очевидно, связано с нем. символикой (эмблема изд-ва — изображение юноши на спине медведя) и было введено в сер. 1920-х гг. Позднее, став академич. изд-вом, «Б.-Ф.» сохранило назв. и эмблему. Основано К. Фёттерле в 1923 в Аугсбурге для издания репертуара хор. об-в, муз.-просветит. и педагогич. литературы для молодёжных хоров Германии. С 1927 работает в Касселе, издаёт собр. сочинений академич. типа, в т. ч. новые изд. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя (совм. с Лейпцигским музыкальным издательством), В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, а также камерную инструментальную музыку, евангелическую церковную музыку, лит-ру для органа, произв. для муз. т-ра. В дальнейшем изд-во расширило свою деятельность, открыло филиалы в Базеле (с 1944), в Нью-Йорке (до 1969) и Лондоне (с 1957), Париже (с 1962); издаёт книги, муз. журналы («Musica», «Musikforschung», «Acta musicologica», «Fontes artis musicae» и др.), энциклопедии («Musik in Geschichte und Gegenwart»), выпускает грампластинки (с 1959). *О. Т. Леонтьева.*

БЕ́РЕНС (Berens) Герман Юхан (7 IV 1826, Гамбург —9 V 1880, Стокгольм)— швед. пианист, дирижёр, педагог и композитор. Музыке учился у своего отца— флейтиста и капельмейстера Карла Б., затем у К. Г. Райсигера в Дрездене. В Швеции жил с 1847. Выступал как аккомпаниатор с итал. певицей М. Альбони. В 1849—60 корол. музик-директор в Эребру, с 1860 дирижёр т-ра «Миндре» (Малый т-р) в Стокгольме, затем придв. капельмейстер. С 1861 преподавал композицию и инструментовку в Стокгольмской консерватории (с 1868 профессор). Получил известность гл. обр. как педагог и автор инструктивных сочинений для фп., в т. ч. сб. фп. этюдов «Новейшая школа беглости» («Neueste Schule der Geläufigkeit», op. 61, 4 тт.) и «Развитие левой руки» («Pflege der linken Hand», op. 89).

Соч.: оперетты — Люлли и Кино (1859), Прогулка на свежем воздухе (En utflykt i det gröna, 1862), Риккардо (1869); музыка для т-ра — к пьесам «Виолетта» и «Сон в летнюю ночь» Шекспира; песни. *В. В. Ошис.*

БЕРЖЕРЕ́ТТА (франц. bergerette, букв.— маленькая пастушка) — в 15 в. франц. песня, близкая к *вирелэ*, но включающая лишь одну строфу. В 16 в. родственный *бас-дансу* быстрый инстр. танец, б. ч. в размере $^6/_8$. В 18 в. во Франции песня светлого пасторального характера. Позднее создавались стилизованные Б.

Лит.: Weckerlin J. B., Bergerettes: Romances et chansons du XVIII siècle, P., 1913; Harmonice Musices Odhecaton A, ed. by H. Hewitt, Camb. (Mass.), 1942, ²1946; Winkler R. W. and McPeek G. S., The Bergerette form in the Laborde Chansonnier, «Journal of the Amer. Musicolog. Society», VII, 1954.

БЕ́РЗИНСКИЙ, Берзинскис Эвальд Янович [12 (24) I 1891, Лиелвирцава, ныне Бауского р-на — 4 VI 1968, Рига] — советский виолончелист и педагог. Нар. арт. Латв. ССР (1956). В 1918 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели А. Э. Глена. В 1918—1925 концертмейстер и солист оркестра в разл. т-рах. В 1926—28 солист оркестра Латвийского радио. В 1929—56 солист и концертмейстер Латв. т-ра оперы и балета (Рига). В 1945—48 входил в состав трио Латв. радио. Основоположник виолончельной школы в Латвии. С 1944 вёл класс виолончели, в 1948—1961 зав. кафедрой струн. инструментов Латв. консерватории (с 1959 профессор). Среди учеников: Э. Я. Бертовский, Я. А. Тисс, О. В. Барсков, М. Л. Виллеруш, Э. И. Тестелец, Л. Т. Бриеде.

Лит.: Muzalevskis V., Latviešu cellisti, в сб.: Latviešu muzika, sakart J. Vitolins, Riga, 1958; Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства, кн. 1—2, М., 1951—57.

БЕ́РЗИНЬ, Берзиньш Рудольф Янович [9 (21) IX 1881, Рига —26 I 1949, там же] — советский певец (драм. тенор) и обществ. деятель. Нар. арт. Латв. ССР (1944). Чл. КПСС с 1940. С 1899 драм. актёр рижских латыш. т-ров, в 1903 впервые выступил как оперный певец в партии Фауста (Новый т-р). Вок. образование получил в Риге у Ядловкера, совершенствовался в Копенгагене и Берлине. Принимал участие в революц. движении 1905. В 1908—19 жил в эмиграции, выступал в оперных т-рах Германии, Дании, Швеции. В 1919—28 солист Латв. нац. оперы (ныне Латв. т-р оперы и балета), выступал также как оперный режиссёр. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 участник Гос. ансамбля Латв. ССР. С 1944 директор и худож. рук. Латв. т-ра оперы и балета.

Б. сыграл выдающуюся роль в развитии латыш. оперного т-ра. Известен исполнением партий в операх Р. Вагнера (Тангейзер, Лоэнгрин, Тристан и др.). Др. партии: Вижут («Банюта» Калниня), Гришка Кутерьма, Самсон, Радамес, Отелло и др. Выступал как конц. певец. С 1940 доцент Латв. консерватории.

Лит.: Grīnfelds N., Zālīte M., Rūdolfs Bērziņš, Riga, 1958. *Я. Витолинь.*

БЕРИО (Berio) Лучано (р. 24 X 1925, Онелья, ныне Империя, обл. Лигурия)— итал. композитор. Муз. образование получил в Миланской консерватории, где учился у Ф. Гедини (композиция) и К. М. Джулини (дирижирование), а также на летних курсах в Танглвуде (США) у Л. Даллапиккола. С 1952 занимался исследованиями в области электронной музыки. Один из организаторов экспериментальной «Студии музыкальной фонологии» («Studio di Fonologia Musicale», с 1953), итал. Радио и телевидения (муз. руководитель). Преподаёт в Джульярдской муз. школе (Нью-Йорк). Примыкает к крайнему *авангардизму*. Свои произведения записывает в т. н. оптимальной нотации. Среди них «Память» («Memory») для электронных фп. и харпсихорда (исп. 1971) и др. сочинения для электронных инструментов; Симфония (использован приём коллажа из произв. Г. Малера, М. Равеля, Р. Штрауса и др.; исп. 1970) и др. *И.М.Ямпольский.*

БЕРИО́ (Beriot) Шарль Огюст (20 II 1802, Лувен —8 IV 1870, Брюссель) — бельг. скрипач, композитор и педагог. Основатель бельг. скрипич. школы. Ученик А. Робберехта. В 9-летнем возрасте выступал с исп. концерта Дж. Б. Виотти, советами к-рого позднее пользовался в Париже, где также брал уроки у П. Байо. В 1826 выступил в Лондоне. До 1830 придв. солист Вильгельма I, короля Нидерландов. В 1830—35 гастролировал совм. с женой — певицей М. Малибран — в Англии, Франции и Италии. В 1843—52 профессор Брюссельской консерватории (среди его учеников — А. Вьётан, Ф. Прюм, Э. Соре и др.). Оставил преподавание в связи с болезнью глаз (в 1858 ослеп). В 1859 по приглашению Н. Б. Юсупова посетил Россию. Написал фантазию для скрипки и фп. на романс А. С. Даргомыжского «Душечка-девица» (посв. рус. скрипачу И. И. Семёнову). Б. — один из крупнейших виртуозов 19 в. Его игра отличалась блеском, певучестью, элегантностью. Виртуозные произв. Б., в мелодич. стиле к-рых отражены влияния Г. Доницетти и В. Беллини, были очень популярны и долгое время входили в конц. репертуар скрипачей. В «Скрипичной школе» («Méthode de violon», 1858) Б. с прогрессивных позиций обобщён предшествующий педагогич. опыт, намечены дальнейшие пути развития скрипич. педагогики (в особенности ценны разделы, в к-рых разработаны методика индивидуального обучения и применения аппликатурных приёмов). Б.— автор 10 концертов для скрипки с оркестром, 11 вариаций, пьес для скрипки и фп., в т. ч. «Балетные сцены» («Fantasie, ou scène de ballet pour violon et piano», op. 100), скрипич. этюдов, дуэтов и конц. фантазий на темы известных опер. Написал «Ecole transcendante. Méthode de violon en trois parties» (P., 1858, v. 2, Moscou, 1889; рус. пер. — М., 1898). Сын Б.— Шарль Вильфрид де Б. (12 II 1833, Париж — 22 X 1914, Со-дю-Гатине) — пианист-виртуоз. С 1867 профессор Парижской консерватории. Автор симф. поэмы «Фернандо Кортес», камерных ансамблей и др. муз. произв., школы «Ключ к фортепиано» («Clef du piano», 1855; совм. с отцом).



Лит.: Письма Ш. Берио к Н. Б. Юсупову, в сб.: Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов, Л., 1967, с. 99—108; Heron-Allen E., A contribution towards an accurate biography of Ch. A. de Beriot and M. F. Malibran-Garcia..., L., 1894; Fayolle F. J. M., Paganini et Bériot, P., 1831; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923. *И. М. Ямпольский.*

БЕ́РКМАН Тамара Львовна [р. 1(13) IV 1890, Молодечно, ныне Минской обл.] — советский деятель в области муз. образования и воспитания, пианистка и педагог. Кандидат искусствоведения (1945). В 1914 окончила Петерб. консерваторию по классу фп. Л. В. Николаева. В 1919—35 директор и преподаватель игры на фп. Гос. муз. техникума им. А. К. Глазунова, в 1934—42 директор и доцент (с 1940) по классу спец. фп. Центрального заочного муз.-педагогич. ин-та в Москве. В 1943—64 зам. директора и ст. науч. сотрудник Научно-исследоват. ин-та художеств. воспитания Академии педагогических наук РСФСР. С 1964 зав. кафедрой музыки и пения Московского заочного педагогического института.

Соч.: А. Н. Есипова. Жизнь, деятельность и педагогические принципы, М.— Л., 1948; Музыкальное образование учителя, М., 1956 (совм. с К. С. Грищенко); Обучение музыке в школе, М., 1958; О методах формирования музыкально-слуховых представлений. Опыт исследования, «Известия Академии педагогич. наук РСФСР», вып. 100, М., 1959; Музыкальное развитие учащихся в процессе обучения пению: I—II классы, М., 1961, III — IV классы, М., 1962 (совм. с К. С. Грищенко); Индивидуальное обучение музыке, М., 1964.

БЕРКО́В Виктор Осипович [р. 8 (21) III 1907, Петербург] — советский музыковед и педагог. Кандидат искусствоведения (1942). Первоначальное муз. образование получил у своей матери — пианистки В. М. Нугер-Берковой (ученицы А. Н. Есиповой). Окончил в 1929 экономич. отделение педагогич. ф-та Моск. ун-та, в 1937 — историко-теоретич. ф-т Моск. консерватории (класс теории И. В. Способина). Преподаёт муз.-теоретич. предметы (в Моск. консерватории — в 1938—49, 1954—56, в Муз.-педагогич. ин-те им. Гнесиных с 1946), с 1968 профессор.

Осн. работы Б. посвящены проблемам гармонии, гармонич. анализа, совр. гармонич. языка, муз. формы. Ему принадлежат также путеводители по классич. операм (нек-рые совм. с В. В. Протопоповым).

Соч.: Гармония Глинки, М.—Л., 1948; Хорошо темперированный клавир И. С. Баха, «СМ», 1950, № 7; Учебник гармонии Римского-Корсакова (Значение, теоретические основы, методика). Очерк, М., 1953; Вопросы художественной формы в русской классической опере, в сб.: Вопросы музыкознания, вып. II, М., 1955; Симфонии Бетховена, М., 1957, ²1964, ³1970; О гармонии Прокофьева, «СМ», 1958, № 8; Пособие по гармоническому анализу. Образцы советской музыки в некоторых разделах курса гармонии, М., 1960, ² 1966; Гармония и музыкальная форма, М., 1962; Гармония. Учебник, ч. 1—3, М., 1962—66, ² 1970; Об относительной ладотональной неопределённости, в сб.: Музыка и современность, вып. 5, М., 1967; Формообразующие средства гармонии, М., 1971; О гармонии Бетховена. На путях к будущему, в сб.: Бетховен, вып. 1, М., 1971; Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии, М., 1972; и др. *И. М. Ямпольский*,

БЕ́РЛИН Анисим Александрович [8(20)XII 1896, Дорогобуж, ныне Смоленской обл. —14 II 1961, Москва] — советский скрипач и педагог. Засл. арт. РСФСР (1934). В 1910 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра. Работал концертмейстером и педагогом в Екатеринославе, Вильнюсе (1910—14). В 1914—17 концертмейстер симф. оркестра и 1-й скрипач струн. квартета им. А. Д. Шереметева (с 1916 — «Новый Петроградский квартет»). В 1917—21 директор и преподаватель Муз. уч-ща в Омске. В 1921—23 жил в Ташкенте. В 1923—34 преподавал в Муз. техникуме им. А. и Н. Рубинштейнов в Москве. В 1928—41 концертмейстер симф. оркестра Моск. филармонии, с 1941 — Гос. симф. оркестра СССР.

БЕРЛИН (Berlin) — столица ГДР, главный политический, экономич. научный и культурный центр страны. 1085 тыс. чел. (1970). Зап. часть Б. — самостоят. политич. единица. 2128 тыс. чел. (1970).

Первое документальное свидетельство муз. жизни Б. — «Положение о приюте при кафедральном соборе» (1465), в к-ром упоминаются должности пяти мальчиков-хористов. С кон. 16 в. хоры мальчиков существовали в главных церквах Б. В сер. 16 в., при курфюрсте Иоахиме, создаётся придв. вок., а затем и инстр. капелла. Её первый устав (1570) предусматривал, помимо придв. концертов, выступления в гор. церкви, репертуар включал произв. нем., нидерл. и франц. композиторов. После Тридцатилетней войны (1618—48) деятельность капеллы пришла на длительное время в упадок. В нач. 17 в. заметную роль начинают играть т. н. гор. музыканты — исполнители на дух. инструментах, участвовавшие в обществ. праздниках и семейных торжествах. Возникают объединения гор. музыкантов и цехи музыкантов, получившие в 1669 особые привилегии. После того как с 1701 Б. стал резиденцией прусского короля, капелла неоднократно реорганизовывалась, временами её состав сокращался. Лишь через неск. десятилетий при Фридрихе II она становится центром муз. жизни Б. В её состав входили крупнейшие музыканты — К. Г. Граун, Ф. Э. Бах, Ф. и Г. Бенда, К. Нихельман и др. Позже на основе капеллы был организован первый берлинский симф. оркестр.

Оперные спектакли давались в Б. в нач. 17 в. итал. и франц. труппами. С 1690 силами нем. артистов начали ставиться зингшпили. В 1742 был основан придв. оперный т-р на Унтер-ден-Линден (открыт оперой «Клеопатра и Цезарь» Грауна). В корол. замке постоянно выступала также итал. оперная труппа. Расцвет придв. т-ра наступил в последние десятилетия 18 в., благодаря деятельности капельмейстеров К. Ф. К. Фаша и И. Ф. Рейхардта; среди солистов т-ра — певица Г. Э. Мара. С середины 18 в. в Б. работали также частные труппы, ставившие зингшпили. Наиболее продолжительной была деятельность трупп Г. Г. Коха и К. Т. Дёббелина.

Во 2-й пол. 18 в. зарождается публичная конц. жизнь. Общество музыкальных занятий (осн. 1749) организовало концерты придв. артистов и гастролёров в домах знатных горожан, а также исполнение ораториальных произв. («Смерть Иисуса» Грауна, «Мессия» Генделя и др.). Инстр. музыка звучала в концертах «Музыкальной ассамблеи» и об-ва «Академия»; с 1770 любительские концерты устраивались в доме придв. композитора И. Ф. Агриколы, с 1783 начались «Духовные концерты» (осн. И. Ф. Рейхардтом), к к-рым выпускались печатные программы. Получило распространение домашнее музицирование.

Обществ. сдвиги в Германии кон. 18 — нач. 19 вв. сказались на развитии муз. культуры Б. Музыка получает более широкую аудиторию; церковь теряет ведущую роль в муз. жизни. В 1786 открывается Нац. оперный т-р, в репертуар к-рого входят произв. нем. композиторов, а также оперы В. А. Моцарта, дважды посетившего Б. В 1807 Придв. оперный т-р (на Унтер-ден-Линден) и Нац. оперный т-р были объединены в единый т-р — «Королевские зрелища». Представления становятся публичными. Несмотря на противодействие придв. кругов, поддерживавших итал. оперу (в частности, на пост муз. директора т-ра был назначен итал. композитор Г. Спонтини), нац. репертуар занимает всё более значит. место; ставятся оперы «Фиделио» Бетховена (1815), «Вольный стрелок» Вебера (1821). К сер. 19 в. театр. труппа превратилась в первоклассный ансамбль, чему способствовали работавшие здесь Дж. Мейербер (1842—49) и О. Николаи (1848—49). В т-ре ставились оперы Мейербера, А. Лорцинга, а в последние десятилетия 19 в. — Р. Вагнера. Вместе с тем на протяжении всего столетия влияние двора продолжало отрицательно сказываться на работе т-ра. Подъём т-ра наступил лишь с 90-х гг., когда здесь работали дирижёры Ф. Вейнгартнер, К. Мук, Р. Штраус.

Рост Б. в 19 в. привёл к появлению ряда др. т-ров, дополнявших деятельность т-ра «Королевские зрелища», а иногда и конкурировавших с ним. В 1824—50 проходили регулярные сезоны итал. оперы в «Кёнигштадт-театре». В 1850 А. Кролль основал т-р, ставивший оперы, зингшпили и водевили нем. авторов, вскоре занявший важное место в муз. жизни города. После гастролей франц. опереточных трупп в Б. возникают собств. т-ры оперетты, а в кон. 19 — нач. 20 вв. — многочисл. ревю, пользовавшиеся широкой популярностью.

Конц. жизнь Б. развивалась в 19 в. медленно, центрами её долгое время оставались частные дома и дворцы. Значит. роль принадлежала осн. в 1791 Певческой академии, к-рая способствовала муз. воспитанию публики, ознакомлению её с шедеврами классики (в т. ч. «Страсти по Матфею», Месса h-moll Баха). Среди рук. академии — К. Ф. Х. Рем и К. Ф. Цельтер (активно участвовали в работе также Ф. Мендельсон и К. Лёве). Возникают певч. объединения. Широкое распространение получили мужские хор. об-ва — «Лидертафель» (осн. в 1809 К. Ф. Цельтером). В 1847—1911 функционировало Певческое об-во Штерна, пропагандировавшее старинную музыку, произв. Л. Бетховена и Ф. Мендельсона. В его деятельности большую роль играли П. Иоахим и Х. Бюлов. В 1816 К. Мёзер организовал публичные концерты с участием артистов Корол. капеллы (с 1842 выступления стали регулярными). Под рук. Ф. Вейнгартнера (1892—1907) и Р. Штрауса (1908—20) оркестр вырос в высокопроф. коллектив. Известное значение в развитии муз. культуры Б. имели на протяжении 19 в. садовые концерты, в к-рых участвовали как проф., так и любительские коллективы. Тем не менее городу не хватало самостоят. проф. оркестра, не связанного с придв. т-ром. Первые попытки его создания относятся к сер. 19 в., но лишь инстр. капелла, организованная Б. Бильзе в 1867 (выступала в Концертхаузе), заняла прочное место в муз. жизни города. Её концерты стали основой муз. сезонов, а проводившиеся оркестром «Популярные концерты» для широких кругов слушателей быстро завоевали признание. В 1882 капелла была реорганизована в *Берлинский филармонический оркестр*. На протяжении 19 в. в Б. возрастает количество сольных концертов местных музыкантов и гастролёров, развивается камерно-инстр. музицирование (струн. квартет П. Иоахима, осн. в 1869). К кон. 19 в. в Б. было 20 конц. залов (в т. ч. 8 больших).



Берлин. Немецкая государственная опера.

По инициативе К. Ф. Цельтера в 1804 создаётся Школа пения при Академии иск-в, в 1807 — Школа оркестровой игры при Певч. академии. Он же ввёл преподавание муз. дисциплин в Берлинском ун-те (с 1815), возглавил муз. кафедру, учреждённую в Академии иск-в (1809), а в 1820 создал спец. уч. заведение (с 1822 Институт по подготовке органистов и школьных учителей музыки, с 1875 — Корол. академич. институт церк. музыки). Возрастающая потребность в оркестровых музыкантах привела к организации в 1822 в Б. инстр. школы, готовившей проф. музыкантов-исполнителей.

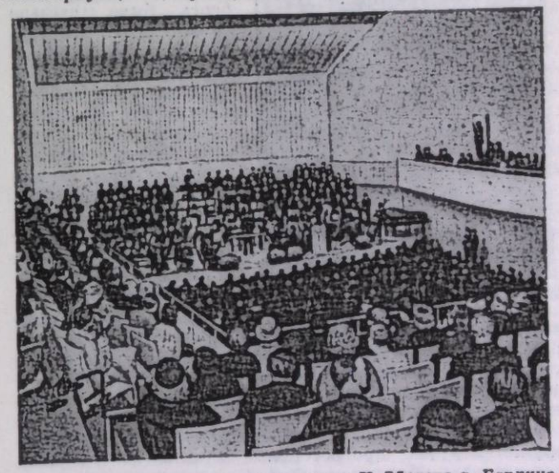
Зрительный зал Немецкой государственной оперы в Берлине.



В 1860-е гг. была создана Высшая школа музыки, открыты частные муз.-учебные заведения, в т. ч. консерватория Штерна, консерватория Клиндворта-Шарвенки, фортепианная школа Таузига и др.

К сер. 19 в. Б. становится одним из центров нем. научно-муз. мысли. Здесь протекает деятельность крупных учёных — З. Дена, А. Б. Маркса, Г. Беллермана, Ф. Шпитты, Г. Кречмара, Г. Аберта, Н. Вольфа, А. Шеринга и др. В 1842 З. Ден создал муз. отделение при Корол. б-ке, выросшее в одно из крупнейших хранилищ нот, книг и автографов. Получает развитие в Б. и муз. критика.

Важный этап культурной жизни Б. открылся после свержения монархии в 1918. Многочисл. муз. организации получили более широкие возможности, освободившись от давления реакц. придв. кругов. Т-р «Королевские зрелища» перешёл в ведение прусского правительства (с 1919 — Немецкая гос. опера). Расширился репертуар, особенно за счёт опер совр. композиторов: А. Берга, П. Хиндемита, Э. Кшенека, Д. Мийо, Х. Пфицнера, Р. Штрауса, Ф. Шрекера и др. Деятельность дирижёров Л. Блеха, Э. Клейбера, О. Клемперера, В. Фуртвенглера укрепила положение Немецкой гос. оперы как ведущего оперного т-ра Германии. Важное место в муз. жизни Б. занимали спектакли артистов этого т-ра в 1924 под рук. О. Клемперера в здании «Кролль-оперы». С 1927 эта группа выделилась в самостоят. труппу, особое внимание уделявшую поискам новых муз.-сценич. решений классич. и совр. репертуара. С 20-х гг. с Немецкой гос. оперой конкурировала Городская опера, выросшая на базе основанного в 1912 Нем. оперного т-ра в Шарлоттенбурге. Этот т-р, среди муз. рук. к-рого были Л. Блех (1922—25) и Б. Вальтер (1925—29), располагал сильным ансамблем, противостоящим системе «звёзд», практиковавшейся в работе Немецкой государственной оперы; в числе дирижёров Городской оперы — В. Фуртвенглер, Ф. Буш, Ф. Штидри.



Зал Высшей музыкальной школы имени Х. Эйслера в Берлине.

Характерной особенностью муз. жизни Б. кон. 20 — нач. 30-х гг. было распространение муз. т-ров и кабаре, ставивших спектакли острого социально-политич. звучания (среди них «Трёхгрошовая опера» Брехта-Вейля). В таких т-рах работали ми. выдающиеся прогрессивные поэты, драматурги, композиторы, в т. ч. Б. Брехт, К. Тухольский, К. Вейль, Х. Эйслер, П. Дессау и др. Конц. жизнь Б. в те годы также отличалась большой интенсивностью и разнообразием. Оркестром

Немецкой гос. оперы — Берлинской гос. капеллой — дирижировали Р. Штраус, В. Фуртвенглер, Г. Абендрот, Э. Клейбер и др. крупнейшие нем. и зарубежные музыканты. Особенно широкое признание в Германии и за её пределами благодаря многочисл. гастролям под рук. В. Фуртвенглера завоевал Берлинский филармонич. оркестр. Большой популярностью пользовались в 1925—32 концерты оркестра, к-рыми дирижировал Б. Вальтер. Кроме этих коллективов, в Б. регулярно работали Оркестр берлинских музыкантов (осн. 1900) и Блютнеровский оркестр (1907).

В 20-х гг. Б. стал крупнейшим центром муз. образования и научных исследований в области музыки.



Берлин. Зал Радиокомитета ГДР.

В Высшей муз. школе преподавали виднейшие музыканты — Ф. Бузони, П. Хиндемит, А. Шёнберг, Л. Крейцер, А. Шнабель, К. Флеш. В те же годы по инициативе Л. Кестенберга было введено обязательное преподавание музыки в общеобразоват. школах. В 1925 открыт летний Музыкальный ин-т для иностранцев, в котором занимались студенты из многих стран Европы и Америки. С 1930 проводились Берлинские недели иск-ва (Berliner Kunstwochen). Важное значение для пропаганды музыки имела деятельность радиостанции Б., начавшей в 1923 регулярные муз. передачи. Широкое распространение получило в Б. любительское музицирование среди рабочих. Сотни рабочих хор. коллективов и оркестров служили важным средством не только культурного воспитания, но и революц.-политич. организации масс; с рабочим муз. движением сотрудничали мн. прогрессивные музыканты, создавая хор. произв., образуя коллективы и руководя ими (композитор Х. Эйслер, певец Э. Буш). В рабочей аудитории были популярны выступления театрализованных агитационно-пропагандистских групп, исполнявших революц. песни.

Приход к власти фашистов (1933) пагубно отразился на муз. культуре Б. Большинство ведущих музыкантов столицы эмигрировало за пределы страны либо отошло от активной артистич. деятельности. Гос. опера, несмотря на отличные исполнительские силы, не могла в полной мере проявить свои возможности в помпезных пост., вызванных идеями нацизма. Городская опера (с 1934—Гос. т-р) превратилась в развлекательную сцену. Были закрыты муз. т-ры и кабаре, ставившие остросатирич. спектакли. Было запрещено рабочее музыкальное движение.

Послевоен. развитие муз. жизни Б. протекает в условиях разделения города на две части. В вост. Берлине — столице ГДР, сосредоточены крупнейшие муз. организации и коллективы города, пользующиеся помощью и поддержкой гос. органов социалистич. республики. В 1945 возобновила свои спектакли Немецкая гос. опера, а в 1955 восстановлено её здание на Унтер-ден-Линден. Наряду со спектаклями на осн. сцене даются и камерные пост. в «Аполло-зале». Продолжается традиция регулярных симф. концертов оркестра т-ра Немецкой гос. оперы — Берлинской гос. капеллы, к-рую возглавлял Ф. Конвичный (1955—62), а затем О. Суитнер. Др. ведущим т-ром столицы ГДР является т-р «Комише опер», созданный в 1947 и возглавляемый В. Фельзенштейном. Т-р снискал мировую известность новаторскими пост. опер классич. и совр. репертуара. В 1966 здание т-ра было реконструировано. В Б. работает также оперетта «Метрополь-театр» — преемник Берлинского т-ра оперетты (осн. 1898), выступающий с 1955 в новом здании. Наряду с оркестром оперного т-ра регулярно выступают Берлинский симф. оркестр, возглавляемый К.Зандерлингом, оркестр Берлинского радио; даются многочисл. камерные концерты, выступают нем. и иностр. артисты. С 1957 ежегодно проводится муз. и театр. фестиваль (Berliner Festtagen), привлекающий лучшие исполнительские силы из разных стран. Б. — крупнейший центр муз. образования и музыкознания ГДР. В 1950 здесь была открыта Гос. консерватория, преобразованная затем в Высшую муз. школу им. Х. Эйслера. Работают муз. отделения при Нем. академии иск-в и научно-муз. кафедра при Ун-те им. Гумбольдта. Открыты также спец. муз. школы. Большой размах получило самодеятельное иск-во. В столице ГДР находится правление Союза нем. композиторов и музыковедов. Выходит ежемесячный журн. «Musik und Gesellschaft» («Музыка и общество»).

Зап. Б. также является значит. муз. центром. Здесь расположен т-р «Немецкая опера», преемник Городской оперы (до 1961). Среди рук. т-ра в послевоенный период — крупные музыканты: Л. Блех, Ф. Фричай, Л. Мазель (с 1956). Здание т-ра восстановлено в 1961. Основу конц. жизни составляют концерты Берлинского филармонич. оркестра, возглавляемого Г. Караяном, и Симф. оркестра радио во главе с Л. Мазелем. В Зап. Б. работают Городская консерватория, созданная на базе консерватории Штерна, Междунар. муз. ин-т, муз. кафедры в Академии иск-в Зап. Б. и в ун-те.

Лит.: Друскин М., Берлин начала 30-х гг., «СМ», 1970, № 2; Sachs C., Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800, B., 1908; Weissmann A., Berlin als Musikstadt... von 1740 bis 1911, B.— Lpz., 1911; Schrenk O., Berlin und die Musik. 1740—1940, B., 1940.

Х. Зеегер, Л. Г. Григорьев.

БЕРЛИ́НСКИЙ Павел Михайлович [р.22 VI(5 VII) 1900, Иркутск]— советский композитор, дирижёр и пианист. Нар. арт. Бурят. АССР (1943). В 1925 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. И. С. Миклашевской, в 1926— по классу композиции А. М. Житомирского. В 1939 окончил Моск. консерваторию (класс дирижирования К. С. Сараджева и Л. М. Гинзбурга). В 1925—33 выступал как пианист-солист и ансамблист. В 1932—34 и 1939—46 гл. дирижёр Бурят. муз.-драм. т-ра (Улан-Удэ).

Педагогич. деятельность начал с 1928; в 1938—40 вёл класс дирижирования в Моск. консерватории, с 1946 преподаватель (в 1950—53 зам. нач. кафедры дирижирования) Ин-та воен. дирижёров. С 1964 и. о. профессора Военно-дирижёрского ф-та Моск. консерватории. В 1941—44 пред. правления СК Бурят. АССР. Б.— автор первой бурят. муз. драмы «Баир».

Соч.: муз. драма — Баир (1938, Улан-Удэ, 2-я ред., 1940, совм. с Б. Ямпиловым); оратория — Из мрака к свету (1932), кантата — Александр Невский (1942); для орк. — увертюры Возвращение героя (1948) и Торжественная (1950); произв. для дух. орк., в т. ч. бурят-монгольск., в т.ч. на бурят. и монг. темы; камерные ансамбли; фп. и др. инстр. сен, музыка к спектаклям.

Лит. соч.: Монгольский певец и музыкант Ульдзуй Лубсан-Хурчи, М., 1933; Основы дирижёрской техники, М., 1963 (совм. с др. авторами, ред. Б.), и др.

БЕРЛИ́НСКИЙ ФИЛАРМОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР — нем. симф. оркестр. Осн. в 1882. Предшественником Б. ф. о. был проф. оркестр, организованный Б. Бильзе (1867, Бильзенская капелла). С 1882 по инициативе конц. агентства Вольф проводятся т. н. Большие филармонич. концерты, получившие признание и популярность. С этого же года оркестр стал называться филармоническим. В 1882—85 концертами Б. ф. о. дирижировали Ф. Вюльнер, Й. Иоахим, К. Клиндворт.

В 1887—93 оркестр выступал под рук. Х. Бюлова, к-рый значительно расширил репертуар. Его преемниками были А. Никиш (1895—1922), затем В. Фуртвенглер (до 1945 и в 1947—54). Под рук. этих дирижёров Б. ф. о. приобрёл мировую известность.

По инициативе Фуртвенглера оркестр ежегодно давал 20 народных концертов, проводил популярные концерты, имевшие большое значение в муз.жизни Берлина. В 1924—33 оркестр под упр. Ю. Прювера исполнял ежегодно по 70 популярных концертов. В 1925—32 под рук. Б. Вальтера проходили абонементные концерты, в к-рых исполнялись произв. совр. композиторов. В 1945—47 оркестром руководил дирижёр С. Челибидаке, с 1954 его возглавляет Г. Караян. С Б. ф. о. выступают выдающиеся дирижёры, солисты и хор. ансамбли. В 1969 гастролировал в СССР. После 2-й мировой войны 1939—45 Б. ф. о. находится в Зап. Берлине.

Лит.: Herzfeld Fr., Die Berliner Philharmoniker, B., 1960 (Rembrandt-Reihe XXIII).

Х. Зеегер.

БЕРЛИО́З (Berlioz) Гектор (Эктор) Луи (11 XII 1803, Ла-Кот-Сент-Андре, деп. Изер— 8 III 1869, Париж)— франц. композитор, муз. писатель и дирижёр. Чл. Института Франции (1856). Род в семье врача — свободомыслящего и просвещённого человека, атеиста по убеждениям; мать Б. была экзальтированной и фанатичной католичкой. С влиянием отца связаны первые попытки Б. преодолеть религ. воззрения, привитые ему в детстве матерью, формирование гражданского сознания. Жизнь провинц. города не способствовала муз. развитию мальчика. Мессы, к-рые Б. часто слушал в отроческие годы, были первыми произв., пробудившими влечение подростка к муз. иск-ву. Б. играл на флейте, флажолете, гитаре; пробовал писать простейшие ансамбли, попурри, романсы. Неизмеримо шире были его познания в области художеств. лит-ры. Он знал мн. образцы древнеклассич. лит-ры (в подлинниках). Любовь к творениям Вергилия переплеталась с увлечением юноши произв. Ф. Р. Шатобриана, романтически-меланхоличный лиризм к-рого воспринимался Б. как выражение присущего ему чувства томительного одиночества, непонятости окружающими. В 1821, сдав в Гренобле экзамены на звание бакалавра, переехал в Париж, где поступил по настоянию родителей в Медицинскую школу. Пребывание Б. в Париже совпало с периодом первых смелых проявлений социальной и художеств. оппозиции режиму Реставрации Бурбонов. Под влиянием вольнолюбивых идей, захвативших студенчество, Б. освободился от религ. верований, последовательный атеизм стал одной из основ его мировоззрения. Вскоре он оставляет занятия медициной ради музыки. В 1823 Б. дебютировал в парижской прессе (журн. «Le Corsaire») острополемич. статьёй, в к-рой защищал принципы классич. драматургии К. В. Глюка и его школы от нападок светских снобов-меломанов, пренебрегавших нац. традициями во имя культа модной итал. музыки. Демократич. устремления Б. проявились в его интересе к традициям муз. иск-ва эпохи Великой франц. революции. По совету Ж.Ф. Лесюэра Б. написал большую мессу (исп. 1825, Париж). Нек-рые страницы этого в целом несовершенного произв. подготовили гигантские орк.-хоровые полотна зрелого мастера. Следующее сочинение «Героическая сцена. Греческая революция» (1826)— смелая заявка на воплощение совр. революц. темы. Это произв., возникшее как отклик на героич. борьбу греч. народа, подтверждало увлечение Б. к выражению в музыке обществ. идей. Формирование художеств. идеалов и творч. стиля Б. происходило в накалённой атмосфере последних предреволюц. лет, когда борьба идейно-творч. течений достигла кульминации. В кон. 20-х гг. Б. увлёкся творчеством Л. Бетховена, а также У. Шекспира и И. В. Гёте, творения к-рых, особенно Шекспира, становятся основой мн. его произв. В 1826—30 Б. учился в Парижской консерватории (у Лесюэра и А. Рейхи). Несмотря на острую нужду (родители отказали ему в помощи, он жил за счёт эпизодич. уроков, служил во второразрядном хоре), Б. настойчиво занимался музыкой. Его попытки организовать авторские концерты встречали сопротивление бюрократич. муз. кругов. В консерватории все профессора (кроме Лесюэра и Рейхи) во главе с директором Л. Керубини относились к Б. неприязненно: его новаторские опыты (особенно в области оркестровки) расценивались как преднамеренные выпады против академич. правил и общепринятых художеств. вкусов. Трижды (1827, 1828, 1829) члены жюри отвергали конкурсные кантаты, представлявшиеся Б. на соискание Рим. пр. Чувство несправедливости обострило свойственные Б. экзальтированность и неуравновешенность. В эти годы возник замысел «Фантастической симфонии» (исп. 1830), в к-рой личная драма композитора (его пылкая, романтич. любовь к англ. драматич. актрисе Х. Смитсон долго оставалась безответной) сплетается с характерной для той эпохи темой «утраченных иллюзий». В 1830 Б., наконец, была присуждена Рим. пр. (за кантату «Сарданапал»), обусловившая его пребывание в Италии (1831—32). По возвращении в Париж (1832) Б. занимался композиторской, дирижёрской и критич. деятельностью. После премьеры «Фантастической симфонии» его творчество находилось в центре внимания передовых обществ. кругов. Б. горячо поддерживали Р. Шуман (посвятил «Фантастической симфонии» спец. статью), Н. Паганини, Ф. Лист. Но для общества времён Июльской монархии — банкиров, рантье, бурж. обывателей — иск-во Б. было неприемлемым. Чиновничьи академич. муз. круги по-прежнему враждебно относились к композитору. В муз. т-ре Б. не достиг признания: он не считался с модой, не прибегал к помощи клаки. Потрясённый провалом премьеры «Бенвенуто Челлини» (1838), Б. надолго отошёл от оперного жанра. Выступления Б.-дирижёра не обеспечивали средств к существованию (мн. авторские концерты были убыточными). С 1842 Б. гастролировал за границей. С триумфом выступал (как дирижёр и композитор) в Петербурге и Москве (1847, 1867—68). В России он нашёл понимание, в к-ром ему отказывала французская буржуазно-аристократич. аудитория. Горячо поддержали Б. рус. муз. деятели — М. И. Глинка, В. Ф. Одоевский, В. В. Стасов, М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. Г. Рубинштейн.

С кон. 40-х гг. в творчестве Б. произошли изменения, связанные в большой мере с непониманием Революции 1848. В произв. 50—60-х гг. отсутствуют острые проблемы современности (хотя Б.-критик оставался на прежних позициях, отстаивая в своих статьях передовые, демократич. идеи). При возвышенном и благородном строе муз. образов проступают отвлечённость, рассудочность. Композитор обращается к античности, к библейским легендам. Наиболее монумент. сочинение этих лет — оперная дилогия «Троянцы» (1855—59), созданная в духе франц. классич. т-ра и муз. трагедий Глюка (текст дилогии составлен Б. по мотивам Вергилия). Последнее произв. Б. — опера «Беатриче и Бенедикт» (по комедии «Много шума из ничего» Шекспира, 1862).

Б.— крупнейший композитор Франции 1-й пол. 19 в., один из передовых художников-романтиков. Подобно произв. В. Гюго, полотнам Э. Делакруа, новаторское творчество Б. является вершиной франц. романтизма. Б. были свойственны и характерные для романтизма противоречия: стремление к общенародности, массовости музыки уживается у него с индивидуализмом, ге-

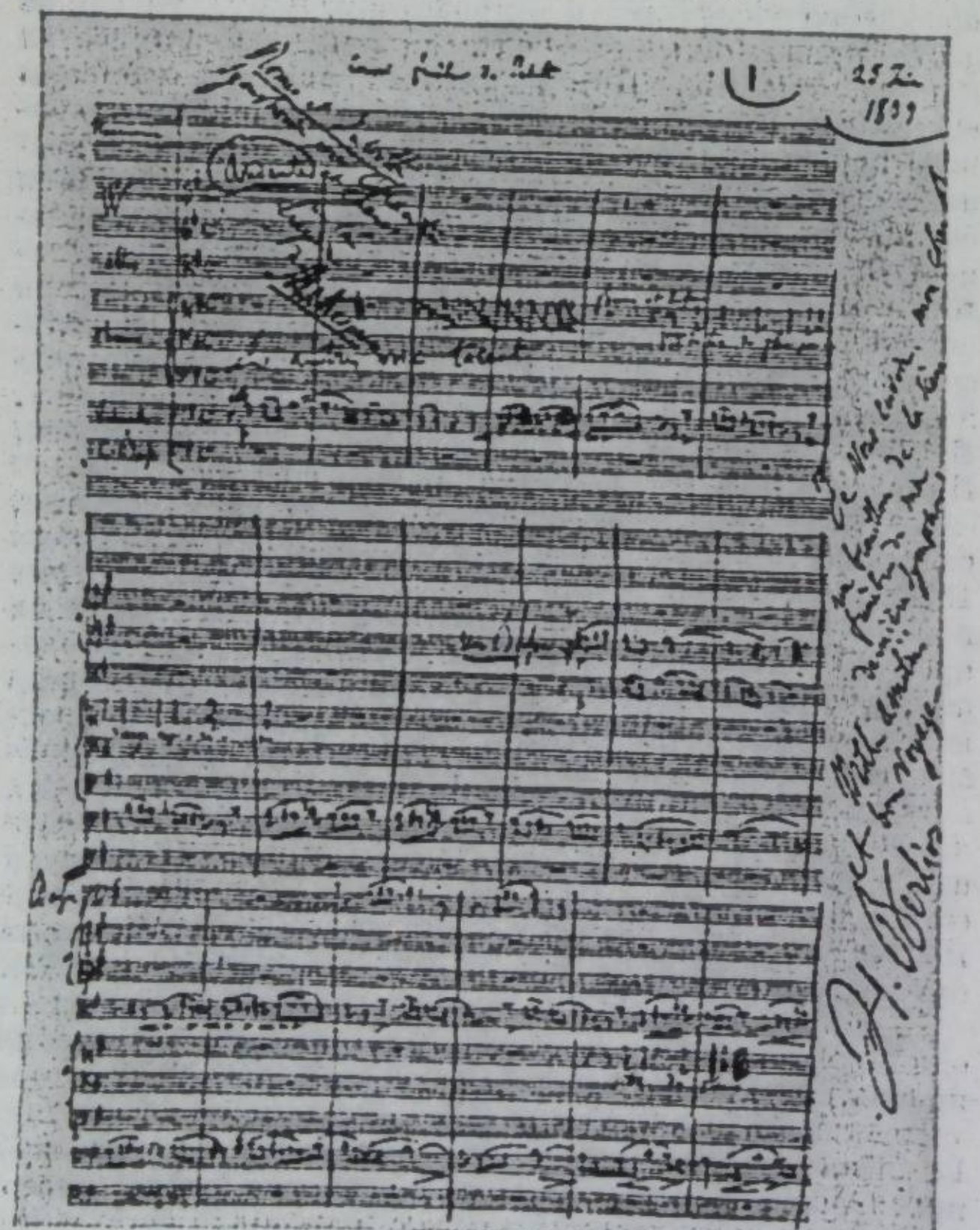
ропка и революц. пафос — с интимными излияниями склонного к экзальтации художника.

Художник-новатор, Б. смело вводил новшества в области муз. формы, гармонии, инструментовки, стремился к театрализации симф. музыки, грандиозным масштабам сочинений, необычным образам. Гротескное заострение образов — характерная особенность романтич. стиля Б.

Б. — создатель программного симфонизма нового типа. Повествовательность, характерная для его сочинений, близка жанру романа. Вместе с тем сюжетная конкретность и картинность сближали берлиозовский симфонизм с т-ром. Проблему театрализации симфонии Б. разрешал каждый раз по-разному. Первые две симфонии («Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии») — чисто инструментальные. В «Ромео и Джульетте» введение солистов и хора сблизило симфонию с ораторией. Нек-рые сцены-картины этой симфонии, являющейся ярким образцом театрализации симф. музыки (Б. дал ей определение «драматическая» как синоним понятия «театральная»), содержат элементы оперного действия. Но наиболее важные сцены (в т. ч. Сцена любви) решены чисто симф. средствами. «Осуждение Фауста» представляет собой сложный (оперный, ораториальный, симф.) жанр, к-рому автор не дал точного определения, ограничившись обозначением «драматическая легенда». Здесь доминируют оперные и ораториальные принципы.

Важнейшие черты стиля Б. определились уже в «Фантастической симфонии» — первой романтич. программной симфонии, во многом оставшейся непревзойдённой. «Фантастическая симфония»— своего рода манифест франц. романтизма, так же как роман «Исповедь сына века» А. Мюссе или драма «Эрнани» В. Гюго. Впервые в истории музыки Б. создал симф. средствами портрет

Г. Берлиоз. Отрывок из драматической симфонии «Ромео и Джульетта». Автограф.



молодого человека своего времени. Психологическую заострённость этого портрета определил выбор героя симфонии — Артиста (Артист, Художник — типичный для романтич. иск-ва образ). Этот герой появился у Б. ещё раз под именем Лелио («Лелио, или Возвращение к жизни», 1831; продолжение «Фантастической симфонии»). Чувствами глубокой меланхолии, одиночества наделён герой симфонии «Гарольд в Италии». Ему близок Фауст («Осуждение Фауста»), образ которого трактован Б. по-иному, чем у Гёте; Фауст Б. это — «лишний человек», не нашедший своего места в жизни «романтический герой».

Б., по собственному признанию, тяготел к созданию больших художеств. концепций и «грандиозных композиций». Даже в области вок. лирики он стремился к преодолению камерности. Композитор выносит «исповеди сердца» за пределы камерного жанра, делает их достоянием симф. музыки. Наиболее ярко проявляется берлиозовская лирика в драматической симфонии «Ромео и Джульетта».



Афиша концерта Г. Берлиоза в Москве. 1867.

Б. совершает переворот в сфере оркестровки; темброво-красочной выразительности подчинены закономерности голосоведения, ритма, гармонии, фактуры и формы. Б. развивает принципы тембровой драматургии (напр., роль тембра кларнета-пикколо в 5-й ч. «Фантастической симфонии» или солирующего альта в характеристике образа Гарольда и т. п.). Закрепляется понятие «лейттембр». Для дифференциации оттенков он ввёл новые штрихи у струнных; нашёл особую характеристичность в звучании деревянных дух. инструментов; открыл новые возможности медной группы; создал яркие эффекты, сочетая разл. пласты орк. полифонии; наряду с могучими tutti широко использовал экспрессивность орк. соло.

Своеобразное, истинно новаторское мастерство Б. шлифовалось и оттачивалось в его исполнит. дирижёрской практике. Наряду с Р. Вагнером Б. создал новую школу дирижирования. Одна из характерных особенностей облика Б.-дирижёра — гармоничное сочетание высокого, вдохновенного артистизма с детально продуманным планом, логикой исполнения. Огромное внимание уделял он репетиц. работе. Вопросам дирижёрского искусства посвящены статьи, фельетоны, а также многие страницы «Мемуаров» Б. Своим исполнит. опытом он делится в трактате «Дирижёр оркестра» (1856).

Обширна деятельность Б. как муз. критика и писателя. Своё кредо — вера в воспитат. силу музыки и единство в ней эстетич. и этич. начал — он отстаивал и пропагандировал уже с кон. 20-х гг. (в т. ч. в статьях «О музыке классической и о музыке романтической» и др.). Муз.-эстетич. вопросам посвящён ряд зрелых литературных работ, в т. ч. статья «О подражании в музыке» и очерк «Музыка». Лейтмотивом многих статей является критика правящих кругов, санкционирующих превращение искусства в предмет купли и продажи. Порой Б. использует как оружие критики занимат. новеллу, полуанекдотич. фе-

льетон. Б. смело ставит вопрос о необходимости открыть доступ к музыке, к муз. образованию парижским рабочим. В статье «Ежегодный конкурс в Институте по музыкальной композиции» он выступает против рутинных правил этих конкурсов, требуя изменений в системе воспитания молодых композиторов и помощи им со стороны правительства. В ряде блестящих новелл из кн. «Вечера в оркестре» Б. разоблачает театр. нравы (обрушивается на клаку). Он выдвигает план некоего идеального города («Эвфония или город музыки»), где голос народа будет решающим в вопросах муз. жизни. Наиболее значительные музыкально-критические работы Б. посвящены Л. Бетховену, К. В. Глюку, В. А. Моцарту, Г. Спонтини. Среди совр. композиторов он высоко ценил К. М. Вебера, Ф. Листа, Н. Паганини. В последние годы жизни завязались дружеские отношения Б. с К. Сен-Сансом; он поддерживал дебюты Ш. Гуно, Ж. Бизе. Б. впервые в зарубежной критике оценил значение М. И. Глинки. Рус. музыканты рассматривали деятельность Б. (композитора, дирижёра, критика) как выдающееся явление современности. В. В. Стасов называл Б. «отцом и создателем новейшей программной музыки целого мира».

Основные даты жизни и деятельности

1803.—11 XII. В городке Ла-Кот-Сент-Андре, деп. Изер, в семье врача Луи Жозефа Б. родился сын Гектор Луи.

1810—11.— Пребывание в семинарии.

1815. — Игра на флейте и флажолете. — Первые сведения о гармонии.— Первые композиторские опыты.

1817.— Уроки игры на флейте у Эмбера.

1819.— Уроки игры на гитаре у Дорана.

1821.— 22. III. Сдача экзамена на звание бакалавра.— X. Отъезд в Париж и поступление в Медицинскую школу.

1823.— Занятия с Ж. Ф. Лесюэром (частным образом).— 12 VIII. Первая статья Б. в журн. «Le Corsaire».

1824.— Прекращение занятий в Медицинской школе.— VI. Поездка домой с целью добиться согласия родителей на перемену профессии.

1826.— Поступление в Парижскую консерваторию (занятия у Лесюэра и А. Рейхи).—Не допущен к участию в конкурсе на Рим. пр.

1827.—III—V. Работа хористом в т-ре «Новости».— Вторичное участие в конкурсе на Рим. пр. (кантата «Смерть Орфея»; вновь неудача).

1828.—26 V. Первый концерт в Парижской консерватории из произв. Б. (увертюры «Уэйверли» и «Тайные судьи») — VII. Участие в конкурсе на Рим. пр. (2-я пр.).

1829. — Участие в конкурсе на Рим. пр (кантата «Клеопатра»; вновь неудача).

1830.—I—IV. Работа над «Фантастической симфонией».— VII. Рим. пр. (за кантату «Сарданапал»). — 5 XII. Первое исп. «Фантастической симфонии».— Знакомство и начало дружбы с Ф. Листом.—29 XII. Отъезд в Италию.

1832.— V. Возвращение во Францию.

1833.—3 X. Женитьба на X. Смитсон.—24 XI. Первое выступление Б. как дирижёра.

1834.— Работа над симфонией «Гарольд в Италии».

1835.— Начало постоянной работы в качестве муз. критика в газ. «Journal des débats politiques et littéraires» (до 1864). — Пишет кантату «Пятое мая» (на смерть Наполеона Бонапарта).

1836.— Работа над оперой «Бенвенуто Челлини».

1837.— Сочинение «Реквиема».

1838.— III. Б. безуспешно добивается места профессора гармонии в Парижской консерватории.

1839.— I. Б. получает место помощника хранителя б-ки Парижской консерватории.— Работа над драм. симфонией «Ромео и Джульетта».

1840.— Работа над «Траурно-триумфальной симфонией».

1841.—25 IV. Концерт Б. и Листа в пользу фонда сооружения памятника Бетховену в Бонне.— Работа над оперой К. М. Вебера «Фрейшюц» для постановки в Париже (муз. редакция, написание речитативов, оркестровка фп. пьесы «Приглашение к танцу» для вставного балета).

1842.— XII. Начало конц. заграничной поездки (с участием певицы М. Ресио).

1843.— Концерты в городах Германии.— Встречи с Ф. Хиллером во Франкфурте-на-Майне, Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом и К. Шуман в Лейпциге, Дж. Мейербером в Берлине, Р. Вагнером в Дрездене.— V (конец). Возвращение в Париж.

1844.—1 VIII. Б. дирижирует первым концертом на Всемирной выставке в Париже (исп. «Гимна Франции», написанного специально для фестиваля по случаю открытия выставки).— Поездка в Ниццу.— Зима 1844—45. Встречи с М. И. Глинкой в Париже.

1845.— VIII. Как представитель «Journal des débats» присутствует на бетховенских торжествах в Бонне.— XI. Поездка в Австрию.— Концерты в Вене.— Встречи с Листом.

1846.— I. Концерты в Праге; II—IV — в Пеште (6 III— первое исп. «Венгерского марша»), Бреславле, Брауншвейге.— V. Возвращение в Париж. — 6 XII. Исп. драм. легенды «Осуждение Фауста».

1847.—14 II. Отъезд в Россию.— III—V. Концерты в Петербурге, Москве, Риге. — XI. Поездка в Лондон в качестве оперного дирижёра т-ра «Друри-Лейн».

1848.— VII. Возвращение в Париж.— Начало работы над «Мемуарами».

1850. II —1851. II. Б.— худ. рук. и дирижёр концертов Большого парижского филармонического общества, созданного по его инициативе.

1852.—20 III. Постановка Листом в Веймаре «Бенвенуто Челлини».—24 III —6 VI. Б. дирижирует концертами Нового филармонич. об-ва в Лондоне. — 12—22 XI. «Берлиозовская неделя» в Веймаре с участием Б.— V — VII. Поездка в Лондон для пост. «Бенвенуто Челлини» в т-ре «Ковент-Гарден».— VIII. Поездка в Баден.— X. Вторая поездка в Германию (дирижирует Оркестром Гевандхауза в Лейпциге).— XII. Возвращение в Париж.

1854.—3 III. Смерть жены X. Смитсон.— III. Концерты в Дрездене.— 19 X. Женитьба на М. Ресио.

1855.— I. Поездка в Веймар для участия в «Берлиозовском фестивале».

1856.—II. Концертная поездка в Баден-Баден и Веймар.— Охлаждение отношений с Листом, увлечённым музыкой Р. Вагнера.— 21 VI. Избрание Б. в чл. Института Франции.

1856—59.— Работа над оперой «Троянцы».

1860—62.— Работа над комич. оперой «Беатриче и Бенедикт».

1864.— III. Уход из «Journal des débats».

1865.— Болезнь.

1866.— I. Участие в пост. «Армиды» Глюка.

1867.— II. Дирижирует концертом в Кёльне.— V. Работа в комиссиях Всемирной выставки.— 12 XII. Отъезд в Россию.— Встречи с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым, Ц. А. Кюи, П. И. Чайковским и В. Ф. Одоевским.— Дирижирует с большим успехом концертами в Петербурге.

1868.— I — II. Концерты в Москве и Петербурге.—20 II. Возвращение в Париж.

1869.—8 III. Смерть композитора в Париже.

Соч.: оперы — Эстелла и Неморен (по пасторали Флориана, 1823, не сохранилась), Тайные судьи (Les Franc-Juges, 1826, не оконч.; марш использован в «Фантастической симфонии»), Бенвенуто Челлини (ор. 23, 1834—37, пост. 1838, т-р «Королевская академия музыки и танца», Париж), Троянцы (лирич. трагедия в 2 ч.— Взятие Трои, Троянцы в Карфагене, 1855—59, пост. 2-й ч. 1863, «Театр лирик», Париж, целиком — 1890, Карлсруэ), Беатриче и Бенедикт (комич. опера, по пьесе Шекспира «Много шума из ничего», 1860—62, пост. 1862, Новый т-р, Баден-Баден); кантаты — Греческая революция (Героическая сцена для солистов, хора и орк., 1826), Смерть Орфея (для солиста, женского хора и орк., 1827), Герминия (для 2 голосов с орк., текст П. А. Вьейара по пьесе «Освобождённый Иерусалим» Торквато Тассо, 1828), Клеопатра (1828—29), Сарданапал (по Байрону, 1830), Пятое мая (для баса, хора и орк., сл. П. Ж. Беранже, ор. 6, 1832—35), Императорская кантата (текст Б., ор. 26, 1856); оратории —Переход через Красное море (1823, не сохранилась), Осуждение Фауста (La Damnation de Faust, драм. легенда, в 4 ч. для солистов, хора и орк., текст А. Гандоньера и Б. по «Фаусту» Гёте в пер. Ж. де Нерваля, ор. 25, 1845—46, исп. 1846, Париж), Детство Христа (L'Enfance du Christ, ораториальная трилогия — Сон Ирода, Бегство в Египет, Прибытие в Саис; для солистов, хора и орк., ор. 25, 1854); для солистов хора и орк. (также органа) — Араб и лошадь (Le Cheval arabe, лирич. сцена для баса с орк., 1822—23), Месса (Messe solonelle, 1825, 2-я ред. 1827), 8 сцен из «Фауста» (ор. 2, 1828—29), Буря (драм. фантазия на тему «Бури» Шекспира, для хора, орк., гармониума и 2 фп. в 4 руки, 1830), Сара-купальщица (Sara la baigneuse, баллада, для 3 хоров с орк., сл. В. Гюго, ор. 11, 1834), Реквием (Grand Messe des Morts — Requiem, для смешанного хора, орк. и дополнительно 4 орк. медных духовых и ударных инструментов, ор. 5, 1837), Гимн Франции (текст А. О. Барбье, 1841, позже включён в «Vox populi», ор. 20, № 2, 1852), Песнь железных дорог (для тенора соло и смешанного хора с орк., ор. 19, № 3, 1846), Смерть Офелии (баллада для женского хора и орк., первонач. для сопрано или тенора и фп., сл. Э. Легуве, по Шекспиру, ор. 18 «Tristia», № 2, 1847), Похоронный марш (из последней сцены «Гамлета», для хора и орк., ор. 18 «Tristia», № 3, 1847—48), Te Deum (для солистов, 3 хоров, орк. и органа, ор. 22, 1849—50), Угроза франков (La Ménace des Francs, для солистов и двойного хора с орк., сл. Б., «Vox populi», ор. 20, № 1, 1851); симфонии — Фантастическая симфония, или Эпизод из жизни артиста (в 5 ч., ор. 14, 1830), Лелио, или Возвращение к жизни (монодрама для чтеца, хора, солистов-певцов и орк., текст Б.1831, исп. вместе со 2-й ред. Фантастической симфонии, 1832, Париж), Гарольд в Италии (симфония для альта-соло и орк., в 4 ч., по Байрону, ор. 16, 1834), Ромео и Джульетта (драм. симфония для симф. орк., солистов-певцов и хора, сл. Э. Дешана по Шекспиру, ор. 17, 1838—39), Траурно-триумфальная симфония (Simphonie Funèbre et Triomphale, для дух. орк., с присоединением, по желанию, струнного орк., а также хора, в 3 ч., текст финала Дешана, ор. 15, 1840); увертюры — Уэйверли (Waverley, ор. 1 bis, 1827—28), Тайные судьи (Les Francs-Juges, к неоконч. опере того же назв., ор. 3, 1827—28), Король Лир (ор. 4, 1831), Роб-Рой (1832), Римский карнавал (2-я увертюра к опере «Бенвенуто Челлини», 1844), Корсар (ор. 21, 1855, перераб. увертюры «Ниццкая башня», 1844, эскизы — 1831); камерно-инстр. ансамбли — Попурри на итальянские темы

(Potpourri Concertant, секстет, 1819), 2 квинтета (для флейты и струн. квартета, 1819, не сохранились); для голоса (и хора) с фп. — романсы, в т. ч. Девять ирландских мелодий (для одного и двух голосов, ор. 2, 1829—30), Летние ночи (Les Nuits d'été, сл. Т. Готье, ор. 7, 1-я ред. 1834, 2-я—1841, орк. перелож., за исключ. № 4, 1856), Цветы ландов (Fleurs des Landes, пять мелодий для одного, двух голосов и хора, ор. 13, 1848—49); музыка к драм. спектаклям; обработки — Марсельеза (обр. песни К. Ж. Руже де Лиля, для двойного хора и орк., 1830), Приглашение к танцу (перелож. фп. пьесы Вебера, для симф. орк., 1841), Венгерский марш, (обр. венг. песни о Ференце Ракоци, 1846), Лесной царь (оркестровка песни Шуберта, 1860) и др.; Полн. собр. муз. соч. (кроме опер) — Berlioz H., Werke, hrsg. von Ch. Malherbe und F. Weingartner, Bd 1—20, Lpz.— N. Y., 1900—07.

Лит. соч.: Grand traité de l'instrumentation et orchestration modernes, P., 1844 (нем. пер. с доп. Р. Штрауса — Instrumentationslehre, Tl. 1—2, Lpz., 1905); Le chef d'orchestre et les nouveaux instruments, P., 1856 (рус. пер.— Дирижер оркестра, М., 1912); Voyages musicales en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber, v. 1—2, P., 1844; Les soirées de l'orchestre, P., 1853, 1861; Les grotesques de la musique, P., 1859, 1861; A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques, P., 1862; Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803—1865, v. 1—2, P., 1870 (рус. пер. — Мемуары, пер. А. В. Оссовского, ч. 1—2, СПБ, 1896; Мемуары, пер. О. К. Слезкиной, вступит. статья А. А. Хохловкиной, М., 1962); Les musiciens et la musique. Recueil d'articles et d'études d'Hector Berlioz. Publ. par A. Hallays, P., 1903; Literarische Werke, Bd 1—10, Lpz., 1903—12; Избранные статьи. Вступит. статья, комментарии и пер. В. Александровой и Е. Бронфин, М., 1956; Oeuvres littéraires, v. 1—2, P., 1968—69.

Письма: Correspondance inédite d'Hector Berlioz 1819—1868, publiée par Daniel Bernard avec une notice biographique, P., 1879, 1904; Lettres intimes avec une préface par Charles Gounod, P., 1882; Lettres à M-me Estell F(ornier). Une page d'amour romantique. 1864—1868, P., 1903; Lettres inédites d'Hector Berlioz à Th. Gounet, publ. par L. Michaud et G. Alix, Grenoble, 1903; Briefe von H. Berlioz an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, hrsg. von La Mara, Lpz., 1903; Correspondance, éd. par J. Tiersot. Les années romantiques (1819—1842), P., 1904; Le musicien errant (1842—1852), P., 1919; Au milieu du chemin (1852—1855), P., 1930; Les lettres de Berlioz à Auguste Morel, publ. par J.G. Prodhomme, P., 1912; Correspondance inédite, P., 1917; Autobiographie inédite, P., 1919; New-letters of Berlioz, 1830—1868, N. Y., 1954; Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов, Л., 1967, с. 44—51, 245—49.

Лит.: Любитель музыки [Одоевский В. Ф.], Реквием Берлиоза..., «СПБ ведомости», 1841, 1 марта, № 48; его же [К. В. О.], Берлиоз в Петербурге, там же, 1847, 2 марта, № 49; его же, Концерт Берлиоза в Петербурге. (Письмо к М. И. Глинке), там же, 1847, 5 марта, № 51; см. также Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Л. [Мельгунов Н. А.], Берлиоз и его музыкальные произведения, «Моск. ведомости», 1847, № 40; Серов А. Н., Концерты в Петербурге [«Ромео и Юлия» и «Осуждение Фауста» Берлиоза], «Современник», 1851, № 4, 6; Serow Alexandre, Hector Berlioz (Esquisse critique), «Journal de St.-Pétersbourg», 1869, № 105, 109, 110, 113 (на рус. яз. — в кн.: Серов А. Н., Избр. статьи, т. 1, М., 1950, с. 469—96); его же, Второе симфоническое собрание Русского музыкального общества [«Король Лир» Берлиоза], «Голос», 1870, № 321; см. также: Серов А. Н., Избр. статьи, М., т. 1, 1950; [Кюи Ц. А.], «Троянцы», новая опера Гектора Берлиоза, «СПБ ведомости», 1864, 4 авг., № 17; его же, Музыкальные новости. «Взятие Трои...», там же, 1865, 21 авг., № 216; его же, Музыкальные заметки. Вероятный приезд к нам Берлиоза. Краткая его биография, там же, 1867, 21 сент., № 261; его же, Музыкальные заметки. Последний концерт Русского музыкального общества. Отрывки из «Ромео», «Фауста» и «Гарольда в Италии» Берлиоза, там же, 1868, 14 февр., № 43; см. также: Кюи Ц. А., Избр. статьи, Л., 1952; Чайковский П. И., Начало концертного сезона [увертюра «Тайные судьи» Берлиоза], «Русские ведомости», 1873, 10 марта, № 52; его же, Шестой концерт Музыкального общества [«Гарольд в Италии»], там же, 1874, 31 янв., № 26; см. также: Чайковский П. И., Музыкальные фельетоны и заметки, М., 1898, перепзд., в его кн.: Музыкально-критические статьи, М., 1953; Петухов М., Гектор Берлиоз в России, СПБ, 1881; Стасов В. В., Письма Берлиоза, «Новое время», 1879, 18 янв., то же, в кн.: Стасов В. В., Избр. соч., т. 2, М., 1952, с. 27—34; его же, Лист, Шуман и Берлиоз в России, «Северный вестник», 1889, VII—VIII, то же, в кн.: Стасов В. В., Избр. соч., т. 3, М., 1952, с. 409—84; Луначарский А. В., «Гибель Фауста» Берлиоза, «Культура театра», 1921, № 5; то же, в его кн.: В мире музыки, [2] М., 1971; Соллертинский И., Гектор Берлиоз, М., 1932, [4] в его кн.: Исторические этюды, Л., 1963, с. 1934—96; Вагнер Р., Избр. статьи, Л., 1935; Вагнер Р., О Берлиозе, в кн.: Вагнер Р., Избр. статьи, Л., 1935; Хохловкина А., Берлиоз, М., 1938, [2]М., 1966; Протопопов В. В., Полифония Берлиоза, в его кн.: История полифонии. Западноевропейская классика, М., 1965, с. 379—401; Schumann R., H. Berlioz. Episode de la vie d'un Artiste. Grande symphonie fantastique op. 4, «NZfM», 1835 (рус. пер. в кн.: Шуман Р., Избр. статьи о музыке, М., 1956); Liszt F., Berlioz und seine Haroldsymphonie, 1855, «NZfM», 13—27 Juli, 17, 24 August; то же, в кн.: Liszt F., Gesammelte, Schriften, Lpz., 1880—83, Bd IV (рус. пер. в кн.: Лист Ф., Избр. статьи, М., 1959, с. 279—341); Lassougnes G. de, Berlioz, son œuvre, P., 1870; nouv. éd., 1919; Kufferath M., Hector Berlioz et Robert Schumann, Brux., 1879; Jullien A., Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres, P., 1888; Hippeau E., Berlioz, l'homme et l'artiste, v. 1—3, P., 1883—85; его же, Berlioz et son temps, P., 1890; Pohl R., Hector Berlioz. Studien und Erinnerungen, Lpz., 1884; Legouvé E., Hector Berlioz, в его кн.: Soixante ans de souvenirs, v. 2, P., 1886—87, на нем. яз.— Lpz., 1898; Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Lpz., 1888; Galibert P., Berlioz compositeur et écrivain, sa vie et son œuvre, Bordeaux, 1890; Prod'homme J. G., Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres, P., 1904, [2] 1913, на нем. яз.— Lpz., 1906; его же, Bibliographie Berliozienne, «RM», 1956, Numéro special, № 233, p. 97—147; Saint-Saens C., Portraits et souvenirs, P., 1900; Hahn A., Votz Lr. Pochhammer A., Grüters A., Volbach F., Hecto, Berlioz, sein Leben und seine Werke, Lpz., 1901; Boult K. F., Berlioz's life as written by himself in his letters and memoirs, L., 1903; Morillot P., Berlioz écrivain, Grenoble, 1903; Louis R., Hector Berlioz, Lpz., 1903, P., [2]1904; Tiersot G., Hector Berlioz et la société de son temps, P., 1903; Boschot A., Hector Berlioz, v. 1—3, P., 1906—12, [2] 1946—1950; Schrader B., Berlioz. Biographie, Lpz., 1908; Rolland R., Berlioz, в его кн.: Musiciens d'aujourd'hui, P., 1908 (рус. пер.— Музыканты наших дней, Собр. муз.-историч. сочинений, т. 5, М., 1938); Bernouilli E., Hector Berlioz als Aesthetiker der Klangfarben, Z., 1909; Kapp J., Berlioz. Eine Biographie, B.— Lpz., 1917, [2]1922; его же, Das Dreigestirn: Berlioz—Liszt—Wagner, B., 1919; Masson P. M., Berlioz. La vie, l'œuvre, l'homme et l'artiste, P., 1923; Wotton T. S., Hector Berlioz, Oxf., 1935; Elliot J. H., Berlioz, L.— N.Y., 1938; Pourtalès G. de, Berlioz et l'Europe romantique, P., 1939; Lockspeiser E., Berlioz, L., 1939; Mouthier P. G., Hector Berlioz, Brux., 1944; Hertrich Ch., La vie romantique et le génie cr'eateur de Berlioz, Saint-Etienne, 1945; Andreis J., Hector Berlioz, Zagreb, 1946; Barzun J., Berlioz and the Romantic century, v. 1—2, N. Y., 1949, [2]Berlioz and his century. An introduction to the age of romanticism, Cleveland — N. Y., 1964, [3]1969; Feschotte J., Hector Berlioz. La vie — l'œuvre, P., 1951; Hopkinson C., A bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz, Edinb., 1951; Tiénot J., Hector Berlioz, P., 1951; Kühner H., Hector Berlioz. Charakter und Schöpfertum, Olten — Freiburg, 1952; Faire G., Berlioz, P., 1954; Roy J., La vie de Berlioz racontée par Berlioz, P., 1954; Théodore-Valensi, Le Chevalier «Quand-Même» Berlioz, P., 1955; его же, Fin et gloire de Berlioz, Nice, 1956 (обе кн. переведены на рус. яз., М., 1969); Barraud H., Hector Berlioz, P., 1955; Delaye-Didier-Delorme H., Hector Berlioz et le chant desespéré, P., 1956; Guillemot-Magitot G., Un grand musicien romantique, P., 1958; Rousselot J., La vie passionnée de Berlioz, P., 1962. *В. Н. Александрова.*

БЕ́РЛЯНД Елена Семёновна — см. *Чёрная-Берлянд* Е. С.

БЕРМУ́ДО (Bermudo) Хуан (1510, Эсиха, Севилья — после 1555, место смерти неизв.) — испан. муз. теоретик. Францисканский монах. Учился в ун-те Алькала-де-Энарес. С 1550 работал в капелле Андалусского архиепископа, под рук. К. Мораleса. Написал трактаты: «Книга, призывающая к изучению музыкальных инструментов» («Libro llamado declaración de instrumentos musicales», 1549 и 1555), с описанием муз. инструментов и табулатуры, и «Искусство в трёх видах» («El arte triparia», 1550; факсимильное изд.—Кассель, 1970) — одно из первых испан. педагогич. сочинений Б., в к-ром он рассматривает проблемы, связанные с техникой переложения вок. произв. для лютни, органа, клавикорда, арфы и др.; касается исполнительских приёмов, принципов транспонирования и орнаментики. Труды Б., обнаруживающие знакомство с музыкой Жоскена Депре, А. Вилларта, Н. Гомберта, дают представление о муз. культуре Испании 16 в., гл. обр. о развитии инстр. музыки и содержат ценные сведения о жизни и творчестве испан. музыкантов (К. Мораleса и др.).

Лит.: Kinkeldey O., Orgel und Clavier in der Musik des 16-ten Jahrhunderts, [s.l.], 1910; Collet H., Le mysticisme musical espagnol au XVI siècle, P., 1913; Angles H., Subira J., Catalogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, v. 2, Madrid, [s. a.]; Reese G., Music in the Renaissance, N. Y., 1954; Stevenson R. M., Juan Bermudo, Den Haag, 1960. *М. А. Байсборд.*

БЕРНА́ККИ (Bernacchi) Антонио Мария (крещён 23 VI 1685, Болонья — III 1756, там же) — итал. певец-кастрат (сопранист). Ученик Ф. А. Пистокки. В 1701 пел в Дюссельдорфе, затем в Венеции и Болонье (1709—1712), в Лондоне (1716—17). В 20-е гг. 18 в. завоевал широкую известность, выступая в разных городах Италии, а также в Мюнхене и Вене. В 1729 был приглашён Г. Ф. Генделем в Лондон для участия в спектаклях итал. оперы. В 1736 основал школу пения в Болонье. Б. особенно прославился иск-вом украшать своё пение разнообразными фиоритурами, хотя и подвергался за это критике современников. Автор нескольких вокальных сочинений.

Лит.: Frati L., Antonio Bernacchi e la sua scuola di canto, «RMI», 1922, XXIX, sept., p. 473—91.

БЕРНА́НДТ Григорий Борисович [р. 8 (21) IV 1905, Вильнюс] — советский музыковед. В 1922—33 учился в Ленингр. и Моск. консерваториях (класс скрипки и историко-теоретич. ф-т). Преподавал историю музыки; выступал в качестве лектора в Свердловске (1934—1936), Ростове-на-Дону (1936—38), с 1938 — в Москве. В 1948—50 зав. отделом журн. «Советская музыка», был одним из редакторов сб. «Музыкальное наследство». Осн. круг науч. интересов Б.: источниковедение, текстология, лексикография, рус. классич. музыка.

Соч.: Памяти Б. В. Асафьева, «СМ», 1949, № 2; «Песнь о лесах» Д. Шостаковича, там же, 1949, № 12; С. И. Танеев, М.— Л., 1950; Вагнер и Одоевский, «СМ», 1953, № 6; Новые материалы о С. И. Танееве, там же, 1955, № 7; Гулак-Артемовский и его русские связи (совм. с И.М. Ямпольским), в сб.: Из истории русско-украинских музыкальных связей, М., 1956; Советские композиторы. Краткий биографич. справочник (сост. совм. с А. Должанским), М., 1957; Шопен в России, «СМ», 1960, № 2; Герцен и музыка, там же, 1962, № 5; Словарь опер, впервые пост. или изд. в дореволюц. России и СССР (1736—1959), М., 1962; В.Ф.Одоевский — музыкант (вступит. статья и общ. ред. в кн.: Одоевский В. Ф., Муз.-литературное наследие, М., 1956; Еще одна находка [о рукописях «Сиротки» и «Трепака» Мусоргского], «СМ», 1967, № 10; В. П. Боткин. Материалы к творческой биографии, там же, 1968, № 3; Александр Бенуа и музыка, М., 1969; В. Ф. Одоевский и Бетховен, М., 1971, и др. *И.М.Ямпольский.*

БЕРНА́РД Матвей Иванович [1794, Митава, ныне Елгава — 27 IV (9 V) 1871, Петербург] — рус. муз. издатель, пианист, педагог, композитор. Ученик Дж. Филда. В 1816—22 преподавал в Москве (фп.), был капельмейстером оркестра графа Потоцкого в Польше. С 1822 жил в Петербурге, давал уроки (фп.). В 1829 приобрёл муз.-издательскую и нототорговую фирму Дальмаса. В 40—50-е гг. его муз. магазин стал центром нотной торговли в России, пользовался известностью в др. странах. Изд-во Б. впервые выпустило нек-рые романсы М. И. Глинки, большинство романсов А. С. Даргомыжского, а также ряд фп. сочинений А. Г. Рубинштейна, романсы и песни А. А. Алябьева, А. Л. Гурилёва, П. П. Булахова, А. И. Дюбюка и др. С 1842 издавал журн. «Нувеллист». После смерти Б. изд-вом руководил его сын Николай Матвеевич Б., в 1885 оно было куплено П. И. Юргенсоном.

Соч.: опера — Ольга, дочь изгнанника (1845, Александринский т-р, Петербург); пьесы для фп.; романсы (нек-рые перензд. в сов. время); сб. Песни русского народа, собранные и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фп., СПБ, 1847; сб. Дитя-пианист (L'enfant pianiste), собрание легких пьесок..., ч. 1—2, М., [б. г.] и др. *Л.З.Корабельникова.*

БЕРНАРДЕ́ЛЬ (Bernardel) Огюст Себастьен Филипп (24 I 1798, Миркур — 1870, Буживаль) — франц. скрипичный мастер. Обучался у Н. Люпо и Ш. Ф. Гана в Париже. В 1826 основал собственную мастерскую, позднее работал со своими сыновьями Эрнестом Б. (1826—1899) и Густавом Адольфом Б. (1832, Париж — 1904, Шербур) — одним из наиболее известных франц. скрипичных мастеров. В 1866 Густав Б. основал совм. с Е. Ганом (внуком Н. Люпо) фирму «Ган и братья Бернардель» («Gand et Bernardel frères», с 1884 — «Gand et Bernardel»), завоевавшую мировую известность копиями инструментов итал. мастеров (А. Страдивари, Гваданьини, Гварнери) и реставрацией старинных итал. скрипок.

БЕ́РНГАРД Август Рудольфович [3 (15) I 1852, Петербург — 24 VI 1908, Дрезден] — рус. муз. теоретик, педагог и муз. деятель. В 1878 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции Ю. И. Иогансена и Н. А. Римского-Корсакова. С 1878 преподаватель, в 1886—1905 профессор (класс гармонии и сольфеджио), в 1884—89 инспектор, в 1897—1905 директор Петерб. консерватории. В 1905, в период революционного подъёма, занял крайне реакц. позицию, вызвал жандармов и полицию для подавления студенч. забастовки. В результате конфликта с передовой частью профессуры (Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым и др.) был вынужден уйти в отставку. Перевёл на рус. яз. «Практический учебник гармонии в 54 задачах» Л. Буслера (СПБ, 1885), на нем. яз.— либр. опер «Каменный гость» Даргомыжского, «Майская ночь», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Моцарт и Сальери», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», а также тексты многих романсов русских композиторов.

Лит.: [Некрологи], «РМГ», 1908, № 28—29; «Исторический вестник», 1908, т. 93, № 8, с. 744; 100 лет Ленинградской консерватории, Исторический очерк, Л., 1962, гл. пятая. *И.М.Ямпольский.*

БЁРНИ (Burney) Чарлз (7 IV 1726, Шрусбери, графство Шропшир — 12 IV 1814, Челси, Лондон) — англ. историк музыки, органист и композитор. В юности учился играть на органе. В 1744—47 учился у Т. Арна в Лондоне; под его воздействием писал театр. музыку (к спектаклям «Робин-Гуд» и «Королева Маб» для т-ра «Друри-Лейн», 1750; позднее переработал пастораль «Деревенский колдун» Ж. Ж. Руссо, написав музыку и либр. этой муз. комедии, известной под назв. «Хитрец», 1766). С 1751 работал церк. органистом в Кингс-Линне (Норфолк) и преподавателем игры на клавикорде. С 1760 жил в Лондоне. С целью знакомства с муз. жизнью и культурой разных стран дважды совершил путешествие по Зап. Европе (посетил Францию и Италию, 1770; Бельгию, Австрию, Чехию, Германию и Нидерланды, 1772). Результатом работы в б-ках, знакомства с крупнейшими музыкантами (К. В. Глюк, А. Н. Хассе, П. Метастазио и др.) и учёными (Ф. М. А. Вольтер и др.) этих стран, посещения концертов явились кн. (2 тт.) — «Современное состояние музыки во Франции и Италии» («The present state of music in France and Italy», 1771) и «Современное состояние музыки в Германии, Нидерландах» («The present state of music in Germany and Netherlands», 1773), к-рые переведены на разл. яз. На основе материалов, собранных во время путешествий, в т. ч. в самой Англии, создал «Всеобщую историю музыки» в 4 тт. («General history of music», 1776—89). С 1783 до конца жизни работал органистом колледжа в Челси.



Как историк музыки Б. внёс ценный вклад в изучение муз. культуры прошлого, впервые проследив процесс её развития от античности до нач. 19 в. и связав развитие музыки с др. сторонами художеств. и обществ. жизни. Среди др. трудов Б.— биография П. Метастазио (3 тт., 1796), статьи о музыке для Энциклопедии А. Риса (1802) и др. Композиторское творчество Б. разнообразно по жанрам, им написаны кантаты, клавирные сонаты, трио-сонаты для 2 скрипок, концерты для скр. и клавесина, дуэты для флейты и др. инструментов и basso continuo, пьесы для органа и для фп., песни, псалмы и др.

Лит. соч.: Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 по Франции и Италии. Ред. и вступит. статья С.Л.Гинзбурга, М., 1961; Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Ред., вступит. статьи и примечания С. Л. Гинзбурга, М., 1967.

Лит.: Роллан Р., Музыкальное путешествие в страну прошлого. Собр. соч., пер. с франц., т. 17, Л., 1935; Scholes P. A., The great Dr. Burney, v. 1—2, Oxf., 1948; Lonsdale R., Dr. Charles Burney. A literary biography, Oxf., 1965. *Б. В. Левик.*

БЕ́РНСТАЙН (Bernstein) Леонард (р. 25 VIII 1918, Лоренс, шт. Массачусетс) — амер. дирижёр, пианист

и композитор. Учился музыке в Гарвардском ун-те у У. Пистона и Э. Б. Хилла (композиция), Х. Коутс и Г. Гебхарда (фп.), в 1939—41 в Муз. ин-те Кёртис (Филадельфия) у Ф. Рейнера (дирижирование), Р. Томпсона (инструментовка), И. А. Венгеровой (фп.). В 1942 совершенствовался у С. А. Кусевицкого в Танглвуде, был его ассистентом в Беркширском муз. центре. В 1943—1944 ассистент дирижёра Нью-Йоркского филармонического оркестра. В 1945—49 гл. дирижёр оркестра «Нью-Йорк сити сентр» (преемник Л. Стоковского). В 1957—1958 дирижёр Нью-Йоркского филармонич. оркестра, в 1958—69 гл. дирижёр. В 1951—56 преподавал дирижирование в университете в г. Брандис (Чехословакия). Разносторонне одарённый музыкант, Б. является одним из крупнейших современных дирижёров, талантливым пианистом и композитором. Как дирижёр принадлежит к художникам романтич. направления; обладает ярко выраженной творч. индивидуальностью: стихийный темперамент, стремление к красочности, изобразительности и динамичности сочетаются у Б. с глубиной и масштабностью интерпретаторской концепции. Ему в равной степени удаётся истолкование классич. и совр. музыки, в частности он один из выдающихся истолкователей произв. Д. Д. Шостаковича. Как пианист Б. выступает с исполнением партий фп. и в собств. оркестровых соч., и в классич. репертуаре (одновременно дирижируя). С 1944 гастролирует во мн. странах мира (в СССР в 1959).



Б. — автор муз.-сценич. и симф. произведений, камерно-инстр. ансамблей, вок. циклов и др. соч., занимающих видное место в совр. амер. музыке. Наибольший интерес представляют его *мьюзиклы*, написанные для Бродвейских т-ров, особенно «Вестсайдская история», где Б. раскрывает новые стороны этого жанра, приближая его к муз. драме. Композитор широко использует характерные элементы песен ковбоев, негров, мекс. танцев, синкопированные ритмы и гармонич. приёмы джазовой музыки. Насыщенной экспрессией отличаются монументальные орк. и вок.-инстр. сочинения Б., в к-рых он разрабатывает др.-евр. муз. мотивы (симфония «Иеремия», оратория «Кадиш»). Б. принадлежат статьи о музыке. В кн. «Бесконечное разнообразие музыки» («The Infinite Variety of Music») он выступает против «антимузыки авангардизма».

Соч.: опера — Волнения на Таити (Trouble in Tahiti; 1 д. пост. 1952); балеты — Невлюбляющийся (Fancy free, 1944, Метрополитен-опера, Нью-Йорк), Факсимиле (1946); мьюзиклы — Чудесный город (Wonderful town, 1953), Кандид (пост. 1956), Вестсайдская история (West side story, пост. 1957); оратория Кадиш (исп. 1963); симфонии—Иеремия (для голоса и орк., 1942), Возраст тревоги (The age of anxiety, для фп. с орк., по мотивам стихов У. Одена, 1949), № 3 (посв. 75-летию Бостонского оркестра, 1957); Чичестерские псалмы для хора и орк. (1965); серенада для скр., струн. орк. и ударных (1954); соната для кларнета и фп. (1942); вок. циклы — Ненавижу музыку (I hate music, 1943), Хорошая кухня (La bonne cuisine, 1947); музыка к фильмам и др.

Лит. соч.: The joy of music, N. Y., 1959 (сб. телевизионных бесед), фрагмент в пер. на рус. яз. «В постоянном стремлении к совершенству», «СМ», 1971, № 5. Малер—его время пришло, [пер. с англ.], «СМ», 1968, № 3; The Infinite Variety of Music, N. Y., 1966 (Предисловие автора — «Открытое письмо» в рус. пер. [«Музыка выживет»], «СМ», 1972, № 4).

Лит.: Ewen D., Leonard Bernstein. A biography for Young people, N. Y., 1960, 1967; Briggs J., Leonard Bernstein the man, his work and his world, Cleveland — N. Y., 1961.

И. М. Ямпольский.

БЕРНУ́ЛЛИ (Bernoulli)— семья швейц. учёных в области муз. акустики. Иоганн Б. (17 VII 1667, Базель —1 I 1748, там же)— автор исследования «Изобретения в области колебания натянутых хорд» («Erfindungen von dem Schwingen der ausgestreckten Chorden», «Записки Петербургской Академии», 1732). Даниил Б. (9 II 1700, Гронинген — 17 III 1781, Базель). Сын Иоганна Б., профессор естественных наук в Базеле. Якоб Б. (17 X 1759, Базель —3 VII 1789, Петербург). Племянник Даниила Б., автор труда «Теоретический очерк о вибрациях эластичных пластинок» («Essai théorique sur les vibrations des plagues élastiques...», «Записки Петербургской Академии», 1789). Работы Б. являются важным вкладом в науку о муз. акустике, они были напечатаны в «Записках» Петербургской, Берлинской и Парижской академий и использовались в позднейших акустич. исследованиях. К этой семье также принадлежит Эдуард Б. (6 XI 1867, Базель —18 IV 1927, там же)— музыковед. Профессор Цюрихского ун-та (с 1921). Автор трудов «Хоральное нотное письмо для гимнов и секвенций позднего средневековья» («Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen im späteren Mittelalter», Lpz., 1897), «Тексты генделевских ораторий» («Oratorientexte Händels», Z., 1905), «Из песенных книг эпохи гуманизма» («Aus Liederbüchern der Humanistenzeit», Lpz., 1910), «Гектор Берлиоз как эстетик звуков» («Hector Berlioz als Aesthetiker der Klangfarben», Z., 1910). Занимался издательской работой, переиздавал муз. источники средневековья (факсимильное издание 5 тетрадей табулатур танцев и песен П. Аттеньяна (Attaignant P., Chansons und Tänze..., 1530—31, Fasc. 5 Hefte, Münch., 1914) и др.

БЕРНШТЕ́ЙН Николай Давидович [25 VII (6 VIII) 1876, Митава, ныне Елгава— XII 1938, Ленинград]— советский муз. писатель, критик и обществ. деятель. Учился в Берлинском ун-те (слушал лекции по истории музыки, изучал теорию композиции). Преподавал историю музыки и эстетику в высших муз.-уч. заведениях Берлина. С 1904 жил в Петербурге, занимался муз.-педагогич. и лит. деятельностью. Был постоянным муз. сотрудником газ. «С.-Петербургские ведомости». Б. — организатор Об-ва писателей о музыке (1907), один из создателей Нар. консерватории. В 1921 основал и возглавил Гос. ин-т муз. просвещения (ГИМП), был пред. Об-ва изучения муз. профессий. Большое внимание уделял муз. воспитанию школьников.

Соч.: Russlands Theater und Musik zur Zeit Peters des Grossen, Riga — Lpz., 1904; История русской оперы в XVIII — XX вв., СПБ, 1905; Древнееврейская музыка, СПБ, 1905; Музыка и театр у японцев, СПБ, 1905; История национальных гимнов, П., 1914; К вопросу о конституции музыкально-одарённой личности, Л.—М., 1928 (совм. с Д. Г. Рохлиным), и др.

БЕ́РСА (Bersa) Благое (21 XII 1873, Дубровник — 1 I 1934, Загреб)— хорв. композитор (Югославия). Учился в Загребской консерватории у И. Зайца и А. Штёкля, в Венской — у Р. Фукса и Ю. Эпштейна. В 1920—34 профессор Академии музыки в Загребе (композиция, инструментовка). Музыка Б. романтич., лирич. характера. Наибольшую ценность представляют его романсы. В. принадлежат также сочинения крупной формы. В симф. поэмах и оперном творчестве ощутимо влияние Р. Вагнера, Р. Штрауса, Н. А. Римского-Корсакова, а также «веристов» (см. *Веризм*). Оперы Б. были написаны на нем. либр. и сначала пост. в Берлине, затем, в переводе на хорв. яз. — в Загребе.

Соч.: оперы — Огонь (Der Eisenhammer, 1906; Ognj, 1911), Сапожник из Дельфта (Der Schuster von Delft, 1912; Postolar od Delfta, 1914); для орк. — симф. поэмы Солнечные поля (Sunčana polja, 1919), Призраки (Sablasti, 1926) и др., Драматич. увертюра (1898), Идиллия (1902), каприччо сверцо (1902); струн. квартет; для фп.— сюита, пьесы; хоры, романсы и др.

Лит.: Kuntarić M., B. Bersa, Zagreb, 1959; Kovačević K., Hrvatski kompozitori i njihova djela, Zagreb, 1960, s. 32—40; Cipra M., Blagoja Bersa, «Sunčana polja», Zagreb, 1968.

К. Ковачевич.

BERCEUSE (берсёз, франц.)— см. *Колыбельная песня*.

БЕРТИНО́ТТИ (Bertinotti) Тереза (1776, Савильяно, Пьемонт —12 XI 1854, Болонья)— итал. певица (сопрано). В 12-летнем возрасте впервые выступила в детской роли в т-ре «Сан-Карлино» в Неаполе. После триумфального успеха в Риме (1798) пела в крупнейших т-рах Милана, Флоренции, Венеции, Болоньи, Триеста, Турина и др. С нач. 19 в. с большим успехом гастролировала в России (1803), в Австрии, Германии, Голландии, Великобритании, Франции. Исполняла партии в операх А. Сальери, С. Майра, Ф. Федеричи и др. Б. была одной из немногих итал. певиц, интересовавшихся в то время творчеством В. А. Моцарта — она пела в операх «Так поступают все женщины» (1810, Лондон) и «Свадьба Фигаро» (1817, Париж). Обладала голосом исключительной красоты. Сценич. деят. Б. продолжала до сер. 20-х гг. 19 в. В течение мн. лет преподавала в Болонье. Среди учеников Б.— Р. Габусси и Л. Дзамбони.

В. В. Тимохин.

БЕРТО́Н (Berton) Анри Монтан (17 IX 1767, Париж —22 IV 1844, там же)— франц. композитор, муз. теоретик. Чл. Института Франции (1815). Сын дирижёра, певца и композитора Пьера Монтана Б. (1727—80). Ученик А. Саккини. Дебютировал в 1786 (в «Духовных концертах» исп. его оратория). В период Великой франц. революции писал патриотич. гимны, марши. С 1795 профессор Парижской консерватории (класс гармонии, с 1817— композиции). С 1807 капельмейстер т-ра «Опера комик», одновременно (с 1809) хормейстер т-ра «Королевская академия музыки и танца». Вместе с Ж.Ф. Лесюэром, Э. Мегюлем, Л. Керубини и др. выдвигал лозунг: «Революционизируем оперу!» (требовал приближения её к современности). Опера Б. «Ужасы монастыря» («Les rigueurs du cloître», 1790) положила начало жанру *«оперы спасения»*.

Соч. оперы (ок. 50), в т. ч. Брачные обещания (Les promesses de mariage, 1787, Париж), Монтано и Стефания (1799, там же), Бред (Le délire, 1799, там же), Алина, королева Голкондская (Aline, reine de Golconde, 1803, там же), Виргиния (1823, там же); 4 балета, в т. ч. Похищение сабинянок (1811, Париж); 5 ораторий, кантаты, хоры, симфонии, квартеты, трио, романсы, песни и др.

Лит. соч.: Souvenirs de famille, P., 1811; Traité d'harmonie suivi d'un dictionnaire des accords, P., 1815; De la musique mécanique et de la musique philosophique, P., 1826, и др.

Лит.: Радиге А., Французские музыканты эпохи Великой французской революции (пер. с франц.); М., 1934; Blanchard H., Henri Montan Berton, P., 1839; Rochette D. R., Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Berton, P., 1846; Adam A., Derniers souvenirs d'un musicien, P., 1859.

Е. Ф. Бронфин.

БЕРТЬЕ Давид Соломонович [19 (31) V 1882, Литин, ныне Винницкая обл. —18 V 1950, Киев]— советский скрипач, педагог и дирижёр. Засл. деят. иск-в УССР (1938). Засл. профессор УССР (1932). В 1901 окончил Муз. ин-т в Варшаве (кл. скрипки С. К. Барцевича) и в 1904 Петерб. консерваторию (кл. Л. С. Ауэра). По композиции занимался у Н. А. Соколова. С 1904 артист, затем концертмейстер симф. оркестра Муз.-историч. об-ва им. А.Д. Шереметева в Петербурге. Выступал как солист и ансамблист, преподавал в Петербургской нар. консерватории. С 1918 жил в Киеве. Работал концертмейстером и дирижёром Гос. симф. оркестра, возглавлял струн. квартет Филармонии, преподавал в Муз.-драм. ин-те им. Н. В. Лысенко. С 1920 преподаватель, с 1922 профессор Киевской консерватории (в 1924—28 проректор муз. ин-та и муз. техникума). Учениками Б. являются мн. укр. скрипачи.

БЕРУ́ТТИ (Berutti) Артуро (27 III 1862, Сан-Хуан— 3 I 1938, Буэнос-Айрес)— аргент. композитор. Учился музыке под рук. отца, затем в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке и С. Ядассона. Совершенствовался в Париже и Милане. Б.— один из основоположников аргент. проф. музыки. В «Аргентинской симфонии» (1890) композитор впервые обратился к нац. муз. фольклору. Написал неск. опер, к-рые ставились в Италии (Верчелли, Милан, Турин). С 1896 жил в Буэнос-Айресе. С этого времени в операх Б. заметно влияние аргент. нар. музыки, прим. баллад и песен. Первая опера, написанная в Аргентине,— «Пампа» (1897, Буэнос-Айрес).

Соч.: оперы — Месть (Vendetta, 1892), Евангелина (1893), Тарас Бульба (1895, по Н. В. Гоголю), Пампа (Pampa, 1897), Юпанки (Jupanky, 1899, на сюжет легенды племени инков), Кризе (Khryse, 1902, на собств. либр.), Ужасная ночь (Horrida nox, 1905), Герои (Los heroes, 1919); сочинения для влч. и фп.; фп. пьесы.

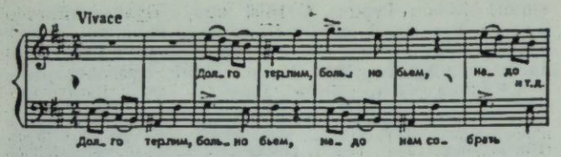
«БЕСКОНЕ́ЧНАЯ МЕЛО́ДИЯ» (нем. «Unendliche Melodie») — термин, введённый в обиход Р. Вагнером и связанный с особенностями его муз. стиля. О необходимости поисков нового типа мелодии, отличающейся от мелодики традиционных опер, Вагнер писал в «Обращении к друзьям» (1851). Идею «Б. м.» он обосновал в работе «Музыка будущего» (в форме открытого письма своему парижскому почитателю Ф. Вийо, 1860). Принцип «Б.м.» был выдвинут им в противовес традиц. оперной мелодике, в к-рой Вагнер усматривал чрезмерную периодичность и закруглённость, зависимость от форм танц. музыки (имелись в виду прежде всего оперные арии). В качестве примеров более интенсивного и непрерывного развития мелодии Вагнер выделял вок. сочинения И. С. Баха, а в инстр. музыке — симфонии Л. Бетховена (значение мелодии нового типа у Бетховена Вагнер рассматривает в книге «Бетховен», 1870). Стремясь отразить в музыке непрерывность жизненных процессов, Вагнер в своих реформаторских произв. (к 60-м гг. 19 в. были написаны часть «Кольца нибелунга» и «Тристан и Изольда») отказывается от внутр. членения действия на отд. замкнутые номера и добивается сквозного развития. При этом осн. носителем мелодич. начала является обычно оркестр. «Б. м.» в муз. драмах Вагнера представляет собой цепь сменяющих друг друга лейтмотивов (один из типичных примеров — Траурный марш из «Гибели богов»). В вокальных партиях принцип «Б.м.» выявляется в свободно построенных и осн. на муз.-декламации монологах и диалогич. сценах, пришедших на смену обычным ариям и ансамблям и незаметно переходящих друг в друга — без характерных для оперных «номеров» чётких завершений. Фактически под «Б.м.» у Вагнера подразумевается «бесконечность» (непрерывность) во всей муз. ткани, в т. ч. в гармонии — впечатление непрерывности развёртывания достигается также за счёт использования прерванных каденций и прерванных гармонич. оборотов. У последователей Вагнера можно встретить явление, подобное «Б. м.» (в частности, в нек-рых операх Р. Штрауса). Однако прямолинейное стремление Вагнера к непрерывности муз. развития вызывало критику «Б. м.», в частности со стороны Н. А. Римского-Корсакова.

Лит.: Вагнер Р., Письма. Дневники. Обращение к друзьям, пер. с нем., М., 1911, с. 414—418; его же, Бетховен, пер. с нем. В. Коломийцева, М.— СПБ, 1912, с. 84—92; Римский-Корсаков Н. А., Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма, Полн. собр. соч., Лит. произв. и переписка, т. II, М., 1963, с. 51—53; Друскин М. С., История зарубежной музыки второй половины XIX в., вып. 4, М., 1963, с. 41.

Г. В. Крауклис.

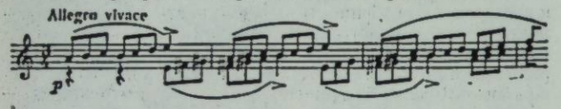
БЕСКОНЕ́ЧНЫЙ КАНО́Н (лат. canon infinitus, canon perpetuus)— форма имитационного изложения, в к-рой нет заключит. *цезуры* (см. *Имитация*), и развитие мелодии приводит к её началу. Это позволяет исполнять Б. к. без остановки любое число раз (отсюда назв.). Б. к. подразделяются на 2 разряда. В Б. к. I разряда все расстояния между вступлениями начального и имитирующих голосов одинаковы:

И. С. Бах. «Искусство фуги», № 4.



М. И. Глинка. «Иван Сусанин», финал 3-го акта.

В Б. к. II разряда эти расстояния не равны:



Ф. Шуберт. Соната для фп. ор. 143, финал.

Применение Б. к. определяется своеобразным эффектом скованности, движения на месте или по кругу, обусловливаемым повторностью. Существуют самостоят. шуточные произв. в виде Б. к. Чаще они встречаются внутри муз. пьес, где обычно проходят не более 2—3 раз.

Особое выразит. значение Б. к. приобретает тогда, когда повторение значительно удалено от начала — при этом создаётся впечатление свободного, нестеснённого развития, по исчерпании к-рого возвращается знакомый муз. материал (менуэт из квартета d-moll Й. Гайдна или Canon perpetuus, № 13 из «Музыкального приношения» И. С. Баха).

Лит. см. при статье *Канон*. *Т. Ф. Мюллер.*

БЕСПЛА́ТНАЯ МУЗЫКА́ЛЬНАЯ ШКО́ЛА — муз. просветительная организация в Петербурге. Основана в 1862 М. А. Балакиревым (возглавлял её до 1874 и в 1881—1908) и Г.Я.Ломакиным. В 1874—81 во главе Б. м. ш. стоял Н. А. Римский-Корсаков, с 1908— С. М. Ляпунов. Б.м.ш. просуществовала до Великой Окт. социалистич. революции. Связанная с демократич. движением 1860-х гг. (в эти годы её деятельность особенно активна), она отразила в своей направленности стремление передовой части интеллигенции к просвещению народа. Первоначально целью школы было распространение музыкального образования среди широких кругов населения (студентов, ремесленников, служащих и др.); силами учащихся был организован отличный хор. Нек-рые воспитанники Б. м. ш. (И. А. Мельников и др.) стали проф. певцами и музыкантами. Из-за недостатка средств (в отличие от РМО, школа не получала правительственных субсидий) и из-за враждебного отношения бюрократических кругов царской России деятелям Б.м.ш. пришлось ограничиться преподаванием пения и элементарной теории музыки. К нач. 20 в. учебная работа Б.м.ш. прекратилась. Наибольшее значение имела муз.-просветит. деятельность школы. Её концерты стали центром пропаганды рус. музыки (произв. М. И .Глинки, А. С. Даргомыжского и, особенно, композиторов «Могучей кучки»), а также творчества зап.-европ. композиторов (Л. Бетховена, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф.Листа). Концерты Б.м.ш., в т. ч. под упр. Балакирева, способствовали формированию и развитию хор. культуры.

Лит.: Стасов В. В., Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы, М., 1953. *Л. З. Корабельникова.*

БЕ́ССЕЛЕР (Besseler) Генрих (2 IV 1900, Дортмунд-Хёрде —25 VII 1969, Лейпциг)— нем. музыковед (ГДР). Изучал музыковедение у В. Гурлитта во Фрейбурге, Г. Адлера и В. Фишера в Вене и у Ф. Людвига в Гёттингене. С 1925 преподавал в ун-тах Фрейбурга, Гейдельберга, Йены, с 1956 профессор Лейпцигского ун-та. Б. был чл. Саксонской академии наук, секретарём комиссии по охране нем. муз. памятников при Берлинском гос. научно-исследоват. ин-те музыки (1935—39). Науч. исследования Б. связаны гл. обр. с музыкой эпохи ср. веков и Возрождения, творчеством И. С. Баха, проблемами муз. эстетики и муз. восприятия. Редактор сб. «Гейдельбергские этюды к музыковедению» («Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft», 1932—39), изданий старинной музыки (Й. Окегем, А. и Дж. Габриели, Г. Дюфаи и Гильом де Машо, а также И. С. Бах).

Лит. соч.: Бах как новатор (1955), в сб.: Избр. статьи музыковедов ГДР, М., 1960, с. 70—126; Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, в кн.: Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken, Potsdam, 1931—34; J. S. Bach, в сб.: Die grossen Deutschen, Bd 2, B., 1935, ² 1956; Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle, в кн.: Kongressbericht, Basel, [1949], S. 59—69; Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik, Lpz., 1950; Bach und das Mittelalter, Lpz., 1950; Die Meisterzeit Bachs in Weimar, Weimar, 1950; Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays, «AfMw», IX, 1952; Fünf echte Bildnisse J. S. Bachs, Kassel, 1956; Die musikalische Hören der Neuzeit, B., 1959; H. Riemann, Lpz., 1965; Das Renaissanceproblem in der Musik, Kassel, 1967.

Лит.: Festschrift Heinrich Besseler, Lpz., 1961. *О.Т.Леонтьева.*

БЕ́ССЕЛЬ Василий Васильевич [13 (25) IV 1843 (по др. данным, 1842), Петербург —1 III 1907, Цюрих]— рус. нотоиздатель. В 1865 окончил Петерб. консерваторию по классам альта Г.А. Вейкмана (занимался в классе скрипки Г. Венявского) и теории музыки Н. И. Зарембы. Открыл Курсы элементарной теории и сольфеджио. В 1866—74 альтист балетного оркестра петерб. т-ров. В 1869 совм. с братом Иваном Васильевичем Б. основал муз. фирму «В. Бессель и К°» и изд-во, в 1871— также нотопечатню. Первый из рус. издателей выпускал оперные партитуры с хор. и орк. партиями. Издал оперу «Каменный гость» Даргомыжского, мн. сочинения Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, А. К. Глазунова, А. К. Лядова и др. В издательской деятельности проявлял широту взглядов.

Б. издавал и редактировал журн. «Музыкальный листок» (1872—77), «Музыкальное обозрение» (1885—88). Автор работ по вопросам нотно-издательского дела и истории нотопечатания в России, воспоминаний об А. Г. Рубинштейне, П. И. Чайковском, Ф. Листе, Г. Венявском и др. Организовал музей А. Г. Рубинштейна в Петерб. консерватории (1900).

Лит.: Финдейзен Н. Ф., Василий Васильевич Бессель. Очерк его музыкально-общественной деятельности, СПБ,1909 (в прилож. список лит. трудов Б.). *Л. З. Корабельникова.*

БЕ́ССИ Розина Яковлевна — см. *Левина* Р.

БЕССМЕ́РТНОВ Пётр Спиридонович [9 (21) VII 1879, Самара, ныне Куйбышев — 9 II 1942, Москва]— советский кларнетист. С 1891 воспитывался в военной музыкантской команде, где обучался игре на кларнете под рук. капельмейстера Беккера. С 1896 работал в оркестрах провинц. оперных т-ров (Самара и др. города). С 1909 артист оркестра Оперы С. И. Зимина (Москва), в 1911—20 симф. оркестра С. А. Кусевицкого. С 1920 солист оркестра Большого т-ра. Б. был выдающимся виртуозом, исполнение его на инструменте отличалось редким по красоте тембра звуком.

БЕССО́НОВ, Безсонов Пётр Алексеевич [1828, Москва —22 II (6 III) 1898, Харьков]— рус. литературовед, славист. В 1851 окончил историко-филологич. ф-т Моск. ун-та, в 1867—79 библиотекарь Моск. ун-та. С 1879 профессор кафедры слав. наречий Харьковского ун-та. Ряд работ Б. связан с музыкой, в т. ч. исследование «Калики-перехожие» (вып. 1—6, М., 1861—64), посв. творчеству странствующих певцов-нищих, сопровождавших пение духовных стихов игрой на муз. инструментах. Автор очерков: «Судьба нотных певческих книг» (1864) и «Знаменательные годы и знаменитейшие представители последних двух веков в истории церковного русского песнопения» (1872), в к-рых дана характеристика деятельности мастеров церк. пения и теоретиков музыки — А. Мезенца, И. Шайдурова, Тихона Макарьевского, а также В. Ф. Одоевского, Д. В. Разумовского и др. *И. М. Ямпольский.*

БЕ́ТИНГ, Бетиньш Людвиг Иванович (1856, Курляндия —1930, Рига)— латыш. органист, пианист, педагог. Игре на органе обучался у отца. В 1878 окончил Петерб. консерваторию у Л. Гомилиуса (орган) и Т. Лешетицкого (фп.). Преподавал фп. в муз. уч-щах Киева (1881—83) и Тбилиси (1884—89 и 1902—07). Профессор Моск. консерватории по классу органа и фп. (1890—1900 и 1908—13). Выступал как пианист и органист в камерных и симф. концертах (Рига, Москва, Тбилиси). С 20-х гг. жил в Риге. Среди учеников Б.— органист Т. Х. Бубек. Б. является составителем сб. «Краткий выбор технических упражнений из „Большой фп. школы“ К. Черни, ор. 500» (изд. в Харькове, без года). *Л.Н. Ройзман.*

БЕТХО́ВЕН (Beethoven) Людвиг ван [16 XII (?), крещён 17 XII 1770, Бонн — 26 III 1827, Вена] — нем. композитор, пианист и дирижёр. Сын певчего и внук капельмейстера бонской придв. капеллы, Б. приобщился к музыке в раннем возрасте. Муз. занятиями (игра на клавире, органе, скрипке) первоначально руководили его отец и сослуживцы отца по капелле — Г. Эден, Т. Пфейфер, Ф. Г. Ровантини и др. Однако подлинным учителем Б. стал К. Г. Нефе, преподавший ему основы композиторского и исполнительского мастерства и воспитавший своего ученика в духе высоких традиций нем. просветительства. С 11 лет Б.— помощник органиста в бонской капелле, с 13 — придворный органист с одновременным исполнением обязанностей пианиста-концертмейстера бонского придв. т-ра. Самостоятельно и с помощью старших друзей (Е. Брёнинг, Ф. Вегелер и др.) Б. восполнил пробелы своего гуманитарного образования и к 18 годам оказался подготовленным к поступлению на философский ф-т Бонского ун-та.



Л. Бетховен. С портрета худ. А. Клёбера. 1820-е гг.

Уже в юности Б., выступая как пианист, поражал слушателей новизной исполнительского стиля, смелостью и речевой выразительностью импровизаций. Весной 1787, во время короткого пребывания в Вене, он посетил В. А. Моцарта и привёл его в восхищение своим иск-вом. После окончательного переезда в Вену (1792) Б. совершенствовался как композитор у Й. Гайдна и И. Г. Альбрехтсбергера. Кроме того, он пользовался советами и консультациями И. Шенка, А. Сальери, Э. Фёрстера и ряда др. выдающихся исполнителей-инструменталистов (Д. Драгонетти, Дж. Пунто и др.). Конц. выступления молодого Б. в Вене, Праге, Берлине, Дрездене и Буде (Будапеште) проходили с огромным успехом. Б. завоёвывает широкое признание как исполнитель и композитор. К нач. 1800-х гг. он был автором мн. произв., преим. для фп. (в т. ч. трёх концертов для фп. с оркестром) и различных камерно-инстр. составов. Среди них были соната для фп. ор. 13 («Патетическая») и «Sonata quasi una fantasia», ор. 27 № 2 (т. н. «Лунная»), поразившие современников яркой экспрессией, бурным драматизмом, новизной и необычностью муз. языка. В 1800 написана 1-я симфония.

Прогрессирующая глухота (первые признаки к-рой появляются с 1797) заставила Б. со временем сократить конц. деятельность, а в последние годы жизни совсем отказаться от публичных выступлений. В 1802—12 Б. написал семь симфоний (2-я —8-я), ряд увертюр, 4-й и 5-й концерты для фп. с оркестром, концерт для скрипки с оркестром. В этот же период он создал произв. в области театр. музыки— оперу «Фиделио», музыку к драме «Эгмонт» Гёте и выдающиеся образцы камерной инстр. музыки — сонаты для фп. ор. 53 («Аврора») и ор. 57 («Аппассионата»), сонату для скрипки и фп. ор. 47 («Крейцерова»), квартеты ор. 59 (посв. А. К. Разумовскому), ор. 95 и др. В произв. этих лет, отмеченных огромной внутренней силой и оригинальностью замыслов, полностью выявились характерные признаки зрелого бетховенского стиля.

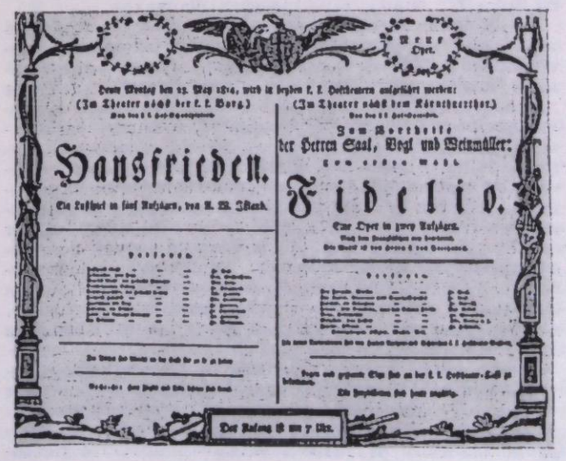
Последний период жизни и творчества Б. характеризуется острым разладом с окружающей действительностью, нарастанием критически-оппозиционных настроений. Наряду с созданием таких грандиозных по масштабу монументальных произв., как 9-я симфония (с заключительным хором на слова оды «К радости» Шиллера) и Торжественная месса, Б. особенно интенсивно работал в области камерной музыки. Последние сонаты для фп. (ор. 101, 106, 109, 110 и 111) и квартеты (ор. 127, 130, 131, 132, 135) ярко отражают эволюцию стиля Б. в поздние годы.

Существует мн. попыток периодизации творчества Б. по биографич. и стилистич. признакам: по 3 периодам (А. Шиндлер, Мих. Ю. Виельгорский, В. Ленц, А. Н. Серов); по 5 периодам (Р. Роллан, В. Э. Ферман, Р. И. Грубер). Изменения в стиле ясно обозначаются при сопоставлении его симф., камерно-ансамблевых и фп. произв., написанных в разл. периоды. Однако любая периодизация по стилистич. признакам условна. Многое из созданного Б. в бонский период (1782—92) было им использовано в более поздние годы; новые стилистич. тенденции, отчасти сближающие Б. с композиторами-романтиками, заметны в сочинениях не только последнего (1816—27), но и раннего венского периода (1792—1802).

На формирование мировоззрения Б. сильнейшее воздействие оказали события Великой франц. революции. Вскоре после взятия Бастилии Б. создал песню «Свободный человек», в к-рой воспевается бесстрашие борца за свободу. Сочувствие венской антимонархич. группе Ф. Хебенштрейта (якобинское Об-во равенства и свободы), гневные тирады против «знатных ослов» и «великих мира сего, ничтожнее которых нет ничего на свете», дерзкие выпады в адрес режима Меттерниха показывают, что верность республиканским идеалам Б. сохранял всю жизнь.

Творчество Б. мн. нитями было связано с совр. ему иск-вом, лит-рой, философией и с художеств. наследием прошлых эпох. По собств. признанию композитора, он «с детства стремился осмыслить то лучшее и мудрое, что создано каждой эпохой» (письмо Б.

Афиша спектакля «Фиделио». 1814. «Кёрнтнертортеатр». Вена.



к Г. Гертелю от 2 XI 1809). Мн. страницы музыки Б. родственны по настроению бунтарскому пафосу драм Ф. Шиллера, а ряд драматургич. принципов Шиллера (острый конфликт между нравств. законом и противостоящими силами, достижение моральной победы через борьбу) отразились в симфонизме Б.

Поэзия И. В. Гёте постоянно служила Б. источником вдохновения. Композитор мечтал о создании оперы «Фауст» и, встретившись с поэтом в Теплице (1812), обсуждал с ним возможность совместной работы над либретто. Так же как Гёте и Шиллер, Б. преклонялся перед гением У. Шекспира. К числу любимейших книг Б. относились «Одиссея» и «Илиада» Гомера, «Жизнеописания» Плутарха. Цитаты из этих книг в дневнике композитора отражают его восхищение стойкостью античных героев. Упорство в преодолении суровых препятствий, свойственное героям Гомера и Плутарха, присуще и образам, воплощённым Б. в музыке.

В 1790 Б. впервые обратился к муз. фольклору: написал вариации для арфы на мелодию швейцарской нар. песни, опубликованной И. Гердером в муз. журнале Рейхардта. По подобию сб. Гердера («Голоса народов в песнях») Б. создал серии обработок австр., англ., венг., датских, ирл., испан., итал., нем., польских, португ., рус., тирольских, укр., уэллсских, чеш., шотл., швед. и др. нар. песен. Муз. фольклор был использован Б. в вариациях на тему рус. танца (посв. А. М. Броун), квартетах ор. 59, посв. А. К. Разумовскому (темы рус. песен «Ах, талан ли мой, талан» и «Слава»), в 6-й симфонии (хорв. песни) и др.

Круг интересов Б. включал и научно-философские проблемы, о чём свидетельствуют, в частности, его выписки в дневнике из «Всеобщей естественной истории и теории неба» И. Канта. Замечания Б. в его письмах и заметках позволяют заключить, что он разделял положения Канта об обществ. функции иск-ва. Большое влияние оказали на Б. идеи франц. энциклопедистов. С Ж. Ж. Руссо Б. роднит благоговение перед природой, а также и общность взглядов по вопросу соотношения звуковой выразительности и изобразительности. Призывы Д. Дидро к художникам рассматривать природу как первую модель иск-ва, низвести поэзию «из волшебных стран на обитаемую нами землю» перекликаются с эстетич. взглядами композитора. Стремлением положить в основу мелодии речевой (декламационный) принцип характеризуется как вокальное, так и инстр. творчество Б. Тончайшие цезуры — знаки препинания, ферматы, подобные паузам после патетич. вопросов, ритмич. сжатия и учащения при повторениях муз. мысли и мн. др. атрибуты «говорящей мелодики» придают музыке Б. большую выразительность.

Последний из представителей *венской классической школы*, Б., вслед за Й. Гайдном и В. А. Моцартом, развивал новые формы классич. инстр. музыки, к-рые давали возможность отразить разнообразные явления действительности в контрастных сопоставлениях и развитии. Форма сонатно-симф. цикла, окончательно сложившаяся у этих композиторов, была Б. расширена, наполнена ярко драматич. содержанием. Это новое содержание с особенной полнотой и силой воплощено в симфониях. Каждая из 9 симфоний композитора, разнообразных по замыслу и художеств. средствам, представляет собой законченный мир, заключающий сложную систему взаимоотношения образов, часто остро конфликтных и противоборствующих. Методы симф. мышления Б. находят отражение и в его произв. камерно-инстр. жанров (квартеты, сонаты для фп., для фп. и скрипки или влч.).

Б. творчески освоил многое из французской революц. музыки, к-рой он относился с большим интересом. «Массовое искусство пламенеющего Парижа, музыка народного революционного энтузиазма нашла свое развитие в мощной мастерстве Бетховена, как никто, услышавшего призывные интонации своего времени»,— писал Б. В. Асафьев.

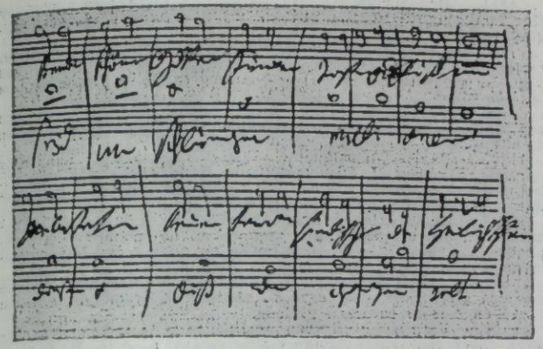
Новым в творчестве Б. было отношение к оркестру в целом и отдельным его инструментам. Он расширил оркестровые диапазоны ведущих голосов, интенсифицировал выразительность всех оркестровых партий, придал самостоят. роль инструментам, выполнявшим ранее только аккомпанирующую функцию. В финале 5-й симфонии, отличающемся близкими интонац. связями с музыкой Великой франц. революции, впервые утверждается самостоят. значение медной группы симф. оркестра.

Обогащение сонатной формы, унаследованной Б. в основных её контурах от Гайдна и Моцарта, сказалось прежде всего в усилении роли главной темы как стимула движения. Часто этот стимул Б. концентрировал в начальной фразе или даже в начальном мотиве темы. Перед слушателем, по выражению Э. Т. А. Гофмана, возникал «организм растения с его листьями, цветами и плодами, вышедшими из одного зерна». Постоянно совершенствуя свой метод развития темы, Б. пришёл к такому типу изложения, при к-ром преобразования первичного мотива составляют длительно-протяжённую непрерывную линию.

В трактовке побочной партии сонатного аллегро и её соотношения с главной Б. по-новому развил принципы венской классич. школы, установившиеся до него. Уже в 1-й сонате для фп. (ор. 2 № 1) он выдвинул на первый план принцип контраста между главной и побочной партиями как выражение единства противоположностей. Неутомимыми поисками психологически оправданного сочетания двух компонентов развития — борьбы и единства — в значит. мере обусловлены расширение круга тональностей побочных партий, повышение роли связующих и заключительных партий, увеличение масштабов разработок и введение в них новых лирич. тем, динамизация реприз, перенесение общей кульминации в развёрнутую коду. Все эти приёмы всегда подчинены у Б. идейно-образному плану произведения.

Одним из мощных средств муз. развития у Б. является гармония. Само понимание границ тональности и сферы её действия выступает у Б. рельефнее и шире, чем у его предшественников. Однако как бы ни были отдалены строи модуляций, притягательная сила тонич. центра нигде и никогда не ослабляется.

Стремление к единству и тесной взаимосвязи между всеми элементами целого проявлялось у Б. не только в пределах сонатного аллегро, но распространялось и на весь сонатно-симф. цикл. Тональные и др. связи между частями цикла наблюдаются и в творчестве Гайдна и Моцарта, но в циклах Б. и особенно в 9-й симфонии впервые встречается такое «гигантски разнообразное и последовательное изменение единой идеи», воплощение одной и той же «всесвязующей мысли» (А. Н. Серов). В ранних сочинениях композитора эта тенденция к объединению сказывалась гл. обр. в установлении тематич. связей между частями цикла (так тема финала «Патетической» сонаты для фп. ор. 13 имеет общую основу с побочной партией её 1-й части, тема финала сонаты для фп. ор. 22 построена из элементов тем предыдущих частей). В «Лунной» сонате для фп. (ор. 27 № 2) впервые было достигнуто единство сквозного действия (от скорбно-лирич. монолога в начале цикла к исполненному пламенного драматизма финальному аллегро). В 3-й, «Героической», симфонии (1802—04) все части, сохраняя самостоятельность, тематически связаны друг с другом, и от грандиозного сонатного аллегро, к-рым открывается цикл, идёт непрерывная линия развития к монументальному финалу. Совершеннейшее идейно-образное и архитектонич. единство присуще и сонатам для фп. ор. 53 и ор. 57 («Аврора», «Аппассионата»), а также квартетам ор. 59 (1805—06). В 5-й симфонии единство целого цементируется лейтмотивом «судьбы». Эта симфония не имеет программного подзаголовка, но к ней полностью можно отнести слова А. Н. Серова о том, что Б. создавал свои симфонии «на заранее обдуманный сюжет». Интенсивным драматургич. развитием характеризуется высшее творч. достижение Б. — 9-я симфония. Тема её финального хора «К радости», к-рый обобщает замысел всего произведения, постепенно подготавливается, начиная с 1-й части проходит целый ряд стадий.



Л. Бетховен. Набросок оды «К радости» для финала 9-й симфонии. Автограф.

Важную роль в формировании стиля Б. сыграла его работа над овладением техникой варьирования и усовершенствованием вариационной формы. В своих первых вариационных циклах, написанных на темы популярных нар. мелодий и оперных арий, Б. ещё следует творч. методу Моцарта. Но с сер. 1790-х гг. он обособляет осн. мотивы вариаций от темы, превращает фигурационную орнаментику из украшения в средство тематич. развития, значительно повышает роль коды. В итоге в 1802 Б. создал два цикла на оригинальные темы (ор. 34 и ор. 35), написанные, по утверждению композитора, «в совершенно новой манере». В ор. 34 Б. достиг метрической, темповой и тональной свободы формы. Каждая из вариаций приобретает ярко выраженный индивидуальный характер и самостоятельное образное значение. В ор. 35— своеобразном фп. эскизе финала 3-й симфонии, намечена симфонизация вариационной формы, что представляет одно из завоеваний классич. музыки. В дальнейшем вариационная форма становится важным составным элементом крупных произв. Б. Совершенствуя найденную им форму свободных вариаций (финал сонаты для фп., ор. 109, вариации на тему Диабелли, медленные части ряда последних квартетов, 3-я и 4-я части 9-й симфонии и др.), композитор существенно обогатил и традиц. типы варьирования. Так, Анданте из 5-й симфонии представляет собой яркий пример двойных вариаций, медленные части сонат ор. 57 и ор. 111— образцы строгих (фигурационных) вариаций; в 32 вариациях для фп. (c-moll) применён на новой основе принцип старинных вариаций типа чаконны.

С новым принципом сочинения вариаций тесно связан и новый подход к полифонической технике. Если в ранних произв. композитора имитационной полифонии отводилось скромное место (более заметную роль она играла лишь тогда, когда выступала носителем юмористич. начала), то в 3-й симфонии она становится важным драматургич. фактором. В произв. последнего периода творчества имитационная полифония фигурирует как составной элемент разработок (соната для фп. ор. 101 и др.), как начальная или заключительная часть ряда циклов (сонаты для фп. ор. 106, ор. 110, квартет ор. 131).

Не меньшее значение имеет в музыке Б. контрастная (неимитационная) полифония. В Аллегретто 7-й симфонии тема и контрапункт образуют мелодическое «двуединство», обладающее совершенно особой, глубоко проникновенной экспрессией. Характерны для Б. контрапунктич. соединения видоизменённых элементов одной и той же темы, а также сплавления в одноголосии видоизменённых элементов различных тем, часто приводящие к качественно новым мелодич. образованиям. Совокупностью этих приёмов Б. достиг почти всеобъемлющей полифонизации ткани. Органич. синтез гомофонии и полифонии, являющийся одной из основ бетховенского стиля, ярко представлен в первой части сонаты для фп. ор. 111.

Тема героич. борьбы за свободу была основным идейным мотивом творчества Б. С огромной силой воплощена она в таких произв., как 3-я, 5-я, 9-я симфонии, увертюры «Эгмонт», «Кориолан». Муз. образы Б. стали знаменем в революционной борьбе народов.

Наряду с героич. эпопеей и высокой муз. трагедией Б. создал шедевры иного рода. В них конкретизируются различные состояния человеческой души. Так, 6-й («Пасторальной») симфонии Б. дал программный подзаголовок: «Воспоминание о сельской жизни», а по образному выражению П. И. Чайковского, слушая 4-ю симфонию Б., «забываешь, что не постоянно цветут розы, не вечно греет горячее солнце». В 8-й симфонии Чайковский находил «бездну юмора и курьезных деталей». Прочно укоренилась принадлежащая Р. Вагнеру характеристика 7-й симфонии как «апофеоза танца». Бесконечно широк лирический диапазон бетховенских адажио и ларго.

Ведущие идеи и образы симф. произв. композитора нашли отражение и в его сочинениях др. жанров. Строфу из оды «К радости», в к-рой воспевается верность в любви, Б. еще задолго до создания 9-й симфонии включил в апофеоз своей единств. оперы «Фиделио». Самостоят. значение приобрели 4 увертюры, написанные Б. для этой оперы, особенно «Леонора № 3», представляющая собой законченную инстр. драму. Традиц. рамки жанра «оперы спасения» не соответствовали масштабам симф. драматургии композитора, породив этим внутр. противоречия в опере «Фиделио». Вместе с тем это произв. оказало огромное влияние на последующее развитие муз. т-ра.

К числу величайших созданий композитора относится Торжественная месса — монументальное вок.-симф. произв., близкое по характеру 9-й симфонии. В заключительный номер мессы («Dona nobis pacem» — «Даруй нам мир») Б. ввёл воен. марш, как бы подчёркивая немыслимость духовной умиротворённости человека, пока вокруг него творятся злодеяния и существуют войны.

В муз. архиве Б. сохранилось свыше 7000 листов черновых набросков и эскизов, дающих богатый материал для изучения творч. метода композитора. Большой биографич. интерес представляют «Разговорные тетради» Б., к-рыми он пользовался для ведения бесед с момента наступления полной глухоты (1818).

Первые исполнения произв. Б. в России относятся к нач. 19 в. Зимой 1822—23 в имении Мих. Ю. Виельгорского (деревня Фатеевка Курской губ.) были исполнены крепостным оркестром семь симфоний, ряд увертюр, оратория «Христос на Масличной горе» и др. сочинения Б. В 1824 в Петербурге состоялось первое в мире и единственное при жизни Б. полное исполнение Торжественной мессы по инициативе Н. Б. Голицына, к-рому Б. посвятил 3 струн. квартета (ор. 127, ор. 130 и ор. 132). Русские композиторы глубоко изучали наследие Б. и восхищались силой его гения и совершенством мастерства. Упоминания о произв. Б. часто встречаются в рус. классич. лит-ре и лит. критике. В. Ф. Одоевским написана новелла о Б. («Последний квартет Бетховена»). Стихотворение Н. П. Огарёва «Героическая симфония Бетховена» посвящено памяти декабриста А. И. Одоевского. Многочисл. статьи

А. Н. Серова («Тематизм увертюры Леонора», «Девятая симфония» и др.) внесли важный вклад в бетховениану.

Творчество Б. высоко оценивалось основоположниками научного коммунизма. 3-я и 5-я симфонии были любимыми муз. произв. Ф. Энгельса. Соната «Аппассионата» вызывала восхищение В. И. Ленина. Глубокая созвучность бетховенской музыки Великой Окт. социалистич. революции неоднократно подчёркивалась А. В. Луначарским.

Основные даты жизни и деятельности

1770.— 16(?)XII в Бонне у придв. музыканта фламандского происхождения Иоганна ван Бетховена и его жены Марии Магдалены Кеверих родился сын Людвиг (крещение состоялось 17 XII).

1778.— Занятия музыкой с Г. ван ден Эденом и Т. Ф. Пфейфером.— 26 III. Первое конц. выступление Б. в Кёльне в качестве клавириста.

1780.— Занятия с Ф. Г. Ровантини и В. Кохом.— Начало занятий с К. Г. Нефе.

1781.— Конц. поездка Б. с матерью в Роттердам.

1782.— Б. заменяет Нефе в качестве органиста в придв. капелле.— Первое издание произв. Б.— 9 вариаций для клавира на тему марша Э. К. Дреслера.— Знакомство Б. с Ф. Вегелером и с семейством Бройнингов.

1783.— Б. заменяет Нефе в качестве чембалиста в придв. оркестре.— Нефе публикует в гамбургском муз. журн. первый печатный отзыв о Б.— Издание 3 (т. н. «курфюрстских») сонат Б. для клавесина.

1784.— Назначение Б. на должность штатного придв. органиста.

1787.— Б. совершает поездку в Вену с целью занятий у В. А. Моцарта.— Высокая оценка Моцартом импровизаций Б.— Возвращение в Бонн из-за ухудшения здоровья матери.—17 VII. Смерть матери Б.

1789.— В связи с увольнением отца из капеллы Б. становится кормильцем семьи.— Продолжая работать органистом капеллы, исполняет также обязанности альтиста придворного оркестра.— Поступает студентом на философский ф-т Боннского ун-та.

1791.— Поездка Б. с капеллой курфюрста в Мергентхейм и Ашаффенбург.— 6 III. Исполнение музыки Б. к «Рыцарскому балету» в Бонне.

1792.— Знакомство с Й. Гайдном, посетившим Бонн на обратном пути из Лондона в Вену; высокая оценка Гайдном кантаты Б.— 2 или 3 XI. Отъезд в Вену.— 10 XI. Прибытие в Вену.— Начало занятий с Гайдном.

1793.— Продолжение занятий с Гайдном.— Знакомство с И. Шенком и занятия с ним.—Знакомство с князем К. Лихновским, в доме к-рого в присутствии Гайдна Б. исполнил свои фп. трио.

1794.— Продолжение занятий с И. Шенком (до V).— Начало занятий с И. Г. Альбрехтсбергером (после отъезда Гайдна в Лондон).— Начало занятий с А. Сальери (продолжались до 1802).

1795.—29 III. Первое конц. выступление Б. в Вене в качестве пианиста в благотворительной «академии» в пользу вдов и сирот музыкантов; предполагается, что был исполнен концерт для фп. с оркестром № 2.—31 III. Б. исполнил концерт для фп. с оркестром Моцарта (в бенефисном спектакле в пользу вдовы Моцарта).— VII — VIII. Издание 3 фп. трио op. 1.—22 XI. Исполнение нем. танцев Б. в Венском редутном зале.—18 XII. Участие Б. в концерте Й. Гайдна.

1796.— Конц. поездки в Прагу, Дрезден, Берлин и Братиславу.— Исполнение в Берлине (совм. с П. Дюпором) виолончельных сонат op. 5.

1797.— Исполнение квинтета op. 16 в концерте И. Шуппанцига.— Появление первых признаков ухудшения слуха.

1798.— Вторая конц. поездка в Прагу.— Знакомство в Вене с франц. послом генералом Бернадотом и с сопровождавшим генерала скрипачом Р. Крейцером, к-рому Б. впоследствии посвятил сонату для фп. и скрипки op. 47.

1799.— Издание сонат для фп.: № 8 («Патетической»), 9 и 10.— Знакомство с сёстрами Терезой и Жозефиной Брунсвик.— Встреча с контрабасистом Д. Драгонетти (Б. играл с ним свою виолончельную сонату) и с англ. пианистом Дж. Крамером.— Пианистич. соревнование Б. с Й. Вёльфлем, вызвавшее оживлённую дискуссию среди венских любителей музыки.

1800.— 2 IV. Концерт из произв. Б. в Вене; в программе: 1-я симфония, септет (op. 20) и концерт для фп. с оркестром № 2 в исполнении Б.— 18 IV. Исполнение (совместно с Я. Штихом) сонаты для фп. и валторны op. 17.

1801.—28 III. Первое исполнение в Вене балета «Творения Прометея» (пост. С. Вигано).— 29 VI. и 1 VII. Письма к Ф. Вегелеру и К. Аменде с сообщением о сильно прогрессирующей глухоте.

1802.— По предписанию врача Б. проводит около полугода (V—X) в Хейлигенштадте, близ Вены.— 10 X. Письмо к братьям (т. н. Хейлигенштадтское завещание).

1803.—5 IV. Концерт из произв. Б. в Вене; в программе 1-я и 2-я симфонии, концерт для фп. с оркестром № 3 в исполнении Б.; оратория «Христос на Масличной горе».—24 V. Исполнение (совм. с Дж. Бриджтауром) сонаты для фп. и скрипки op. 47 («Крейцеровой»).

1804.— Исполнение 3-й, «Героической», симфонии оркестром Ф. Лобковица.— Первые письма к Жозефине Дейм (урожд. Брунсвик).

1805.— 7 IV. Первое публичное исполнение «Героической» симфонии.—20 XI. Первое исполнение оперы «Фиделио» под упр. Б. (т-р «Ан дер Вин») — Знакомство Б. с композитором Л. Керубини.

1806.—29 III. Исполнение 2-й ред. оперы «Фиделио» (т-р «Ан дер Вин»).— 23 XII. Первое исполнение концерта для скрипки с оркестром op. 61 скрипачом Ф. Клементом.

1807.— Первое исполнение 3 т. н. «русских» квартетов op. 59, квартетом И. Шуппанцига.— Исполнение под упр. Б. 2-й, 3-й, 4-й симфоний в Вене; 1-й мессы (Эйзенштадт); исполнение концерта для фп. с оркестром № 4.

1808.— 22 XII. Первое исполнение 5-й и 6-й симфоний, фантазии для фп. с оркестром и хором, op. 80 (солист — Б., дирижёр И. Зейфрид).— Б. приглашён на должность капельмейстера в Касселе.

1809.—1 III. И. Кинский, Ф. Лобковиц и эрцгерцог Рудольф подписали «декрет» о выплате Б. ежегодной субсидии, в связи с чем он решает остаться в Вене.

1810.— Встреча с Беттиной Брентано (в замужестве Арним), содействовавшей личному знакомству Б. с И. В. Гёте.— 15 VI. Первое исполнение музыки Б. к трагедии «Эгмонт» Гёте.

1812.—9 II. Исполнение в Пеште музыки к «Афинским развалинам».—12 II. Исполнение в Вене концерта для фп. с оркестром № 5 учеником Б.— К. Черни.— 6—7 VII. Письмо к неизвестной, вошедшее в бетховениану под названием «Письмо к бессмертной возлюбленной».—19—23 VII. Встречи Б. с Гёте в Теплице.—6 VIII. Концерт Б. в г. Карлови-Вари в пользу баденских погорельцев.

1813.—8 и 12 XII. Исполнение 7-й симфонии и «Победы Веллингтона» в пользу воинов-инвалидов в зале Венского ун-та.

1814.—27 II. Первое исполнение 8-й симфонии.—11 IV. Последнее выступление Б. в качестве пианиста-ансамблиста.—23 V. Постановка оперы «Фиделио» в 3-й ред. в венском «Кёрнтнертортеатре» под упр. Б. с помощью Умлауфа.

1815.—15 XI. Смерть брата Карла; по завещанию брата Б. становится опекуном своего племянника Карла.— Начало тяжбы со вдовой брата по вопросам, связанным с осуществлением опеки.

1824.—7 IV. Первое исполнение в Петербурге Торжественной мессы op. 123.—7 V. Концерт Б. в венском «Кёрнтнертортеатре»; в программе 9-я симфония, три номера Торжественной мессы и увертюра «Освящение дома» op. 124; дирижёр Умлауф.

1825.— Замыслы 10-й симфонии, оратории «Саул», музыки к «Фаусту» и др. произв.

1826.—6 II. Письмо к Штадлеру о Реквиеме Моцарта.— Резкое ухудшение здоровья Б.— 20 XII. Первая хирургич. операция по поводу цирроза печени.

1827.—8 I, 2 II и 27 II операции.—17 II. Последнее письмо и Ф. Вегелеру.—18 III. Последнее письмо к И. Мошелесу.—26 III. Смерть композитора.

Соч.*: оперы — Огонь Весты (Vestas Feuer, либретто Э. Шиканедера, 1-я сцена, 1803), Фиделио (либр. Й. Зонлейтнера и Г. Ф. Трейчке по сюжету пьесы «Леонора, или Супружеская любовь» Буйи, 1-я ред. под назв. Леонора, op. 72, 1803—05, пост. под назв. Фиделио, или Супружеская любовь, Fidelio, oder die eheliche Liebe, 1805, т-р «Ан дер Вин», Вена; 2-я ред., с добавлением увертюры Леонора № 3, op. 72, 1806, пост. 1806, там же; 3-я ред. op. 72, 1814, пост. 1814, Придворный нац. оперный т-р, Вена); балеты — музыка к Рыцарскому балету (Musik zum Ritterballett, 8 номеров, WoO 1, 1790—91), Творения Прометея (Die Geschöpfe des Prometheus, по сценарию С. Вигано, op. 43, 1800—01, пост. 1801, Придворный нац. оперный т-р, Вена); для хора и солистов с орк.— оратория Христос на Масличной горе (Christus am Ölberge, сл. Ф. К. Хуберa, op. 85, 1802—03), Месса C-dur (op. 86, 1807), Торжественная месса (Missa Solemnis, D-dur, op.123,1819—23); кантаты — На смерть Иосифа II (Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II., сл. С. А. Авердонка, WoO 87, 1790), На вступление в царствование Леопольда II (Auf die Erhebung Leopolds II zur Kaiserwürde, сл. С. А. Авердонка, WoO 88, 1790), Славное мгновение (Der glorreiche Augenblick, сл. А. Вейсенбаха, op. 136, 1814), Морская тишь и счастливое плавание (Meeresstille und glückliche Fahrt, сл. И. В. Гёте, op. 112, 1814—1815); арии — Соблазн поцелуя (Prüfung des Küssens, WoO 89, ок. 1790), С девчонками смеяться (Mit Mädeln sich vertragen, сл. И. В. Гёте, WoO 90, ок. 1790), две арии к зингшпилю «Прекрасная башмачница (Die schöne Schusterin, WoO 91, 1796); сцены и арии — Первая любовь (Primo amore, WoO 92, 1795—1802), О, изменник (Ah, perfido, op. 65, 1796), Нет, не тревожься (No, non turbati, сл. П. Метастазио, WoO 92a, 1801—1802); терцет — Трепещи, нечестивость (Tremate, empitremate, сл. Беттони, op. 116, 1801—1802); дуэт — В дни твоего счастья вспоминай обо мне (Nei giorni tuoi felici ricordati di me, сл. П. Метастазио, WoO 93, 1802); песни для хора с орк. — В честь светлейших союзников (Chor auf die verbündeten Fürsten, сл. К. Бернарда, WoO 95, 1814), Союзная песня (Bundeslied, сл. И. В. Гёте, op. 122, 1797; перераб. 1822—1824). хор из праздничного представления—Освящение дома (Die Weihe des Hauses, сл. К. Майсля, WoO 98, 1822), Жертвенная песня (Opferlied, сл. Ф. Маттиссона, op. 121, 1824) и др.; для симф. орк.— 9 симфоний: № 1 (C-dur, op. 21, 1799—1800), № 2 (D-dur, op. 36, 1800—1802), № 3 (Es-dur, Героическая, op. 55, 1802—1804), № 4 (B-dur, op. 60, 1806), № 5 (c-moll, op. 67, 1804—1808), № 6 (F-dur, Пасторальная, op. 68, 1807—1808), № 7 (A-dur, op. 92, 1811—1812), № 8 (F-dur, op. 93, 1811—1812), № 9 (d-moll, op. 125, с заключит. хором на сл. оды «К радости» Шиллера, 1817 и 1822—1823); Победа Веллингтона, или Битва при Виттории (Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria, первоначально написана для механич. муз. инструмента пангармоникона И. Н. Мельцеля, op. 91, 1813); увертюры: к балету—Творения Прометея (op. 43, 1800—1801), к трагедии «Кориолан» Коллина (c-moll, op. 62, 1807), Леонора № 1 (C-dur, op. 138, 1805), Леонора № 2 (C-dur, op. 72, 1805), Леонора № 3 (C-dur, op. 72, 1806), к опере «Фиделио» (E-dur, op. 72, 1814), к трагедии «Эгмонт» Гёте (f-moll, op. 84, 1809—1810), к пьесе «Афинские развалины» Коцебу (G-dur, op. 113, 1811), к пьесе «Король Стефан» Коцебу (Es-dur, op. 117, 1811), Именинная (Zur Namensfeier, C-dur, op. 115, 1814), Освящение дома (Die Weihe des Hauses, C-dur, сл. К. Майсля, op.124, 1822); танцы: 12 менуэтов (WoO 7, 1795), 12 нем. танцев (WoO 8, 1795), 6 менуэтов (WoO 10, 1795), 12 менуэтов (WoO 12, 1799), 12 нем. танцев (WoO 13, ок. 1800), 12 контрдансов (WoO 14, 1800—1801), 12 экосезов (WoO 16, ок. 1806 ?), Поздравительный менуэт (Gratulations-Menuett, Es-dur, WoO 3, 1822); для одного инструмента с оркестром— концерт для скр. (C-dur, отрывок, WoO 5, 1790—1792), рондо для фп. (B-dur, WoO 6, ок. 1795); 5 концертов для фп.: № 1 (C-dur, op. 15, 1795—1796; перераб. 1798), № 2 (B-dur, op. 19, 1-я ред. 1794—1795; 2-я ред. 1798), № 3 (c-moll, op. 37, 1800), № 4 (G-dur, op. 58, 1805—1806), № 5 (Es-dur, op. 73, 1808—1809), концерт для скр. (D-dur, op. 61, 1806); для ансамбля инструментов с орк. — Тройной концерт для фп., скр. и влч. (C-dur, op. 56, 1803—1804); для духового оркестра — 4 марша (F-dur, C-dur, F-dur, D-dur, WoO 18, WoO 19, WoO 20 и WoO 24, 1809, 1809—1810, 1810—1816); полонез (D-dur, WoO 21, 1810), 2 экосеза (D-dur, G-dur, WoO 22, WoO 23, 1810) и др.; для ансамбля инструментов — октет для 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов (Es-dur, op. 103, 1792), рондо (Es-dur для такого же состава, WoO 25, 1792), 11 мёдлингских танцев (для 7 дух. и струн. инструментов, WoO 17, 1819), септет для скр., альта, влч., контрабаса, кларнета, валторны и фагота (Es-dur, op. 20, 1799—1800), секстет для 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов (Es-dur, op. 71, 1796), секстет для струн. квартета и 2 валторн (Es-dur, op. 816, 1794 или нач. 1795), 3 струн. квинтета (Es-dur, op. 4, перераб. из октета для дух. инструментов op. 103, 1795—1796; C-dur, op. 29, 1800—1801; c-moll, op. 104, перераб. из фп. трио op. 1 № 3, 1817), квинтет для фп., гобоя, кларнета, фагота и валторны (Es-dur, op. 16, 1794—1796); 16 струн. квартетов: № 1—6 (F-dur, G-dur, D-dur, c-moll, A-dur, B-dur, op. 18, 1798—1800), № 7—9 (F-dur, e-moll, C-dur, посвящ. А. К. Разумовскому, op. 59, 1805—1806), № 10 (Es-dur, op. 74, 1809), № 11 (f-moll, op. 95, 1810), № 12 (Es-dur, op. 127, 1822—1825), № 13 (B-dur, op. 130, 1825—1826), № 14 (cis-moll, op. 131, 1825—1826), № 15 (a-moll, op. 132, 1825), № 16 (F-dur, op. 135, 1826); Большая фуга для струн. квартета (B-dur, op. 133, первоначально предполагалась, как заключит. часть квартета op. 130, 1825), 3 квартета для фп., скр., альта и влч. (Es-dur, D-dur, C-dur, WoO 36, 1785), трио для фп., скр. и влч. (Es-dur, WoO 38, ок. 1790—1791; Es-dur, G-dur, c-moll, op. 1, 1793—1794; D-dur, Es-dur, op. 70, 1808; B-dur, op. 97, 1811; B-dur, WoO 39, 1812); 14 вариаций для фп. трио (Es-dur, op. 44, 1803?), трио для фп., кларнета и влч. (B-dur, op. 11, 1798), трио для фп., фл. и фагота (G-dur, WoO 37, между 1786—87 и 1790), трио для скр., альта и влч. (Es-dur, op. 3, 1792; G-dur, D-dur, c-moll, op. 9, 1796—1798), серенада для фл., того же состава (D-dur, op. 8, 1796—1797), серенада для фл., скр. и альта (D-dur, op. 25, 1795—1796), трио для 2 гобоев и англ. рожка (C-dur, op. 87, 1794), вариации для 2 гобоев и англ. рожка на тему песни «Дай мне руку, жизнь моя» из оперы «Дон Жуан» Моцарта (C-dur, WoO 28, 1796—1797), и др.; для ансамбля для двух инструментов — для фп. и скр.: 10 сонат — № 1, 2, 3 (D-dur, A-dur, Es-dur, op. 12, 1797—1798), № 4 (a-moll, op. 23, 1800—1801), № 5 (F-dur, op. 24, 1800—1801), № 6, 7, 8 (A-dur, c-moll, G-dur, op. 30, 1801—1802), № 9 (A-dur, Крейцерова, op. 47, 1802—1803), № 10 (G-dur, op. 96, 1812); 12 вариаций на тему из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта (F-dur, WoO 40, 1792—1793), рондо (G-dur, WoO 41, 1792), 6 нем. танцев (WoO 42, 1795 или 1796); для фп. и влч.: 5 сонат — № 1, 2 (F-dur, g-moll, op. 5, 1796), № 3 (A-dur, op. 69, 1807—1808), № 4 и 5 (C-dur, D-dur, op. 102, 1815); 12 вариаций на тему из оперы «Волшебная флейта» Моцарта (F-dur, op. 66, ок. 1798), 12 вариаций на тему из оратории «Иуда Маккавей» Генделя (G-dur, WoO 45, 1796), 7 вариаций (Es-dur, на тему из оперы «Волшебная флейта» Моцарта (Es-dur, op. 17, 1800); дуэт для фп. и валторны — соната (F-dur, op. 17, 1800); дуэт для 2 флейт (G-dur, WoO 26, 1792), дуэт для альта и влч. (Es-dur, WoO 32, ок. 1795—1798), 3 дуэта для кларнета и фагота (C-dur, F-dur, B-dur, WoO 27, до 1792) и др.; для фп. в 2 руки — сонаты: 3 сонаты для фп. (Es-dur, f-moll, D-dur, т. н. Kurfürstensonaten, WoO 47, 1782—1783), Лёгкая соната (отрывок, C-dur, WoO 51, 1791—1792), 2 ч. сонатины (F-dur, WoO 50, 1788—1790); 32 сонаты для фп.: № 1, 2, 3 (f-moll, A-dur, C-dur, op. 2, 1795), № 4 (Es-dur, op. 7, 1796—1797), № 5, 6, 7 (c-moll, F-dur, D-dur, op. 10, 1796—1798), № 8 (c-moll, Патетическая, op. 13, 1798—1799), № 9 и 10 (E-dur, G-dur, op. 14, 1798—

* В списке соч., кроме ссылок на опусы (op.), даны ссылки WoO (Werke ohne Opuszahlen) — соч. Б., не имеющие опуса согласно каталогу Г. Кинского — Г. Хальма).

1799), № 11 (B-dur, op. 22, 1799—1800), № 12 (As-dur, op. 26, 1800—1801), № 13 (Es-dur, «Sonata quasi una Fantasia», op. 27 № 1, 1800—1801), № 14 (cis-moll, «Sonata quasi una Fantasia», т. н. «Лунная», op. 27 № 2, 1801), № 15 (D-dur, т. н. «Пасторальная», op. 28, 1801), № 16, 17 и 18 (G-dur, d-moll, Es-dur, op. 31, 1801—1803), № 19 и 20 (g-moll, G-dur, op. 49, 1795—1796, закончены в 1798), № 21 (C-dur, т. н. «Аврора», op. 53, 1803—1804), № 22 (F-dur, op. 54, 1804), № 23 (f-moll, «Appassionata», op. 57, 1804—1805), № 24 (Fis-dur, op. 78, 1809), № 25 (G-dur, op. 79, 1809), № 26 (Es-dur, op. 81-a, 1809—1810), № 27 (e-moll, op. 90, 1814), № 28 (A-dur, op. 101, 1816), № 29 (B-dur, op. 106, 1817—1818), № 30 (E-dur, op. 109, 1820), № 31 (As-dur, op. 110, 1821), № 32 (c-moll, op. 111, 1821—1822); вариации для фп.: 9 вариаций на тему марша Э. К. Дреслера (c-moll, WoO 63, 1782), 6 лёгких вариаций на тему швейцарской песни (F-dur, WoO 64, ок. 1790), 24 вариации на тему арietты «Venni Amore» Ригини (D-dur, WoO 65, 1790), 12 вариаций на тему менуэта из балета «La Nozze disturbato» Гейбеля (C-dur, WoO 68, 1795), 13 вариаций на тему арietты «Es war einmal ein alter Mann» из зингшпиля «Красная шапочка» («Das rote Käppchen» Диттерсдорфа, A-dur, As-dur, WoO 66, 1792), 9 вариаций на тему из оперы «Мельничиха» («La Molinara», Дж. Паизиелло, A-dur, WoO 69, 1795), 6 вариаций на тему дуэта из той же оперы (G-dur, WoO 70, 1795), 12 вариаций на тему рус. танца из балета «Лесная девушка» («Das Waldmädchen» И. Врانицкого, A-dur, WoO 71, 1796), 8 вариаций на тему из оперы «Ричард Львиное Сердце» Гретри (C-dur, WoO 72, 1796—1797), 10 вариаций на тему из оперы «Фальстаф» А. Сальери (B-dur, WoO 73, 1799), 6 вариаций на собств. тему (G-dur, WoO 77, 1800), 6 вариаций (F-dur, op. 34, 1802), 15 вариаций с фугой на тему из балета «Творения Прометея» (Es-dur, op. 35, 1802), 7 вариаций на тему англ. песни «God save the King» (C-dur, WoO 78, 1803), 5 вариаций на тему англ. песни «Rule Britannia» (D-dur, WoO 79, 1803), 32 вариации на собств. тему (c-moll, WoO 80, 1806), 33 вариации на тему вальса А. Диабелли (C-dur, op. 120, 1819—1823), 6 вариаций для фп. или с сопровождением фл. или скр. на темы 5 шотл. и одной австр. нар. песен (op. 105, 1817—1818), 10 вариаций на темы 2 тирольских, 6 шотл., укр. и рус. нар. песен (op. 107, 1817—1818) и др.; багатели для фп.: 7 багателей (op. 33, 1782—1802), 11 багателей (op. 119, 1800—1804 и 1820—1822), 6 багателей (op. 126, 1823—1824); рондо для фп.: C-dur (WoO 48, 1783), A-dur (WoO 49, 1783), C-dur (op. 51, № 1, 1796—1797), G-dur (op. 51 № 2, 1798—1800), рондо-каприччио—Ярость из-за потерянного гроша (Die Wut über den verlorenen Groschen, G-dur, op. 129, между 1795 и 1798), Andante (F-dur, WoO 57, 1803—1804), и др. пьесы для фп.; для фп. в 4 руки: соната (D-dur, op. 6, 1796—1797), 3 марша (op. 45, 1802, 1803), 8 вариаций на тему Ф. Вальштейна (WoO 67, 1791—1792), песни с 6 вариациями на стихотворение «Всё в мыслях ты» Гёте («Ich denke dein», D-dur, WoO 74, 1799 и 1803—1804), и др.; для органа — фуга (D-dur, WoO 31, 1783), 2 прелюдии (op. 39, 1789); для голоса с фп. — песни, в т. ч.: Дни мои влекутся (Que le temps me dure, сл. Ж. Ж. Руссо, WoO 116, 1792—1793), 8 песен (op. 52, до 1796, среди них: Майская песня — Mailied, сл. И. В. Гёте; Прощание Молли — Mollys Abschied, сл. Г. А. Бюргера; Любовь — Die Liebe, сл. Г. Э. Лессинга; Сурок — Marmotte, сл. И. В. Гёте; Чудоцвет — Das Blümchen Wunderhold, сл. Г. А. Бюргера), 4 арietты и дуэт (№№ 2—5, сл. П. Метастазио, op. 82, 1790—1809), Аделаида (сл. Ф. Маттиссона, op. 46, 1795—1796), 6 песен на сл. Х. Ф. Геллерта (op. 48, 1803), Жажда свидания (Sehnsucht, сл. И. В. Гёте, WoO 134, 1807—1808), 6 песен (op. 75, № 3—4 — до 1800, №№ 1,2,5,6 — 1809, среди них: на сл. И. В. Гёте — Песня Миньоны—Mignon, Новая любовь, новая жизнь—Neue Liebe, neues Leben, Песня о блохе—из «Фауста» Гёте — «Es war einmal ein König»), К далёкой возлюбленной (An die ferne Geliebte, цикл из 6 песен на сл. А. Ейтелеса, op. 98, 1816), Честный человек (Der Mann von Wort, сл. Ф. А. Клейншмида, op. 99, 1816), и др.; для голоса и голосов с хором и фп. — Свободный человек (Der freie Mann, сл. Г. Пфеффеля, WoO 117, 1-й вариант 1791—1792, перераб. 1795), Пуншевая песня (Punschlied, WoO 111, ок. 1790), О, дорогие рощи, о, бесценная свобода (O care salve, o cara felice liberta, сл. П. Метастазио, WoO 119, 1795), и др.; для хора и голосов без сопровождения — в т. ч. 24 дуэта, терцета и квартета на итал. тексты, преим. П. Метастазио (Wo O99, 1793—1802), песни монахов из драмы «Вильгельм Телль» Шиллера (WoO 104, 1817), св. 40 канонов (WoO 159—198); обр. нар. песен — 26 уэльских нар. песен (WoO 155, № 15—1812, № 25—1814, остальные—1810), 12 ирландских нар. песен (WoO 154, 1810—1813), 25 ирландских нар. песен (WoO 152, 1810—1813), 20 ирландских нар. песен (WoO 153, № 6—13 в 1814—1815, остальные в 1810—1813), 25 шотл. нар. песен (op. 108, 1817—1818), 12 шотл. нар. песен (WoO 156, 1817—1818), 12 песен разных народов (WoO 157, 1814—1815), 24 песни разных народов, в т. ч. 3 рус.—«Во лесочке комарочков много народилось», «Ах, реченьки, реченьки, холодные водыньки», «Как пошли наши подружки в лес по ягоды гулять», укр.— «Ихав козак за Дунай» (WoO 158, сб. составлен в 1815—1816); музыка к драматич. спектаклям — «Эгмонт» Гёте (увертюра и 9 номеров, op. 84, 1809—1810, исп. 1810, Придворный Нац. оперный т-р, Вена), «Афинские развалины» Коцебу (увертюра и 8 номеров, op. 113, 1811, исп. 1812 на открытии Нем. т-ра в Пеште), «Король Стефан» Коцебу (увертюра и 9 номеров, op. 117, 1811, исп. 1812, Йозефштадттеатр, Вена), «Тарпейя» Куфнера (WoO 2a, 1813, WoO 2в, 1813) и др.

Издания соч.: L. Van Beethoven's Werke, vollständig kritisch durchgeschene überall berechtigte Ausgabe, Bd 1—24, Lpz., Breitkopf und Härtel, 1864—1867, Bd 25— Supplement, Lpz., 1888; Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe, hrsg. von W. Hess, Bd 1—14, Wiesbaden, 1959—1971; Beethoven. Werke. Abteilung VI, Bd 3 (кварteты op. 18), hrsg. v. P. Mies, Münch., 1962, и др.

Факсимильные издания муз. рукописей и эскизов: Иванов-Борецкий М. В., Московская черновая тетрадь Бетховена (эскизы квартетов op. 130 и 132 и комментарии к ним), «Музыкальное образование», 1927, № 1—2, с. 7—92; Бетховен. Книга эскизов за 1802—1803 годы. Исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана (эскизы «Героической симфонии», «Крейцеровой сонаты» и др.), М., 1962; Sonate op. 26, Bonn, 1895; Beethoven L. van, Skizzenbuch (Эскизы Девятой симфонии), Lpz., 1913; Sonate op. 27, № 2, W., 1921; Sonate op. 111, Münch., 1922,Lpz., 1952; Sonate op. 78, Münch., 1923; Symphonie № 9, Lpz., 1924; Sonata appassionata op. 57, P., 1927, ² Lpz., 1970; Symphonie № 5, B., 1941; Sonate, op. 53, Bonn, 1954; Sonate op. 109, N. Y., 1966; Beethoven. Autograph. Miscellani from c. 1786—99 (the «Kafka sketch book»), v. 1—2, (facsimile and transcription), ed. Joseph Kerman, L., 1970.

Указатели: Алексеев М. П., Берман Я. З., Бетховен. Материалы для библиографического указателя русской литературы о нем, вып. 1—2, Одесса, 1927—1928; Фишман Н. Л., Автографы Бетховена в хранилищах СССР. Справочник, М., 1959; Nottebohm G., Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven, Lpz., 1851, ² 1868, ³ Lpz., 1925; Thayer A. W., Chronologisches Verzeichnis der Werke L. v. Beethovens, B., 1865, ² 1919; Kastner E., Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethoven-Bibliographie, enthaltend alle vom Jahre 1827 bis 1913 erschienenen Werke über den großen Tondichter, Lpz., 1913, ² Lpz., 1925 (библиография продолжена Т. Фримелем и доведена до 1924 года); Losch P., Carus, Beethoven-Schriften von 1914 bis 1938, «Neues Beethoven-Jahrbuch», Bd 1—5, 7,9, Augsburg — Braunschweig, 1924—39; Schmidt-Görg J., Katalog der Handschriften des Beethoven-Hauses und Beethoven-Archivs Bonn, Bonn, 1935; Unger M., Eine Schweizer Beethoven-Sammlung. Katalog, Z., 1939; Kinsky G., Halm H., Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen, Münch.— Duisburg, 1955; Hess W., Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens, Wiesbaden, 1957; Ballin E., Vierneisel W., Beethovens Schriften von 1939 bis 1961, «Beethoven-Jahrbuch», 2 Reihe, Bd 1—5, Bonn, 1954—68.

Письма. Разговорные тетради: Письма Л. ван-Бетховена, ч. 1 (1783—1815), пер. и примечания В. Д. Корганова, Тифлис, 1900 (приведены 110 писем Бетховена); Письма Л. ван Бетховена (пер. и примеч. В. Д. Корганова), СПБ, 1904; Корганов В. Д., Бетховен. Биографический этюд, СПБ, 1909 или 1910 (приведены мн. письма из собрания А. Калитера); Публикация неизвестных ранее писем Бетховена к А. Диабелли и А. Шиндлеру, «СМ», 1951, № 9, с. 78—79, 1958, № 8, с. 94—96; Публикации в виде факсимиле автографов писем Бетховена, хранящихся в СССР, «СМ», 1953, № 5, с. 76—78, 1953, № 8, с. 41—44, 1958, № 8, с. 94—96, 1960, № 12, с. 59, 62; Публикация русского перевода писем Бетховена к Жозефине Дейм, «СМ», 1960, № 3, с. 71—80; Письма Бетховена 1787—1811, вступит. статья и комментарий Н. Л. Фишмана, М., 1970; Beethovens Briefe, hrsg. von L. Nohl, Stuttg., 1865; Neue Briefe Beethovens, hrsg. von L. Nohl, Stuttg., 1867; Beethovens sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe, mit Erläuterungen von A. Chr. Kalischer, Bd 1— 5, B.— Lpz., 1906—08, ² neu bearb. von Th. v. Frimmel, Bd 2—3, 1909—11; Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. und erläutert von F. Prelinger, Bd 1—5, W.— Lpz., 1907—11; Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe nebst einer Auswahl von Briefen an Beethoven, hrsg. von E. Kastner, Lpz., 1910, ² völlig umgearbeite und vermehrte Neuausgabe von J. Kapp, Lpz., 1923; Leitzmann A., Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen. Briefe und persönliche Aufzeichnungen, Bd 1—2, Lpz., 1914, ³ 1921; Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. von L. Nohl, Münch., 1923—1924; Beethoven's letters in America, ed. by O.G.Sonneck, N.Y., 1927; Beethovens Konversationshefte, hrsg. von G. Schünemann, Bd 1—3, B., 1941—43; Beethoven L. van, Cahiers de conversation (red. J.G.Prod'homme), P.,1946; New Beethoven's letters, transl. and annot. by D.W. MacArdle and L. Misch, Norman (Oklahoma), 1957; Beethoven. Dreizehn unbekannte Briefe an Josefine Gräfin Deym. Einführung und Übertragung von Joseph Schmidt-Görg, Bonn, 1957; The letters of Beethoven, ed. by Em. Anderson, v. 1—3, L., 1961; Beethoven L. van Konversationshefte (Hefte 38—60). Hrsg. von K. H. Köhler und G. Herre, Bd 4—5, Lpz.— Mainz, 1968—70.

Лит.: ь, ъ, й [Одоевский В. Ф.], Последний квартет Бетховена. [Новелла], Альманах «Северные цветы на 1831 год», СПБ, 1830, также в кн.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, М., 1956, с. 399—404; его же, О концерте Филармонического общества, данного в пользу вдов и сирот, 23 декабря 1831 года, «Северная пчела», 2 января 1832 (№ 1), также в кн.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, с. 105—106; Х. Х. Х. [Одоевский В. Ф.], Смесь [о 9-ой симфонии], «Северная пчела», 7 марта 1836 (№ 55), также в кн.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, с. 114—115; Lenz W., Beethoven et ses trois styles, v. 1—2, St.-Pétersbourg, 1852; его же, Beethoven. Eine Kunststudie, Bd 1—5, Kassel—Hamb., 1855—60, neue Ausg., B.— Lpz., 1908; Серов А. Н., Бетховен и три его стиля. Книга В. Ф. Ленца, «Пантеон», 1852, № 4, также в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 237—69; его же, Письмо к А. Д. Улыбышеву, по случаю толков о Моцарте и Бетховене, «Пантеон», 1852, № 6, 7 и 8, также в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 89—149; его же, Девятая симфония Бетховена, «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 15 и 17, также в кн.: Серов А. Н., Критические статьи, т. 1, СПБ, 1892, с. 483—491; его же, Новая книга г-на Ленца о Бетховене, «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 29 и 30, также в кн.: Серов А. Н., Критические статьи, т. 1, СПБ, 1892, с. 648—673; Seroff A. N., Ulibischeff gegen Beethoven. Vorläufige Protestation eines Russen, «Neue Zeitschrift für Musik», 1857, Bd 47, № 17, 18 и 19, на рус. яз. под назв. «Улыбышев против Бетховена. Предварительные опровержения одного русского», в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 172—186; его же, Концерты (первый и второй) Дирекции императорских театров (разбор 6-й, 7-й и 8-й симфоний Бетховена), «Музыкальный и театральный вестник», 1860, № 12 и 13, также в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 1, М., 1950, с. 577—588; Seroff A. N., Der Thematismus der Leonoren-Ouvertüre. Eine Beethoven-Studie, «Neue Zeitschrift für Musik», 1861, Bd 54, № 10, 11, 12 и 13, на рус. яз. под назв.: Тематизм (Thematismus) увертюры «Леонора». Этюд о Бетховене, в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 1, М., 1950, с. 409—424; Seroff A. N., Der Status quo der Beethoven-Litteratur und die Beteiligung Russlands an derselben, «Neue Zeitschrift für Musik», 1863, Bd 58, № 1, 2,3, 4, 5, на рус. яз. под назв. «Состояние Бетховенской литературы и отношение к ней России. Корреспонденция из Петербурга», в кн.: Серов А. Н., Критические статьи, т. III, СПБ, 1895, с. 1554—1578; его же, Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл. (Из лекций, читанных в кружке неспециалистов), «Современная летопись», 1868, № 16, также в кн.: Серов А. Н., Избранные статьи, т. 1, М., 1950, с. 425—434; его же, Письма к В. В. Стасову, «Русская старина», 1877, т. 18, с. 147—149, 517—519, 684—685, 691, также в сб.: Музыкальное наследство, М., 1962; Oulibischeff A. D., Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, Lpz.— P., 1857; Stassoff W. W., Über einige Formen der heutigen Musik, «Neue Zeitschrift für Musik», 1858, Bd 49, № 1—4, на рус. яз. под назв.: «О некоторых формах нынешней музыки», Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894, с. 89—107; Ларош Г., Взгляд на Людвига ван Бетховена, «Современная летопись», 1869, № 45; его же, Музыкальные очерки [О седьмой симфонии Бетховена], «Голос», 1872, № 191; его же, Нечто о суеверных музыкальной критики, [Бетховен в оценке А. Н. Серова], «Голос», 1872, № 125; его же, По поводу концерта, посвящённого Бетховену, «Русский Вестник», 1884, с. 692—719; Кюи Ц. А., Несколько слов о Бетховене по поводу его столетнего юбилея, «Санкт-Петербургские ведомости», 1870, 31 декабря, также в кн.: Кюи Ц. А., Избранные статьи, Л., 1952, с. 178—182; его же, Разбор фортепианных сочинений Бетховена, в кн.: Кюи Ц. А., История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна, СПБ, 1889, с. 31—40; Чайковский П. И., 8-я симфония Бетховена, «Современная летопись», 1871, 15 ноября; его же, Музыкально-критические статьи, М., 1953, с. 33—34, 77—78, 84—85, 92, 114, 171—172, 180—181, 208—210, 222—223, 237—238, 279—280, 283—285; Геника Р., Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции, СПБ, 1899; Кашкин Н. Д., Музыка в XIX столетии [очерк о Бетховене], «Московские ведомости», 1901, № 62; Стасов В. В., Искусство XIX века. Музыка, Собр. соч., т. IV, СПБ, 1906, также в кн.: Стасов В. В., Избранные соч., т. III, М., 1952; Вагнер Р., Бетховен, пер. с нем. яз. и предисловие В. Коломийцева, М.—СПБ, 1911; его же, Паломничество к Бетховену, пер. с нем. яз. и примеч. Е. М. Браудо, П., 1923; Мясковский Н. Я., Чайковский и Бетховен, М., 1912; Луначарский А. В., Бетховен, «Культура театра», 1921, № 2; его же, Еще о Бетховене, там же, 1921, № 3; его же, Бетховен и современность, «Красное знамя», 1927, 8 марта; его же, Что живо для нас в Бетховене, «Музыка и революция», 1927, № 3; его же, Почему нам дорог Бетховен, в сб.: Луначарский А. В., Искусство и молодежь, М.,1929 (все перечисл. статьи также в сб.: Луначарский А. В., В мире музыки. Статьи и речи², М., 1971, с. 75—79, 80—83, 329—331, 332—340, 381—392); Асафьев Б., Бетховен (1827—1927), в сб.: Бетховен. 1827—1927, Л., 1927, также в его кн.: Избр. труды, т. 4, М., 1955, с. 382—403; Браудо Е. М., Бетховен и его время, М., 1927; Майкапар С. М., Значение творчества Бетховена для нашей современности (с предисловием Луначарского), М., 1927; Иванов-Борецкий М. В., Бетховен, М., 1927; Русская книга о Бетховене. 1770—1827 (К столетию со дня смерти), сб. статей, М., 1927; Проблемы бетховенского стиля., сб.статей зарубежных исследователей под ред. Б.С. Ишлибшевского, М., 1932; Рыжкин И.Я., Бетховен и классический симфонизм, М., 1938; его же, Сюжетная симфония, «СМ», 1947, № 2, с. 51—65; Соллертинский И. И., «Фиделио» Бетховена, Л., 1940; Альшванг А., Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества, М.— Л., 1952, ⁴ М., 1971; Кремлев Ю., Фортепьянные сонаты Бетховена, М., 1953, ³ 1970; Рабинович А. С., Первая и вторая симфонии Бетховена, М., 1954; Николаева Н. С., Бетховен и романтизм, «СМ», 1960, № 12, с. 44—56; её же, Взгляд в будущее, «СМ», 1967, № 2,

с. 120—28; Протопопов Вл. В., Завет Бетховена, «СМ», 1963, № 7, с. 70—75; его же, Полифония Бетховена, в его кн.: История полифонии. Западноевропейская классика XVIII—XIX вв., М.,1965, с. 259—319; его же, Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы, op. 1—81, М.,1970; Сорокер Я., Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение, М., 1963; Фишман Н. Л., Людвиг ван Бетховен. О фортепианном исполнительстве и педагогике, в сб.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 1, М., 1963, с. 118—157; Фейнберг С. Е., Сонаты Бетховена, в сб.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1, М., 1965, с. 128—141; Навчинский С. Э., Некоторые новаторские черты стиля Бетховена, М., 1967; Лаврентьева И., Поздние сонаты Бетховена, в сб.: Вопросы музыкальной формы, под ред. Вл. В. Протопопова, вып. 1, М., 1967, с. 62—120; Благой Д., «Аппассионата», опус 57, «СМ», 1970, № 4, с. 78—92; Людвиг ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство. Сб. статей к 200-летию со дня рождения, Л., 1970; Бетховен. Сб. статей, вып. 1—2. Редактор-составитель Н. Л. Фишман, М., 1971—1972 (в вып. 2— библ.); Людвиг ван Бетховен. Альбом. Сост. Т. Соколова. М., 1971; Schlosser J. A., Ludwig van Beethoven. Biographie desselben, verbunden mit Urteilen über seine Werke, Prag, 1828; Seyfried J. v., L. van Beethovens Studien im Generalbass, Kontrapunkt und in der Kompositionslehre, W., 1832, ² Lpz., 1880; Wegeler F. G., Ries F., Biographische Notizen über L. van Beethoven, Koblenz, 1838, ² B., 1906; Schindler A., Biographie von L. van Beethoven, Tl 1—2, Münster, 1840, ² Bonn, 1949; его же, Beethoven in Paris, ein Nachtrag zur Biographie Beethovens, Münster, 1842; Berlioz H., Étude critique des symphonies de Beethoven, в кн.: Voyage musicale en Allemagne et en Italie, t. 1, P., 1844 (рус. пер.—«Артист», 1892, № 22, также в кн.: Берлиоз Г., Избранные статьи, М., 1956, с. 166—205); его же, Quelques mots sur les trios et les sonates de Beethoven (рус. пер., там же, с. 205—209); его же, Fidelio, opéra en trois actes de Beethoven, в кн.: A travers chants, P., 1862 (рус. пер., там же, с. 209—226); Marx A. B., Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen, Bd 1—2, B., 1859, ⁴ 1907; его же, Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, B., 1863, ² Regensburg, 1912; Nohl L., Beethovens Leben, Bd 1—3, B.— Lpz., 1864—77, ² B., 1906 (рус. пер. под загл. «Бетховен. Его жизнь и творчество», СПБ, 1892); его же, Beethoven, Liszt, Wagner, W., 1874; Thayer A. W., Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von H. Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann, Bd 1, B., 1866, ² 1917, Bd 2, Lpz., 1872, ² 1910, Bd 3, 1879, ² 1911, Bd 4, 1907, Bd 5, 1908; Nottebohm G., Beethoveniana, Lpz., Winterthur, 1872; его же, Zweite Beethoveniana, Lpz., 1887, ² 1925 (гл. «Die Skizzen zur neunten Symphonie» в рус. пер.— в кн.: Проблемы бетховенского стиля, М., 1932); его же, Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri, Lpz.—Winterthur, 1873; его же, Zwei Skizzenbücher von Ludwig van Beethoven. Neue Ausgabe von P. Mies, Lpz., 1924; Breuning G. v., Aus dem Schwarzspanierhaus. Erinnerungen an Beethoven aus meiner Jugendzeit, W., 1874, neue Ausg. von A. Ch. Kalischer, B.— Lpz., 1907; Frimmel Th., Neue Beethoveniana, W., 1888, ² 1889; его же, Ludwig van Beethoven, B.— Lpz., 1901, ⁴ 1922 (рус. пер., Л., 1933); его же, Beethovens Studien, Bd 1—3, W., 1905—23; его же, Beethoven im zeitgenössischen Bildnis, W.,1923; его же, Beethoven-Handbuch, Bd 1—2, Lpz., 1926; Grove G., Beethoven and his nine symphonies, L., 1896, ⁴ 1906, нов. изд. 1962; Reinecke K., Die Beethovenschen Klaviersonaten, Göttingen, 1896, ² 1912; Colombani A., Le nove sinfonie di Beethoven, Torino, 1897; Weber W., Beethovens Missa Solemnis, Augsburg, 1897, ² Lpz., 1908; Shedlock S. S., Beethoven, L., 1900; Rolland R., La vie de Beethoven, P., 1903 (рус. пер.—в Собр. соч., т. 14, Л., 1933, ² M., 1964); его же, Beethoven. Les grandes époques créatrices, v. 1—7, P., 1928—49 (I. De l'Héroïque à l'Appassionata, рус. пер., там же, т. XV, Л., 1933; II. Goethe et Beethoven, рус. пер., там же; III. Le chant de la Résurrection. La Messe Solennelle et les dernières sonates; IV. La Cathédrale Interrompue, v. 1. La Neuvième Symphonie, рус. пер.— в Собр. соч., т. 12, М., 1957; V. t. 2. Les Dernièrs quatuors; VI. t. 3. Finita Comoedia, рус. пер., там же VII. Les aimées de Beethoven); Nagel W., Beethoven und seine Klaviersonaten, Bd 1—2, Langensalza, 1903, ² 1933; Kerst F., Beethoven im eigenen Wort, B.—Lpz.,1904; его же, Die Erinnerungen an Beethoven, Stuttg., 1913, ² 1925; Valetta I., I quartetti di Beethoven, Milano, 1905, ² 1943; Volbach F., L. v. Beethoven, Münch., 1905, ² Mainz, 1929; Prod'homme J. G., Les symphonies de Beethoven, P., 1906, ¹⁰ 1949; его же, La jeunesse de Beethoven, raconté par ceux qui l'ont vu, P., 1927; его же, Les sonates pour piano de Beethoven, P., 1936, ² 1950; Weingartner F., Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Tl 1, Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens, Lpz., 1906, ² 1928 (рус. пер. под назв.: Исполнение классических симфоний, М., 1965); Chantavoine J., Beethoven, P., 1907, nouv. éd., 1948; его же, Les symphonies de Beethoven, P., 1932; La Mara, Beethovens unsterbliche Geliebte, Lpz., 1908; её же, Beethoven und die Brunswicks, Lpz., 1920; Beethoven-Jahrbuch, hrsg. von Th. Frimmel, Bd 1—2, Münch., 1908—09 (продолжение изд. — Beethoven-Forschung, H. 1—9, Mödling, 1911—23); Beethoven-Jahrbuch (Neues), hrsg. von A. Sandberger, Bd 1—10, Augsburg-Braunschweig, 1924—1942; Beethoven-Jahrbuch, zweite Reihe, hrsg. von P. Mies und J. Schmidt-Görg, Bd 1—7, Bonn, 1954—70; Hevesy A., Les petites amies de Beethoven, P., 1910; его же, Beethoven. Vie intime, ² P., 1927; Jalowetz H., Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach, «SIMG», 1910, Bd XII (рус. пер. в кн.: Проблемы бетховенского стиля, М., 1932); Riemann H., Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten, Ästhetische und formaltechnische Analyse, Bd 1—2, Lpz., 1911, ² B., 1919; Indy V. d', Beethoven, P., 1911; Bekker P., Beethoven, B.— Lpz., 1911, ⁴ 1931 (рус. пер., М., 1913—1915); его же, Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, B., 1918 (рус. пер., Л., 1926); Schenker H., Beethoven. V. Symphonie, W.— Lpz., 1912; его же, Beethovens Neunte Symphonie, eine Darstellung des musikalischen Inhalts, W.— Lpz., 1912; его же, Beethovens Dritte Symphonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt vorgestellt, W., 1930; Thomas-San-Galli W. A., Ludwig van Beethoven, Münch., 1913; Gal H., Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethovens, StMw, IV, 1916 (рус. пер. в кн.: Проблемы бетховенского стиля, М., 1932); Mersmann H., Beethoven, die Synthese der Stile, B., 1920, ² 1922; Ernest G., Beethoven, B., 1920; Becking G., Studien zu Beethovens Personalstil, Lpz., 1921; Unger M., L. v. Beethoven und seine Verleger, B., 1921; его же, Beethoven-Handschrift, Bonn, 1926; его же, Ein Faust-Opernplan Beethovens und Goethes, Regensburg, 1952; Schmitz A., Beethovens «Zwei Prinzipe», B.— Bonn, 1923 (рус. пер. в сб.: Проблемы бетховенского стиля, М., 1932); его же, Das romantische Beethovenbild, B.— Bonn, 1927; его же, Beethoven, Bonn, 1927; Evans E., Beethoven's nine symphonies fully described and analysed, v. 1—2, N. Y., 1924; Mies P., Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils, Lpz., 1925; Schiedermair L., Der junge Beethoven, Lpz., 1925, ² Bonn, 1951; Marliave J. de, Les quatuors de Beethoven, P., 1925 (на англ. яз., Oxf., 1928, N. Y., 1961); Sonneck C., Beethoven, impressions of contemporaries, N. Y., 1926; Braunstein J., Beethovens Leonore-Ouvertüren, Lpz., 1927; Beethoven-Zentenarfeier, сб., W., 1927; Mikulicz K., Ein Notierungsbuch von L. v. Beethoven, Lpz., 1927; Ley St., Beethoven als Freund der Familie Wegeler-Breuning, Bonn, 1927; его же, Beethoven. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, B., 1939, ² 1954; Racek J., L. van Beethoven, Bučovice, 1927, ² с перераб. и дополн. Prag., 1956; Boetcher H., Beethoven als Liederkomponist, Augsburg, 1928; Closson E., L'élément flamand dans Beethoven, Brux., 1928, ² 1946; Nef K., Die neun Symphonien Beethovens, Lpz., 1928; Herriot Ed., La vie de Beethoven, P., 1927, 1954 (рус. пер., М., 1959, ² 1966); Bücken E., L. van Beethoven, Potsdam, 1934; Lederer F., Beethovens Bearbeitungen schottischer und anderer Volkslieder, Bonn, 1934; Riezler W., Beethoven, B.— Z., 1936, ⁷ 1951; Blom E., Beethovens pianoforte sonatas, N. Y., 1938; Bartha D., Beethoven, Bdpst, 1939; его же, Beethoven kilens szinfoniaja, Bdpst, 1956; Abraham G., Beethoven's second period-quartets, L., 1942; Mason D. Gr., The quartets of Beethoven, N. Y., 1947, ² 1965; Fischer K., Beethoven, Oxf., 1944, L., 1947, ² 1965; Fischer K., Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalmusik, Strasb., 1948; Misch L., Beethovens Studien, B., 1950; его же, Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens, B., 1950; Rutz H., Ludwig van Beethoven. Dokumente seines Lebens und Schaffens, Münch., 1950; L. v. Beethoven, Genius der Nation, сб., Lpz., 1952; L. v. Beethoven. Eine Festgabe zum Gedenkjahr 1952, сб., Erfurt, 1952; Schmidt-Görg J., Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819—1820 (Missa Solemnis), Bonn, 1952; его же, Beethoven, die Geschichte seiner Familie, Bonn, 1964; Hess W., Beethovens Oper «Fidelio» und ihre drei Fassungen, Z., 1953; его же, Beethoven, Z., 1956; его же, Beethovens Bühnenwerke, Göttingen, 1962; его же, Beethoven Studien. Bonn, 1972; Schönewolf K., Beethoven in der Zeitenwende, Bd 1—2, Halle/S., 1953; Schering A., Heidentum und Tragik bei Beethoven, Strassb., 1955; Lobaczewska S., Beethoven, Krakow, 1955; Barabás T., Beethoven, Bdpst, 1955, ² 1962; Nettl P., Beethoven-Encyclopaedia, N. Y., 1956; Tienot Y., Beethoven, l'homme à travers l'oeuvre, P., 1956; Forster W., Beethovens Krankheiten und ihre Beurteilung, Wiesbaden, 1956; Fischer E., Ludwig van Beethovens Klaviersonaten, Wiesbaden, 1956; Rosenberg R., Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens, Studien über Form und Vortrag, Bd 1—2, Olten-Lausanne, 1957; Weise D., Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken, Bonn, 1957; её же, Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie, Bonn, 1961; Müller-Blattau J. M., Beethoven. Leben, Briefe, Werke, Königstein, 1958; Pricope E., Beethoven, Buc., 1958; Choekshoot J. V., The fugue in Beethoven's Piano music, L., 1959; Steichen D., Beethoven's beloved, L., 1959; Bory, La vie et l'oeuvre de L. van Beethoven par l'image, Z., 1960; Szabolczi B., Beethoven, ² Bdpst, 1960; Knepler G., L. van Beethoven. «Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», Bd 2, B., 1961, S. 529—90; Newman W. S., The sonata in the classic era, Chapel Hill, 1963; Mahaim J., Naissance et renaissance des derniers quatuors, P., 1964; Westphal K., Vom Einfall zur Symphonie. Einblick in Beethovens Schaffensweise, B., 1965; Grundman H., Mies P., Studien zum Klaviersplelen Beethovens, Bonn, 1966; Kerman J., The Beethoven quartets, N. Y., 1967; Landon H. C. R., Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Z., 1970; его же, Beethoven, a documentary study, L., 1970; Cooper M., Beethoven. The last decade, 1817—1827, with a medical appendix by Edw. Laskin, L.— N. Y.— Toronto, 1970; «The Musical Quarterly» special issue celebrating the Bicentennial of the birth of Beethoven, v. LVI, № 4, Oct., 1970; Beethoven-Stu-

dien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag Ludwig van Beethovens, W., 1970; Lissa Z., Polonica Beethovenowskie, Kraków, 1970.
Н.Л.Фишман.

БЕХШТЕЙН (Bechstein) Карл (1 VI 1826, Гота — 6 III 1900, Берлин) — нем. мастер музыкальных инструментов и предприниматель. Работал на фабриках, изготовлявших фортепьяно, в 1848—52 управляющий фирмы Г. Перау в Берлине. Изучал производство клавишных инструментов в Лондоне и Париже. В 1853 открыл в Берлине небольшую фабрику, в короткий срок усовершенствовал производство пианино. Инструменты Б. начали привлекать внимание выдающихся пианистов (Х. фон Бюлов и др.). В 1897 у Б. было уже 4 фабрики. Перед 1-й мировой войной на предприятиях Б. изготовлялось ежегодно 4 700 роялей и пианино. В 1923 фирма была превращена в акционерное общество (с отделениями во Франции и Англии). После 1945 фирма была восстановлена; к 1959 на фабриках Б. было выпущено за все годы существования св. 150 000 роялей и пианино.

Лит.: Briefe H. von Bülow an C. Bechstein, в кн.: Bülow H. von, Neue Briefe, hrsg. und eingeleitet von R. G. du Moulin-Eckart, Münch., 1927; 100 Jahre Bechstein, «Instrumentenbau-Zeitschrift», Konstanz, 1953, VIII.
С.М.Грищенко.

БЗУЛЬ Дмитрий Степанович [18 (30) X 1867, Петербург— 12(24)VI 1894, там же]—рус. виолончелист. Занимался в Придв. певч. капелле, в 1885—89— в Петерб. консерватории (класс К. Ю. Давыдова, затем А. В. Вержбиловича). А. Г. Рубинштейн считал его одним из лучших воспитанников консерватории. Б.— постоянный участник петерб. концертов, выступал также во мн. городах России и за границей. Его исполнение отличалось красивым звуком, эмоциональностью, виртуозной техникой. В 90-е гг. входил в состав «Молодого русского квартета» (Э. Э. Крюгер, Б. Михайловский, С. Коргуев, Б.); участвовал в первом исп. секстета «Воспоминание о Флоренции» Чайковского и др. камерных произв. Сестра Б.— Анастасия Степановна Б. — певица (меццо-сопрано). Окончив Петерб. консерваторию (1895), пела в Мариинском театре.
Л.С. Гинзбург.

БИАНКИ, Бьянки Валентина [1839, Вильнюс — 28 II (11 III) 1884, Кандава, ныне Тукумский р-н]— рус. певица (сопрано). По национальности итальянка. Муз. образование получила в Парижской консерватории. С 1855 пела в разл. городах Германии, в 1862—65— в Мариинском т-ре (Петербург), 1865—67— в Большом т-ре (Москва). В 1870 оставила оперную сцену, но продолжала концертировать. Мн. гастролировала.

Партии: Юдифь (первая исполнительница), Валентина («Гугеноты»), Леонора («Трубадур»), Рахиль («Дочь кардинала» Галеви) и др. Ц. А. Кюи, А. Н. Серов высоко ценили дарование Б., восхищались созданным ею образом Юдифи. М. И. Глинка сделал для Б. переложение романса «Соловей» Алябьева (для голоса с оркестром).

BIBELREGAL (бибельрегаль,нем., букв. книга-орган), муз. инструмент — маленький орган-портатив с язычковыми регистрами, складывавшийся в виде книги. Был распространён в 16—18 вв.

БИБЕР (Biber) Генрих Игнац Франц (12 VIII 1644, Страж, Чехия —3 V 1704, Зальцбург)— австр. скрипач и композитор. До 1670 служил при дворе епископа в Оломоуце, с 1670 — при дворе князя-архиепископа в Зальцбурге (с 1679 вице-капельмейстер, с 1684 капельмейстер). Автор опер, культовой и инстр. музыки. В 2 сб. сонат для скрипки с басом (1675, 1681) Б. разработал многогол. стиль игры на скрипке, приёмы *скордатуры*. Первый сб. «15 мистерий из жизни Марии» («15 Mysterien aus dem Leben Mariae»)— образец ранней программной инстр. музыки (каждой сонате предпослана программа в виде гравюры с текстом из Библии, ок. 1675). Заключит. пассакалья этого сборника (№ 16) для скрипки соло без сопровождения — прообраз Чаконы И. С. Баха. Оба сборника опубликованы в издании «Музыкальные памятники в Австрии» («Denkmäler der Tonkunst in Österreich», V, 2 и XII, 2, с обширными предисловиями Г. Адлера и Э. Лунца). Среди др. сочинений —Fidicinium sacro-profanum (1681; 12 сонат для 4—5 инструментов), Harmonia artificiosa-ariosa (1712; 7 партит для 3 инструментов), 8 сонат для скрипки соло с basso continuo (1681); ряд духовных произв., в т. ч. месса C-dur. Написал учебник пения.

Лит.: Schneider C., Fr. H. von Biber als Opernkomponist, «AfMw», VIII, 1926; Moser A., Die Violin-Scordatur, там же, I, 1918/19; его же, Geschichte des Violinspiels, Lpz., 1924; Schmitz E., Bibers Rosenkranzsonaten, «Musica», V, 1951; Nettl P., H. F. Biber, «Studien zur Musikwissenschaft», Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. 24, W., 1960.
И.М.Ямпольский.

БИБЛИОГРАФИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ (от греч. βιβλίον — книга и γράφω — пишу). 1) Библиографич. пособия (указатели, обзоры, списки, каталоги), дающие систематизированное по тематике, в алфавитном, хронологич., топографич. и др. порядке перечисление и описание работ о музыке (книг и др. печатных изданий, а также рукописей) со стороны содержания и внешнего оформления.

2) Науч. дисциплина, изучающая историю, теорию, методику и классификацию муз. библиографии.

В зарубежных странах объектом Б. м. является не только лит-ра о музыке, но и муз. произв. (нотные издания и нотные рукописи). В СССР ими занимается *нотография*, существующая как самостоят. область наряду с Б. м.

Б. м. является вспомогат. отраслью музыковедения, важнейшим разделом муз. источниковедения. Различают два осн. вида Б. м.: научно-вспомогательную (научно-информационную) и рекомендательную. Задача научно-вспомогательной Б. м. — помочь историкам и теоретикам музыки, фольклористам и инструментоведам в их исследовательской работе (в выборе источников, установлении историографии вопроса, поисках материалов о жизни и творчестве отд. музыкантов—композиторов, музыковедов, исполнителей и др.). Задача рекомендательной Б. м. — облегчить читателям выбор лит-ры о музыке; она призвана оказать влияние на этот выбор и тем самым способствовать формированию муз.-эстетич. вкусов, расширению муз. интересов и знаний читателей. В соответствии с этим в Б. м. сложились разл. типы указателей, обзоров, каталогов, аннотированных списков и т. п.: общие — по нац. муз. культуре той или иной страны, отдельным её историч. периодам; тематические — по истории и теории музыки, муз. жанрам, фольклору, инструментоведению, исполнительству и др.; персональные — о композиторах, музыковедах, фольклористах, исполнителях (к ним примыкают и такие справочные издания, как, напр., «Летопись жизни и творчества», «Дни и годы», «Памятка» и др.).

Первые опыты Б. м. относятся к концу 1-й пол. 16 в. Один из самых ранних перечней книг по музыке содержится в библиографич. труде швейцарца К. Геснера «Пандекты... в XXI книге» («Pandectarum... libri XXI», 1548—49). Однако лишь в 18 в. появляются спец. муз.-библиографич. работы, представляющие интерес гл. обр. с историко-критич. точки зрения. В 18—19 вв. Б. м. получает особенно большое развитие в Германии, где создаются работы, в к-рых складывается методика Б. м. (принципы классификации, описания и др.). Сам термин «Б. м.» в них ещё не принят. Нем. авторы использовали названия «музыкальная критика», «музыкальная библиотека», «литература музыки», «музыкальная литература». (Впервые термин «Б. м.» был применён во Франции К. Гардетоном в работе «Музыкальная библиография Франции» — «Bibliographie musicale de la France...», изд. в 1822.) Среди этого рода работ выделяются «Музыкальная критика» («Critica musica», Bd 1—2, 1722—25) И. Маттезона, «Новооткры-

тая музыкальная библиотека, или основательное сведение наряду с беспристрастным суждением о музыкальных статьях и книгах» («Neu eröffnete Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern», Bd 1—4, 1736—54) Л. К. Мицлера, «Руководство к музыкальной учёности» («Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit», 1758, ²1783) Я. Адлунга — первый муз.-библиографич. труд, в к-ром была сделана попытка критич. оценки и логич. классификации материала. Наиболее обстоятельной и содержательной публикацией, ставшей образцом для последующих работ, была «Всеобщая литература музыки» («Allgemeine Literatur der Musik...», 1792, перепзд. 1962) И. Н. Форкеля, включающая критич. обзор 3000 книг и статей по музыке. В ней заметна тенденция к более широкому пониманию Б. м. как науки, в задачу к-рой входит не только систематизация материала, но и раскрытие его содержания, впервые применено подразделение материала на работы по истории и по теории музыки. Опираясь на методику Форкеля, построил свою работу К. Беккер —«Систематически-хронологическое изложение музыкальной литературы» («Systematisch-chronologische Darstellung der Musikliteratur», Lfg. 1—2, 1836, прил., 1839, переизд., 1964, доп. за 1839—1846 Р. Эйтнера, 1885). В 1829 муз. изд-во Ф. Хофмейстера в Лейпциге выпустило первые «Ежемесячные музыкально-литературные сообщения» «Musikalisch-literarische Monatsberichte»), в качестве продолжения к-рых с 1843 стала выходить «Немецкая музыкальная библиография» («Deutsche Musikbibliographie») — одно из крупнейших европейских нац. библиографич. изданий, продолжающее выходить в ГДР. С 1852 издаются также сводки отдельных выпусков за каждый год («Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften»). В 1895 начал издаваться «Ежегодник музыкальной библиотеки Петерс» («Jahrbuch der Musikbibliothek Peters»), содержащий обширную библиографию лит-ры о музыке. С конца 19 в. Б. м. занимает важное место в муз. журналах (впервые в немецких) в виде самостоят. отделов. Одна из первых Б. м. подобного рода — отдел «Критические заметки и рефераты» («Kritiken und Referate») в «Квартальнике музыкальной науки» («Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», 1885—94), изд. Ф. Кризандером, Ф. Шпиттой и Г. Адлером, в к-ром регулярно публиковались перечни вышедших книг и статей по музыке. В их реферировании принимали участие крупнейшие учёные-музыковеды того времени (О. Флейшер, К. Штумпф и др.). Позднее отделы Б. м. в журналах получили широкое распространение во мн. странах, став одним из важнейших видов библиографич. источниковедения: в Германии — «Журнал» и «Сборники Международного музыкального общества» («Zeitschrift» и «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1899—1914), «Журнал музыковедения» («Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1918—35), продолж.— «Архив музыкальных исследований» («Archiv für Musikforschung», 1936—43), «Архив музыковедения» («Archiv für Musikwissenschaft», 1918—26; 1952—61), «Сборники общения Международного общества музыковедения» («Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft», 1928—30), продолж.— «Хроника музыковедения» («Acta musicologica», с 1931) и др.; во Франции — журнал нац. секции Международного музыкального общества (Société internationale de musique, сокр. S. I. M.), выходивший в 1905—15 под разл. названиями — «Музыкальный Меркурий» («Le Mercure musical»), «Французский бюллетень М. М. О.» («Bulletin français de la S. I. M.», с 1908), «Музыкальное обозрение» («Revue musicale», с кон. 1909), «Музыкальный бюллетень» («Bulletin musical», с 1915); в Италии — «Итальянское музыкальное обозрение» («Rivista Musicale Italiana», 1894—1934, 1936—43, с 1947), «Новое музыкальное обозрение» («Nuova Rivista Musicale Italiana», с 1967); в Англии — «Музыка и литература» («Music and Letters», с 1920); в Польше — «Музыкальный квартальник» («Kwartalnik muzyczny», 1911—14, 1928—33, 1948—50) и др.

Ценными источниками, содержащими описания редких книжных изданий и рукописей, являются каталоги, публикуемые муз. антикварнатами, напр. нем. фирмой «Липманзон», издававшей с 1872 каталоги своих муз. аукционов. Среди др. музыкально-библиографических работ, начавших выходить в 19 в., — биобиблиограф. словари, представляющие важные источники Б. м.: в Италии —«Словарь и библиография музыки» («Dizzionario e bibliografia della musica», v. 1—4, 1826) П. Лихтенталя, в к-ром впервые дано определение Б. м., её задач и целей; Бельгии — «Всеобщая биография музыкантов и общая библиография музыки» («Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, v. 1—8, 1837—44, ² 1860—65) Ф. Фетиса; доп. (v.1—2, 1870—75, 1878—81) А. Пужена; в Испании— «Биобиблиографический словарь испанских музыкантов» («Diccionario bibliográfico de músicos españoles...», v. 1—4, 1881) Б. Сальдони и др. Крупнейшим изданием этого типа, сохраняющим значение, несмотря на нек-рые ошибки и пропуски, является работа нем. музыковеда Р. Эйтнера «Биобиблиографический словарь источников сведений о музыкантах и музыкальных учёных от христианского летоисчисления до середины 19 века» («Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts», Bd 1—10, 1900—04). Обширные библиографич. материалы содержатся и в работах типа нац. муз. словарей, напр. в книге С. Стреттона «Английские музыкальные биографии» («British Musical biography», 1897). С нач. 20 в. развитие Б. м. выходит за пределы стран Зап. Европы. О. Соннек своими работами, опубликованными в нач. 20 в.,— «Классификация музыки и литературы о музыке» («Classification of Music and Literature of Music», 1904,² доп. 1917), «Каталог оперных либретто, изданных до 1800» («Catalogue of Opera Librettos printed before 1800», v. 1—2, 1914) и др. — закладывает основы Б. м. в США. Позднее развивается Б. м. в странах Лат. Америки,где первые серьёзные библиографич. труды (гл.обр. по муз. фольклористике) появляются лишь в 1950-е гг.: «Бразильская музыкальная библиография» («Bibliographia musical brasil»,1952) Л. Э. Корреа ди Азеведу; «Библиографический путеводитель по изучению чилийского фольклора» («Guia bibliográfica para el estudio del folklore Chileno», 1952) В. Саласа; «Словарь американского фольклора» («Diccionario del folklore americana», v. 1, 1954) Ф. Колуксио; «Библиография изящных искусств в Доминиканской Республике» («Bibliographia de las bellas artes en Santo Domingo», 1956) Л. Флорен-Лосано. Среди библиографич. указателей по муз. фольклору, особенно в странах Африки и Ближнего Востока, большое значение имеет труд голл. этнографа и музыковеда Я. Кунста «Этнографическое музыкознание» («Ethnomusicology...», ³ 1959, добавление, 1960), включающий св. 5000 назв. Имеются библиографич. работы, специально посв. афр. музыке. Такова, напр., «Африканская музыка. Краткая аннотированная библиография» («African music. A brief annotated bibliography», 1964) Д. Л. Тиме и др.

В 50—60-е гг. во мн. странах ведётся большая работа в области Б. м. Среди периодич. изданий международного характера крупнейшими являются: «Музыкальный указатель» («The musical index») под ред. Ф. Кречмер и Дж. Роули, представляющий собой библиографию текущей муз. периодики мн. стран и выходящий в США с 1949 ежегодно (ок. 17 000 назв. статей в каждом томе), и «Библиография музыкальной литературы» («Bibliographie des Musikschrifttums») В. Шмидера, выходящая

в ФРГ с 1950 раз в 2 года и охватывающая лит-ру о музыке, издающуюся в европ. странах, в особенности работы исследовательского характера. С 1961 в США издаётся серия небольших монографич. работ «Детройтские библиографии» («Detroit studies in music bibliography», по 1969 вышло 15 выпусков). В 1963 была издана «Библиография музыковедческих диссертаций, напечатанных на немецком языке в 1861—1960 гг.» («Verzeichnis deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Dissertationen, 1861—1960») Р. Шаля. Среди нац. муз. библиографий следует указать на «Библиографический каталог книг о музыке на французском языке» («Catalogue bibliographique de livres de langue française sur la musique») Ж. Леги, изданный в 1954 (с этого времени ежегодно выпускаются добавления — св. 2000 назв. в каждом), работу «Каталог музыкальной периодики Бельгии» («Répertoire de périodique musicaux belges», 1954) А. Риделя, во 2-м разделе к-рой приведён перечень музыковедч. и муз. журналов, ежегодников, альманахов, статей по музыке и др.

Значит. работа в области Б. м. ведётся в ряде социалистич. стран. В ГДР выходят «Немецкая библиотека. Ежегодный указатель немецких нотных изданий и музыковедческой литературы» («Deutsche Bücherei. Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften»), являющийся продолжением библиографич. указателя, издававшегося Ф. Хофмейстером, и серия библиографий «Музыковедческая литература социалистических стран» («Musikwissenschaftliche Literatur sozialistischer Länder» (в 1966 вышли тт. 1—2); в Польше изданы «Библиография Ф. Шопена» («Bibliographia F. Chopin», 1949, доп. 1954) Б. Э. Сидова, «Библиография польских музыкальных журналов» («Bibliografia polskich czasopism muzycznych», t. 1, 1955); «Библиография польской литературы о музыке» («Bibliografia polskiego pismeennictwa muzycznego», 1955) и «Библиография Кароля Шимановского. Материалы за 1906—1958» («Bibliografia Karola Szymanowskiego. Materialy za lata 1906—1958», в сб.: «Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego», 1960) К. Михаловского, «Польская музыка в литературных и общественных журналах. 1864—1900» («Muzyka w polskich czasopismach literackich i społecznych. 1864—1900», 1967) Е. Щавиньской; в Венгрии — библиографии музыковедч. трудов Б. Бартока и З. Кодая; в Югославии в журн. «Звук» регулярно публикуются обзоры статей по музыке в отечеств. периодике.

В некоторых зарубежных странах издаются специальные муз.-библиографич. журналы: в Австрии — «Австрийская музыкальная библиография» («Österreichische Musikbibliographie», с 1949), в Италии — «Музыкально-библиографический бюллетень» («Bolletino Bibliografico Musicale», с 1931), в США — «Заметки» («Notes», с 1934) и др. Ряд изданий по Б. м. осуществляется ЮНЕСКО. Важнейшие из них: «Международный каталог музыкальной литературы» («Répertoire International de la Littérature Musicale», сокр. RILM) — аннотированная библиография текущей литературы о музыке (книги и важнейшие статьи), издающейся в разл. странах (изд. с 1967, поквартально), и «Международный каталог музыкальных источников» («Répertoire International des Sources Musicales», сокр. RISM) — описание книг, нот и муз. рукописей (до 1800), хранящихся в 6-ках разл. стран (изд. с 1960). Оба эти библиографич. указателя изд. международными об-вами музыковедения и ассоциациями муз. библиотек.

В России первые опыты Б. м. появились позже нотографии и относятся к концу 1840-х гг. В 1849 известный этнограф-фольклорист, археолог и палеограф И. П. Сахаров опубликовал «Исследование о русском церковном песнопении» — обзор и перечень рукописей и печатной литературы по древнерусскому церковному пению. В 1882 вышла в свет первая крупная работа в области рус. Б. м. —«Музыкальные альманахи XVIII века», принадлежащая библиографу Н. М. Лисовскому. Им же позднее были составлены: «Русская литература по истории музыки за последние 50 лет. 1838—1889» (в его кн.: «Музыкальный календарь-альманах и справочная книжка на 1890 год», СПБ, 1889); «Обозрение литературы по театру и музыке за 1889—1891 гг. Библиографический очерк» (СПБ, 1893). Он является и автором первой летописи жизни и творчества рус. музыканта —«Летописи событий в жизни и деятельности А. Г. Рубинштейна» (СПБ, 1889). Одновременно с Лисовским др. видный библиограф В. И. Межов в 1882 привёл Б. м. в виде самостоят. раздела, с особой классификацией, в своей многотомной «Русской исторической библиографии за 1865—1876» (отд. оттиск—СПБ, 1884, совм. с Н. П. Собко). Эти работы положили начало рус. Б. м. Вслед за Лисовским и Межовым А. Е. Молчанов опубликовал «Библиографический указатель литературы о А. Н. Серове и его произведениях» (СПБ, 1888, дополнение к нему Межова — журн. «Библиограф», 1889, № 12) и «Библиографический указатель критических статей П.И.Чайковского» («Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/93), И. А. Корзухин — библиографич. очерк «Александр Сергеевич Даргомыжский. 1813—1869» [«Артист», 1894, кн. 6(38)]. В дальнейшем развитии рус. Б. м. большую роль сыграл Н. Ф. Финдейзен, к-рый первым среди рус. музыковедов оценил значение библиографии и уделял ей большое внимание. Ему принадлежат «Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи» (СПБ, 1894), «Библиографический указатель материалов для биографии А. Н. Верстовского» и дополнение к нему («РМГ», 1899, № 7 и 48), «Список русских книг по музыке, изданных в 1773—1873 годах» (сб. «Музыкальная старина», вып. II, СПБ, 1903). Финдейзен составил также первую обширную библиографию литературы о М.И.Глинке («Русский биографический словарь», том [5] Герберский—Гогенлоэ, СПБ, 1916) и др. Большое место Б. м. Финдейзен отводил в издававшейся им с 1894 «Русской музыкальной газете», к к-рой в 1913—1916 выпускалось спец. приложение—«Библиографический листок». В 1908 вышел справочник И. В. Липаева «Музыкальная литература. Указатель книг, брошюр и статей по музыкальному образованию» (просмотренное и дополненное, [2] М., 1915). Полезными для своего времени опытами систематизации материала были «Указатель статей за 10 лет. 1894—1903» и «Систематический указатель содержания „Русской музыкальной газеты“ 1904—1913», составленные С. Г. Кондрой. К нач. 20 в. появляются библиографич. работы, посв. отдельным спец. темам, напр. «Указатель книг, брошюр, журнальных статей и рукописей по церковному пению» А. В. Преображенского (Екатеринослав, 1897, [2]М., 1910), «Библиографический указатель книг и статей по музыкальной этнографии» А. Л. Маслова (в т. 1—2, М., 1906—1911), «Опыт библиографического указателя по литературе о русской народной песне» Н. И. Привалова (в сб.: «Славянские концерты... Горленко-Долиной...», СПБ, 1909). Среди библиографич. работ по муз. фольклору, помещённых в общих библиографич. трудах,— разделы лит-ры о музыке разл. народов России в «Библиографическом указателе русской этнографической литературы о внешнем быте народов России. 1700—1910 гг. (Жилище. Одежда. Музыка. Искусство. Хозяйственный быт)» Д. К. Зеленина (СПБ, 1913).

Советские библиографы, опираясь на марксистско-ленинскую методологию, достижения советского музыковедения, значительно расширили рамки Б. м. С сер. 20-х гг. по 1941 в развитии советской Б. м. большую роль сыграли работы З. Ф. Савеловой, в особенности её аннотированные обзоры иностранных книг и статей зарубежной муз. периодики, публиковавшиеся в журнале «Музыкальное образование» (1925—30), М. П. Алексеева — «Материалы для библиографического указателя русской литературы о Бетховене» (вып. 1—2, Одесса, 1927—28) и «Франц Шуберт. Материалы для библиографического указателя» (в сб.: «Венок Шуберту. 1828—1928. Этюды и материалы», М., 1928), разработанные им совм. с Я.З.Берманом; Р. И. Грубера — «„Rossica“ в германской музыкальной периодической литературе восемнадцатого и первой половины девятнадцатого века» («De musica», Л., 1926, вып. 2) и его же аннотированный указатель литературы в кн.: «Рихард Вагнер» (М., 1934); А. Н. Римского-Корсакова — «Музыкальные сокровища Рукописного отделения Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Обзор музыкальных рукописных фондов» (Л., 1938), а также осуществлённые под его руководством — «Русская музыкальная библиография за 1925 год» (в сб. «De musica», вып. 1, Л., 1925, вып. 2, Л., 1926) и библиографич. указатель лит. трудов В. Г. Каратыгина, включающий св. 900 назв. (в кн. «В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы», вып. 1, Л., 1927); «Библиография о М. П. Мусоргском и его произведениях (1860—1928)», сост. С. А. Детиновым, О. П. и П. А. Ламм, С. С. Поповым, С. М. Симоновым и З. Ф. Савеловой (в сб.: «М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня его смерти. 1881—1931. Статьи и материалы», М., 1932); «Литература о П. И. Чайковском за 17 лет (1917—1934)», сост. Н. М. Шеманиным (в сб.: «Музыкальное наследство», вып. 1, М., 1935); «Музыкальная литература. Библиографический указатель книг и журнальных статей о музыке на русском языке» (Л., 1935) Г. П. Орлова. Ряд работ публикуется в журнале «Советская музыка»: «Русские книги о музыке, вышедшие в СССР в 1932 году» (1933, № 1), А. А. Штейнберг — «Музыкальная периодика за 15 лет. 1917—1932» (1933, № 2), З. Ф. Савеловой и Т. Н. Ливановой — «Указатель литературы о Н. А. Римском-Корсакове» (1933, № 3) и «Указатель музыкальной периодики за 15 лет. 1917—1932» (1933, № 6), В. В. Хвостенко — «„Вагнериана“. Материалы к библиографическому указателю литературы на русском языке о Рих. Вагнере» (1934, № 11), «Лист в Петербурге» (1936, № 11) и «Лист в России» (1936, № 12). Библиографич. заметки и обзоры лит-ры о музыке регулярно помещались в журналах «Музыкальная новь» (1923—24), «Музыкальное образование» (1925—31), «Музыка и революция» (1926—1929), «Радянська музика» (1933—34, 1936—41) и др., а также в общих журналах и бюллетенях, напр. «Книгоноша», в к-ром в 1923—24 в разделе «Сводка вновь вышедших книг» печатались библиографич. заметки и обзоры К. А. Кузнецова о вновь вышедших муз. книгах и брошюрах. Обстоятельные библиографич. указатели приводятся в большинстве оригинальных переводных изданий по вопросам зарубежной музыки, выходивших в 1920—30-х гг. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. В их числе — библиографич. указатель, составленный З. Ф. Савеловой к переводу монографии А. Швейцера «И. С. Бах» (М., 1934). Эта традиция нашла продолжение и в последующие десятилетия (библиографич. указатель литературы о Л. Бетховене, составленный Н.Л.Фишманом для 2-го издания книги А.А. Альшванга «Людвиг ван Бетховен», М., 1963, указатель литературы о И. С. Бахе, приложенный Я. И. Мильштейном к его книге «Хорошо темперированный клавир И. С. Баха», М., 1967, и др.). В 1932—40, 1941, 1942 и 1945 списки книг и статей о музыке печатались в «Летописи музыкальной литературы» (изд. с 1931).Библиографические перечни книг о музыке в виде каталогов выпускались Музыкальным сектором Госиздата (1926). Один из первых библиографических обзоров по музыкальному искусству советских национальных республик — книга П. П. Хороших «Музыкальные инструменты, театр и народные развлечения бурят-монголов» (Иркутск, 1926).

После Великой Отечественной войны 1941—45 начался новый период в развитии сов. Б. м., отмеченный возросшим науч. уровнем и количеств. ростом библиографич. работ, расширением и углублением тематики. Среди библиографич. трудов о рус. композиторах и музыковедах — капитальная глинкиана (3336 назв.), составленная Н. Н. Григорович, О. В. Григоровой, Л. Б. Киссиной, О. П. Ламм и Б. С. Яголимом (в сб. «М. И. Глинка», М., 1958); библиография сочинений Б. В. Асафьева, составленная Т. П. Дмитриевой-Мей и Б. В. Саитовым (в кн. «Избранные труды», т. 5, М., 1957, хронологич. указатель музыковедч. работ включает 944 назв.), И. И. Соллертинского, сост. О. А. Гейниной (в кн. «Избранные статьи о музыке», Л.—М., 1946, доп. в кн. «Критические статьи», Л., 1963); работы Б. С. Яголима —«Рахманинов и театр» (в кн. «С. В. Рахманинов и русская опера. Сб. статей», М., 1947), «Библиография статей о Рахманинове» (в кн. «С. В. Рахманинов. Сборник статей», М. — Л., 1947), «Библиография литературы о Бородине» (в кн. Дианина С. А., «Бородин. Жизнеописание, материалы и документы», М., 1955), «Литература на русском яз. о Шопене» (в сб. «Фридерик Шопен. Ст. и исследования сов. музыковедов», М., 1960) и др.; Г. Б. Бернандта—«Библиография С.И. Танеева» (в его кн. «С. И. Танеев», М., 1950) и его же «Библиография изданных музыкально-литературных работ В.Ф.Одоевского. 1822—1869» (в кн. «В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие», М., 1956); коллектива авторов — «В. В. Стасов. Материалы к библиографии. Описание рукописей», М., 1956); С. М. Вильскер — «Библиография Н. А. Римского-Корсакова. 1917—1957» (в кн. «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы», Л., 1959); Б. С. Штейнпресса — обширные библиографические материалы об А. А. Алябьеве (в монографии «Страницы из жизни А. А. Алябьева», М., 1956); библиография научно-критич. работ А. В. Оссовского, сост. М. П. Блиновой (в сб. «А. В. Оссовский. Избранные статьи, материалы», Л., 1961); В. А. Киселёва — библиография работ о Вас. С. Калинникове (в сб. «Василий Калинников. Письма, документы, материалы», сост. В. А. Киселев, т. 1—2, М., 1959), библиография опубликованной переписки М. А. Балакирева (в сб. «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», Л., 1962); библиография отечественных публикаций о А. Дворжаке (в сб. «Антонин Дворжак», сост. и общая ред. Л. С. Гинзбурга, М., 1967); Н. Н. Григорович—Библиография о Бетховене на русском языке (в сб. «Бетховен», вып. 2, М., 1972, 1120 назв.). Среди работ более широкого профиля — библиография (св. 1000 назв.), приведённая Т. Н. Ливановой во 2-м томе её работы «Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом» (М., 1952); «Русская музыкальная периодика до 1917 года» Б. С. Яголима (в сб.: «Книга. Исследования и материалы», сб. 3, М., 1960). Созданы обобщающие труды такого типа, как библиографические указатели «Литература о музыке. 1948—1953» и «Литература о музыке. 1954—56» С. Л. Успенской, охватывающие все стороны муз. культуры. В дальнейшем это издание было продолжено С. Л. Успенской в сотрудничестве с Б. С. Яголимом («Советская литература о музыке. Библиографический указатель за 1957», М., 1958), Г. Б. Колтыпиной («Советская литература о музыке. Библиографический указатель книг, журнальных статей и рецензий за 1958—1959», М., 1960), А. Л. Колбановской, И. И. Старцевым и Б. С. Яголимом («Советская литература о музыке. 1960—1962», М., 1967), А. Л. Колбановской, Г. Б. Колтыпиной и Б. С. Яголимом («Советская литература о музыке. 1963—1965», М., 1971). В эти же годы была издана работа И. И. Старцева «Советская литература

о музыке (1918—1947). Библиографический указатель книг» (М., 1963). Выходит капитальный труд Т. Н. Ливановой «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века» [вып. 1, М., 1960; вып. 2, М., 1963; вып. 3, М., 1966; вып. 4, кн. 1, М., 1967; вып. 4, кн. 2, М., 1968; вып. 5, кн. 1, М., 1971; вып. 5, кн. 2, М., 1972 (совм. с О. А. Виноградовой); вып. 1—5 (кн. 1—2) охватывают период 1801—70; изд. продолжается]. В этой аннотированной работе с большой полнотой перечислены статьи по музыке, публиковавшиеся в рус. дореволюц. периодич. печати. Выпускам предпосланы вступ. статьи составителя, раскрывающие особенности рус. муз. журналистики и муз. критики на определённом этапе их развития. Издаётся библиографический словарь «Кто писал о музыке» Г. Б. Бернандта и И. М. Ямпольского, включающий перечни работ муз. критиков и др. лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР (т. 1, А — И, М., 1971; т. 2, К — П, М., 1973). Совершенно новое и оригинальное явление в отечественной муз. библиографии — реферативный указатель книг «Зарубежная литература о музыке» П. Х. Кананова и И. П. Вулых, начавший выходить отд. выпусками с 1962 под общей ред. Г. М. Шнеерсона. Хотя указатель включает лишь часть издававшейся за рубежом книжной лит-ры по музыке (книги, имеющиеся в осн. моск. б-ках), в нём представлен широкий круг вопросов истории мировой муз. культуры, теории, философии и эстетики муз. иск-ва, проблем совр. муз. творчества, фольклора, акустики, исполнительства и мн. др. О книгах даются развёрнутые реферативные справки. Вышли вып. 1—3, охватывающие период времени с 1954 по 1958 (вып. 1. Реферативный указатель книг за 1954—1958 гг., М., 1960; вып. 2. Музыкальная культура стран Европы, М., 1963; вып. 2, ч. 2. Музыкальная культура народов Азии, Африки, Америки, Австралии, Океании, М., 1967; вып. 3, ч. 1. Виды и жанры музыки, М., 1966; вып. 3, ч. 2, М., 1968) и вып. 1 за период 1959—66 (М., 1972). Ценный вклад в советскую Б. м. внесли работы Г. Б. Колтыпиной «Библиография музыкальной библиографии. Аннотированный перечень указателей литературы, изданной на русском языке» (М., 1963, дополнение за 1962—1967 — М., 1970) и «Справочная литература по музыке... 1773—1962. Словари. Сборники биографий. Календари. Хроники. Памятные книжки. Путеводители. Сборники либретто. Сборники цитат» (М., 1964). Перечень и характеристика библиографических словарей деятелей музыкальной культуры даны в работе И.М.Кауфмана «Русские биографические и биобиблиографические словари» (М., 1955), музыкально-терминологических словарей — в его же работе «Терминологические словари» (М., 1961). Библиография музыкального фольклора представлена в работах М. Я. Мельц «Русский фольклор. Библиографический указатель. 1945—1959» (М., 1961) и В. М. Сидельникова «Русская народная песня. Библиографический указатель. 1735—1945 гг.» (М., 1962). По рекомендательной библиографии имеется широко аннотированная работа А. И. Ступеля и В. Я. Трайнина «Среди книг о музыке» (вып. 1—5, Л., 1961—65).

Библиографии работ сов. музыковедов приведены в сб. их трудов: Ю. В. Келдыша («Критика и журналистика», М., 1959), В. М. Богданова-Березовского («Статьи о музыке», Л., 1960), М. С. Друскина («История и современность», Л., 1960), И. Ф. Белзы («О славянской музыке», М., 1963), В. М. Городинского («Избранные статьи», М., 1963), Ю. А. Кремлёва («Избранные статьи», Л., 1969), Л. С. Гинзбурга («Исследования и статьи», М., 1971), в юбилейных сборниках («От Люлли до наших дней». К 60-летию со дня рождения Л. А. Мазеля. Сб. статей, М., 1967); библиографии статей сов. композиторов приведены в сб. «Н. Я. Мясковский» (т. 2, М., 1964), «В. Я. Шебалин. Статьи, воспоминания, материалы» (М., 1970) и др., а также в библиографич. разделе нек-рых нотографич. справочников — Е. Л. Садовникова («Д. Д. Шостакович», М., 1959; содержит также перечень статей о жизни и творчестве Шостаковича) и др. Опубликован и ряд библиографических работ о композиторах союзных республик — Я. Озолине (Фрейман А., Композитор Ян Озолинь... Библиография, Елгава, 1958, на латышском языке), Комитасе (Теймуразян Н. А., Комитас... Библиография, Ереван, 1957, на армянском и русском языках), М. Екмаляне (Теймуразян Н. А., Макар Екмалян. Краткая библиография, Ереван, 1959, на армянском языке).

Перечни лит-ры о музыке систематически публикуются в изданиях Всесоюзной книжной палаты — «Книжной летописи», «Летописи журнальных статей», «Летописи газетных статей» и «Ежегодник книги». Работу в области Б. м. ведут республиканские Книжные палаты и библиографич. отделы республиканских б-к. Раздел, посв. лит-ре о музыке, имеется в ежегоднике «Библиография музыкальных произведений», издаваемом Книжной палатой Груз. ССР, в аннотированном указателе Е. И. Новиченко и О. М. Сальниковой «Искусство Киргизской ССР» (Фрунзе, 1958), в книге К. М. Гудиевой, В. С. Крестенко и Н. М. Пастухова «Искусство Северной Осетии» (Орджоникидзе, 1959), в фундаментальной работе, опубликованной Книжной палатой УССР, — «Музыкальная литература УССР. 1917—1965. Библиографический справочник», в к-рой наряду с нотографией приведён перечень книг по музыке, изд. в этот период (на укр. яз., Харьков, 1966). Среди др. работ, посв. муз. иск-ву сов. нац. республик: кн. В. М. Сидельникова «Библиографический указатель по казах. устному творчеству», вып. 1—1771—1916 (А.-А., 1951), указатель книг, брошюр, журналов и газет, где помещались сведения о казах. быте и нар. муз. творчестве (в кн.: Жубанов А. Струны столетий, А.-А., 1958) и др. Большую работу в области Б. м. проводят Сектор источниковедения и библиографии Ленингр. научно-исследовательского ин-та театра, музыки и кинематографии, научные муз. б-ки Моск. и Ленингр. консерваторий, Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина (Москва), Гос. публичная б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина с 1968 выпускает ежемесячные библиографич. указатели «Новая советская литература по искусству» (книги и статьи), содержащие разделы «Музыка» и «Музыкальный театр». Литература о музыке представлена и в общих библиографиях (издания Всесоюзной книжной палаты), во многих библиографиях страноведческого и краеведческого характера, в библиографиях др. отраслей знания (педагогики, этнографии и пр.).

Лит.: Успенская С. Л., Библиография музыкальной литературы, «Сов. библиография», 1950, вып. 1(30), с. 71—85; Петровская И. Ф., Справочно-библиографическая работа по вопросам театра и музыки в научно-исследовательских и других учреждениях Ленинграда, в сб.: Театр и музыка. Документы и материалы, М.— Л., 1963; Данько Л., Изучение и публикация источников, 2, Справочная литература, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 6—7, Л., 1968; Sonnek O., Classification of music and literature of music, Wash., 1917; Brenet M., Bibliographie des bibliographies musicales, «Année musicale», 1913, № 3; Mayer K., Über Musikbibliographie, в кн.: Festschrift für Johannes Wolf, Lpz., 1929; Deutsch O. E., Music bibliography and catalogues, «The Library», L., 1943, III; Hopkinson C., The fundamentales of music bibliography, «Fontes Artis Musicae», 1955, № 2; Hoboken A. van, Probleme der musikbibliographischen Terminologie, там же, 1958, № 1; Klemančić J., Problematika muzičke bibliographia u Jugoslavyi, «Zwuk», 1968, № 87—88.

И.М.Ямпольский.

БИБЛИОТЕКИ МУЗЫКАЛЬНЫЕ (от греч. βιβλιοθήκη — книгохранилище) — собрания печатной муз. лит-ры (нот и книг), предназначенные для обществ. или индивидуального пользования. Б. м. хранят также собрания рукописных муз. материалов, конц. программ, муз. иконографию, имеют дискотеки и фонотеки, архивы микрофильмов и фотограмм (фотокопий), занимаются библиографич. и информац. работой, ведут спец. каталоги и картотеки, разрабатывают методику муз.-библиотечной работы. Точная дата возникновения Б. м. неизвестна. Предполагается, что в б-ках гос-в древних цивилизаций (Ассирии, Вавилоне, Египте, Иудее) уже начинали собирать муз. рукописи. Известно, что в крупнейшей б-ке античного мира — Александрийской — находились музыкальные материалы. В ср. века монастыри, церкви, церк. певческие школы хранили нотные рукописи и муз.-теоретич. трактаты. С основанием в 13—14 вв. ун-тов в Париже, Оксфорде, Кембридже, Праге, Болонье в их б-ках собиралась музыкальная лит-ра.

Рост светской музыкальной культуры в эпоху Возрождения, изобретение нотопечатания способствовали распространению коллекционирования книг по музыке и нотных изданий. Их собирали любители книг и нот, ми. меценаты. Среди частных муз. б-к того времени известны богатейшие Б. м. Фуггеров в Аугсбурге, герцогов Медичи во Флоренции (т. н. Библиотека Медичи—Лауренциана) и др. В 16 в., в эпоху Реформации Б. м. создавались при протестантских школах, особенно в нем. княжествах. В 16—17 вв. возникли дворцовые б-ки, располагавшие большими собраниями муз. лит-ры. Позднее на их основе были организованы гос. б-ки (напр., Нац. б-ка в Париже). Крупными личными Б. м. владели в 18 в. муз. учёные: С. Броссар, Дж. Б. Мартини (падре Мартини), И. Форкель, Дж. Хокинс, Ч. Бёрни и др. Б-ка Броссара составила один из ценнейших разделов муз. отдела Нац. б-ки в Париже, Хокинса и Бёрни — муз. отдела Британского музея в Лондоне, муз. лексикографа Э. Л. Гербера — муз. отдела Австрийской нац. б-ки в Вене и др. Одна из первых в Европе публичных Б. м. организована в 1894 изд-вом Петерса в Лейпциге. К концу 19 в. ми. европ. муз. об-ва, академии, консерватории имели собств. Б. м. Среди известных зарубежных Б. м.: б-ка академии «Санта-Чечилия» в Риме, гор. б-ка в Болонье (осн. 1798), Об-ва друзей музыки в Вене (осн. 1819), Муз. департамент Нац. б-ки в Париже, муз. отделы Британского музея в Лондоне, Гос. б-ки в Берлине (осн. З. Деном), Б-ки Конгресса в Вашингтоге, Австрийской нац. б-ки в Вене. Крупнейшее частное собрание — б-ка А. Корто в Лозанне.

В 1951 в системе ЮНЕСКО создана Междунар. ассоциация муз. б-к. В её задачи входят: созыв междунар. конгрессов, постановка вопросов, связанных с научной разработкой каталогизации и музыкальной библиографии, издание спец. журн. («Fontes Artis Musicae»), составление т. н. «Международного репертуара музыкальных источников» [«Répertoire International des Sources Musicales (RISM), «Международного репертуара литературы о музыке» («Répertoire Internationale de Littérature Musical» (RILM)] и др.

Библиотеки музыкальные в России. Старейшая русская муз. библиотека — хранилище нотных рукописных книг хора «государевых певчих дьяков» в Москве (кон. 15 в.). В ней находились соч. первых рус. композиторов духовной музыки. При Петре I «государевы певчие дьяки» были переведены в Петербург. С воцарением в 1727 Петра II местопребыванием хора вновь стала Москва; вместе с хором перевозились и нотные книги. После смерти Петра II в 1730 состав хора был сокращён, а часть книг передана в Оружейную палату и позднее поступила в др. моск. хранилища. В дальнейшем хор был снова переведён в Петербург. С реорганизацией в 1763 хора в Придворную певческую капеллу все оставшиеся нотные книги вошли в состав библиотеки капеллы. Собрания древнерусских певческих рукописей крюковой и линейной нотации имелись также в монастырях (б-ка Соловецкого монастыря и др.), духовных учебных заведениях (Петербургской, Московской, Казанской духовных академиях). Ценным собр. рукописей церк. пения располагала б-ка Моск. синодального уч-ща. В нач. 1901 в ней числилось 1200 назв. церк. нотных книг, дававших богатый материал для изучения истории церк. пения в России (в наст. время находится в Гос. историч. музео, Москва). Значит. нотная лит-ра (вок. и инстр.) была собрана в имп. Эрмитажной б-ке и, в особенности, в Нотной б-ке имп. т-ров в Петербурге. В 18 — 1-й пол. 19 вв. нотные б-ки существовали при крупных крепостных т-рах и вок.-инстр. капеллах (Шереметевых, Строгановых, К. А. Разумовского и др.). С основания в 1859 РМО Б. м. создаются при нек-рых местных отделениях РМО, а затем при петерб. и моск. консерваториях. Одной из обширнейших Б. м. была б-ка придв. оркестра в Петербурге (осн. в 1882), насчитывавшая к 1917 ок. 12 000 экземпляров нот, книг и иконографич. материалов. Науч. Б. м. была организована об-вом «*Музыкально-теоретическая библиотека*» (осн. в 1908 в Москве); на 1913 в ней насчитывалось св. 11 000 экземпляров книг и нот. В 1911 это же об-во открыло первую в России муз. читальню им. Н. Г. Рубинштейна. Накопление и расширение книжных и нотных фондов Б. м., существовавших при разл. об-вах, происходило в огранич. размерах, в основном за счёт частных пожертвований.

В сов. время Б. м. пополняются и обогащаются за счёт средств, отпускаемых гос-вом. Муз. отделы основаны в крупных б-ках союзных и автономных республик. Создана система методич. руководства Б. м., введена централизация библиотечной обработки муз. материалов.

Крупнейшие библиотеки музыкальные в СССР. Центральная музыкальная библиотека Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Одно из богатейших нотохранилищ в мире. Возникла в 1-й пол. 18 в. как библиотека Придворного т-ра, имела целью обслуживание потребностей оперного репертуара т-ра (первоначальное назв.: Нотная контора, позднее Нотная б-ка имп. т-ров). В фондах б-ки хранятся оперные произв. первых иностр. композиторов, служивших при имп. дворе, сочинения рус. музыкантов, репертуар бывших имп. т-ров, отражающие историю развития муз. т-ра в России. После Великой Окт. революции б-ка была передана в управление акад. т-ров, а с 1934 вошла в состав Т-ра оперы и балета имени С. М. Кирова. В дальнейшем её фонды пополнились нотной б-кой Народного дома. На 1971 количество нотных назв. в б-ке превышало 27 000, а всего здесь хранится более 200 000 экземпляров партитур, клавиров, орк. партий и др. нотных материалов. Б-ка располагает редким собр. нотных рукописей, муз. автографов рус. и зарубежных композиторов. Б-кой мн. годы заведовал Б. В. Асафьев.

Библиотека Ленинградской академической капеллы имени М. И. Глинки. Возникла в 18 в. в связи с организацией капеллы придворных певчих (в 1763—1917 — Придворная певческая капелла). Назначение б-ки и характер хранившихся в ней нотных материалов определялись деятельностью капеллы, принимавшей участие как в придв. церк. службах, так и в спектаклях придв. оперного т-ра. В б-ке были сосредоточены духовные сочинения, исполнявшиеся капеллой, а с 1816 и рукописные экземпляры всех духовных произв. рус. композиторов (публиковались только с разрешения директора капеллы), клавиры и хор. голоса мн. опер, а также копии партитур и хор. голосов ораторий и кантат, исполнявшихся капеллой в концертах Филармонич. об-ва и в собств. конц. зале. В 1904—23 б-кой заведовал знаток церк. музыки А. В. Преображенский. В со-

ветское время б-ка пополнилась всеми написанными сов. композиторами хор. произв., как a cappella, так и ораториально-кантатными. Хранившиеся в её фондах редкие рукописи и издания в 1933 были переданы для науч. работы во вновь организованные муз. учреждения (Науч.-исследовательский ин-т т-ра, музыки и кинематографии, нотный отдел Гос. публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, частично в б-ку Ленингр. филармонии и др.). На 1971 общий фонд б-ки составлял 15 085 экземпляров, из них — 11 139 партитур и клавиров, 2060 назв. хор. голосов (от 50 до 200 экземпляров в каждом назв.), 1786 экземпляров книг и журналов по музыке.

Библиотека Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Создана в 1862, одновременно с открытием Петерб. консерватории, на базе б-ки Симф. об-ва (осн. в 1859). Её фонды первоначально составили принесённые в дар личные б-ки крупных муз. деятелей, связанных с РМО (собр. книг и нот А. Г. Рубинштейна, В. В. Кологривова, Мих. Ю. Виельгорского и др.). В 1870 М. П. Азанчевский передал б-ке своё ценнейшее собрание книг по музыке (св. 3000 томов) и коллекцию муз. автографов, в 1872 А. И. Рубец — личную б-ку, содержащую рукописи А. С. Даргомыжского. В 1896 к б-ке перешло собр. книг и нот Н. Я. Афанасьева, включающее все его изданные сочинения и муз. рукописи. В сов. время фонды б-ки значительно расширились. В 1937 был создан рукописный отдел, составляющий св. 6000 единиц хранения, гл. обр. автографов рус. композиторов. На 1971 в б-ке насчитывалось ок. 112 000 нотных изданий и св. 100 000 книг и муз. журналов.

Библиотека Ленинградской филармонии. Возникла в 1882 при Придворном оркестре (т. н. Придворный музыкантский хор, объединявший дух. и симф. оркестры). Первоначально состояла из лит-ры для дух. оркестра. В дальнейшем пополнялась симф., а также камерной, вокальной и фп. лит-рой. В дореволюц. время обслуживала исключительно Придворный оркестр. С реорганизацией его в окт. 1917 в Гос. симф. оркестр ему была передана и б-ка, к-рая в 1921 перешла в ведение Ленингр. филармонии. В состав нотного фонда б-ки вошли также б-ки частных собраний и муз. об-в (быв. оркестра А. Д. Шереметева, Павловского вокзала, петербургского хорового об-ва Singakademie, частично б-ка А. И. Зилоти и др.). В 1932 часть рукописных материалов и книг была передана муз. отделу Гос. Эрмитажа, в 1938 — рукописному отделу Гос. публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Осн. часть фонда б-ки им. составляют нотные издания, в их числе: орк. лит-ра (коллекции партитур и орк. голосов), являющаяся осн. базой конц. деятельности филармонии, а также клавираусцуги и камерно-инстр. лит-ра. Среди собрания оперных партитур — старинные издания опер зарубежных композиторов. На 1971 общий фонд нотной и книжно-журнальной лит-ры составлял ок. 140 000 экземпляров. Кроме того, в б-ке имеется собрание иконографич. материалов (ок. 15 000 экземпляров), афиши и программы всех концертов филармонии, обширная коллекция газ. вырезок (ок. 300 000 экземпляров). С 1936 б-ка ведёт справочно-библиографич. работу.

Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Организована в 1866 на базе личного собрания нот и книг по музыке Н. Г. Рубинштейна, переданного им Муз. классам Моск. отделения РМО (открыты в 1860). В 1869 в б-ку поступила крупная коллекция нот и книг по музыке В. Ф. Одоевского, в 1872 ей были переданы библиотечные фонды Моск. отделения РМО (в т. ч. рукописное наследие А. Н. Верстовского), в 1888 б-кой приобретено нотное собр. А. Я. Скарятина, включавшее копии муз. соч. композиторов 16—18 вв., затем — б-ка С. И. Танеева. Б-ка систематически пополнялась также педагогич. муз. лит-рой и книгами, передававшимися ей изд-вом П. И. Юргенсона. Отсутствие средств крайне замедляло рост фондов. В сов. время деятельность б-ки значительно расширилась. В 1924 в неё влилась крупная б-ка Российской Академии художеств. наук (РАХН), в состав к-рой входила б-ка об-ва «*Музыкально-теоретическая библиотека*», часть фондов расформированной Хоровой академии (быв. Синодальное уч-ще); в 1928 приобретена нотная коллекция певицы А. В. Панаевой-Карцевой, в 1934 — б-ка Н. Ф. Финдейзена, в том же году б-ке была передана часть фондов муз. отдела б-ки АН СССР (св. 16 000 экземпляров редких изд.) и др. Хранившиеся в б-ке обширная коллекция подлинных рукописей мн. композиторов и ряд архивных материалов переданы в 1941 в Центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. Нотный фонд библиотеки на 1971 составлял ок. 520 000, книжный — 150 000 экземпляров. В 1956 библиотеке было присвоено имя С. И. Танеева. В библиотеке имеются отделы, проводящие большую научную и методическую работу: справочно-библиографический отдел редких книг, рукописей и др.

Библиотека Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве. Организована одновременно с музеем в 1938. В б-ке музея на 1971 насчитывалось (совм. с б-ками её филиалов в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера и Творческой лабораторией дирижёрского мастерства им. Н. С. Голованова) 38 859 книг по музыке на рус. и иностр. языках, 59 025 нотных изданий, 34 621 афиша и программа (в осн. со 2-й пол. 19 в.), а также ок. 70 000 газетных вырезок. В составе б-ки: отдел редких изданий (ок. 2000 первых изданий соч. А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилёва, А. С. Даргомыжского, Л. Бетховена и др.), именные собрания книг и нот выдающихся сов. музыковедов и фольклористов (Б. Л. Яворского, Р. И. Грубера, П. А. Ламма, К. В. Квитки, В. М. Беляева и др.), а также книги и ноты с дарственными надписями и автографами композиторов и муз. деятелей (Д. И. Аракишвили, А. С. Аренского, Б. Бартока, А. П. Бородина, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, Н. Я. Мясковского, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, П. И. Чайковского, Ф. Шопена и др.).

Крупные фонды нот и книг по музыке сосредоточены в нотных отделах Гос. публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина, а также в б-ке Томского ун-та (собрание редких нотных и книжных изд. 18 в. Строгановых), в Б-ке АН УССР (нотное собрание крепостной капеллы К. А. Разумовского), в б-ках музеев — Историческом музее (собрание др.-рус. церк. певческих книг крюковой и линейной нотации), Дворце-музее в Останкино (нотная б-ка крепостного т-ра Шереметевых); в Нотинце изд-ва «Музыка» (Москва) и др. Ценные материалы имеются в б-ках науч. учреждений, в т. ч. Науч.-исследоват. ин-те театра, музыки и кинематографии в Ленинграде; здесь хранятся книги по музыке и ноты из б-к Н. А. Римского-Корсакова, Э. Ф. Направника, А. И. Зилоти, уникальная коллекция печатных муз. произв. А. Г. Рубинштейна, муз. рукописи и др., а также материалы по музыке и муз. т-ру в собрании рукописей и первопечатных изданий сектора источниковедения ин-та (личные фонды и собрания М. И. Глинки, А. П. Бородина, А. К. Глазунова и др., включающие рукописи композиторов, переписку, документы, коллекции нотных рукописей и др.). На 1971 в фонде библиотеки ин-та насчитывалось 41 527 книг на русском и иностранном языках по музыке и 26 146 нотных изданий.

Лит.: Стасов В., Автографы музыкантов в имп. Публичной б-ке. Статьи 1—3, «Отечественные записки», 1856, т. 108, 109; также в его Собр. соч., т. III, СПБ, 1894; Бессонов П., О судьбе нотных певческих книг, «Православное обозрение», 1864, кн. V и VI; Смоленский С. В., Общий очерк исторического и музыкального значения певческих рукописей Соловецкой библиотеки и «азбуки певчей» Александра Мезенца, «Православный собеседник», 1887, II; его же, О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения, «РМГ», 1899, № 3—5, 12—14; Отчёт Общества «Музыкально-теоретическая библиотека» в Москве за первые 4 года его деятельности 1909—1912 гг., № 1, [М., 1913]; Римский-Корсаков А. Н., Музыкальные сокровища рукописного отдела Гос. публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л., 1938; Библиотеки и музеи, в кн.: Музыкальный Ленинград, Л., 1958; Рачкова А. А., История отдела нот Гос. публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1795—1959, в кн.: Труды Гос. публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. VIII(II), [Л., 1960]; Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева. Очерк, М., 1966; Шеффер Т., Чернухова К., Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБАН УРСР — цінний документ музичної культури України XVIII ст., в сб.: Українське музикознавство, 6, Київ, 1971.

Библиотечное дело: Единые правила описания произведений печати для библиотечных каталогов, ч. 4, [2] М., 1963; ч. 7, М., 1968; Библиотечно-библиографическая классификация. Таблицы для научных библиотек. Вып. XXI, М., 1964; Congrès international des bibliothèques musicales, 1—4, Kassel-Basel, 1951—56; Association internationale des bibliothèques musicales, P., 1955; Merlingen W., Entwurf einer Katalogisierungsvorschrift für wissenschaftliche Bibliotheken (angewendet bei den Musikalien der Universitätsbibliothek Wien), H. 1—3, W., 1955—56; Grasberger F., Der Autoren-Katalog der Musikdrucke. [The author catalog of published music], transl. by V. Cunningham, Frankf.— L.—N. Y., 1957 (на титуле парал. на англ. яз.); Library of Congres. Music division. Classification. Class M: Music and books on music, [2] Wash., 1957; Music library association. Code for cataloging music and phono-records, Chi., 1958; Az Országos, könyvtarügyi tanacs. A zenebüvek könyvtari cimleirása, Bdpst, 1958; Hinterhofer G., Katalogisierungvorschrift für Musikalien. [Mit einer Farbensystematik], Münch., [1959].

Общие работы: Esdaille A., National libraries of the world. Their history..., L., 1934; Burton M., Famous libraries of the world. Their history..., L., 1937; Weiss-Reyscher E., Musikbücherei..., Hamb., 1953; McColvin L. R. and Reeves H., Music libraries. Including a comprehensive bibliography of music literature and a select bibliography of music scores, publ. since 1957..., v. 1—2, L., 1965 (1 ed., L., 1937); Plamenac D., Music libraries in Eastern Europe, «Notes», 1961/62, 11, 19.

Национальные библиотеки. Австрия — Österreichische Nationalbibliothek. Geschichte.— Bestände.— Aufgaben, W., 1954, [2]1958 (гл. о муз. отделе, с. 39—42). Бельгия и Голландия — Prod'homme J. G., Les institutions musicales (bibliothèques et archives) en Belgique et en Hollande, «SIMG», XV, 1913/14. Германия — Eitner R., Fürstenau M., Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken Deutschlands..., «Monatshefte für Musikgeschichte», IV. Jahrg., № 1, 2, 1872; Zehnjahresbericht der Deutschen Staatsbibliothek. 1946—1955, B., 1956 [гл. о муз. отделе, с. 158—68]; Theurich J., Hebenstreit R., Musikbibliotheken und Musikaliensammlungen in der Deutschen Demokratischen Republik, B., 1969. Италия — Pirrotta N., La biblioteche musicali italiane, «Rass. Mus.», 1952, Anno XXII, № 2, apr., p. 123—29. Соединенные Штаты Америки — Sonneck O. G. Th., Nordamerikanische Musikbibliotheken, «SIMG», V, 1903/04, S. 329—35. Франция — Lebeau E., Histoire des collections du département de la musique de la Bibliothèque Nationale, P., 1946. Швейцария — Zehntner H., Musikbibliotheken in der Schweiz, Basel, 1960. *И. М. Ямпольский.*

БИ́ВА — японский струн. щипковый инструмент, см. *Пипа*.

БИЕ́НИЯ — периодич. ослабление и усиление громкости, ощущаемое при одновременном звучании двух (или нескольких) звуков, столь близких по частоте, что они не могут быть восприняты ухом раздельно. Частота Б. результирующего тона равна разности частот сочетаемых звуков. Так, звуки ля с частотой 440 кол./сек. и 435 кол./сек. дают Б. с частотой 5 кол./сек. Б. возникают не только между осн. тонами сложных звуков, но и между обертонами. Явление Б. используется при настройке муз. инструментов, в частности для получения чистых унисонов и октав, темперированных квинт и кварт. На нек-рых муз. инструментах Б. иногда специально вводятся для оживления звучания и получения особой окраски звука (например, так называемая настройка «в разлив» на аккордеоне).

Е. В. Назайкинский.

БИ́ШУ Мария Лукьяновна (р. 5 V 1934, с. Волонтировка, ныне Суворовского р-на) — советская певица (лирико-драматич. сопрано). Нар. арт. СССР (1970). Деп. Верх. Совета СССР 7-го и 8-го созывов. Пела в самодеятельности. В 1961 окончила Кишинёвскую консерваторию (класс пения С. Л. Зарифьян). В 1965—1967 проходила стажировку в миланском театре «Ла Скала». В 1958—60 выступала с молд. оркестром нар. инструментов «Флуераш». С 1961 солистка Молдавского т-ра оперы и балета (дебютировала в партии Тоски).



Партии: Татьяна, Аида, Лиза; Недда («Паяцы»); Чио-Чио-сан; Аурелия («Аурелия» Гершфельда, 2-я ред., первая исполнительница, 1963) и др.

1-я премия на Первом междунар. конкурсе на лучшее исполнение партии Чио-Чио-сан (1967, Япония).

Лит.: Ткач Е., Музыканты из Молдавии, «СМ», 1964, № 1, с. 70—71; его же, Обладательница Золотого кубка, «Театральная жизнь», 1969, № 20, с. 27—29; Манулов М., Мария Биешу, «МЖ», 1966, № 23, с. 9—10.

Н. И. Шехтман.

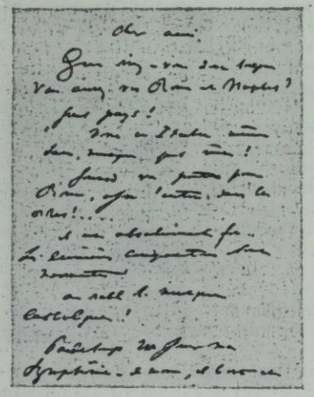
БИЗЕ́ (Bizet) Жорж (Александр Сезар Леопольд, при крещении назван Жоржем) (25 X 1838, Париж — 3 VI 1875, Буживаль, близ Парижа) — франц. композитор. Отец — преподаватель пения, мать — пианистка (была первой учительницей музыки сына). 10 лет Б. поступил в Парижскую консерваторию, где занимался у А. Ф. Мармонтеля (фп.), Ф. Бенуа (орган), П. Циммермана, а также Ш. Гуно (контрапункт и фуга), Ж. Ф. Э. Галеви (сочинение). Будучи одарённым пианистом (его высоко ценили Ф. Лист, Г. Берлиоз), Б. отказался от карьеры концертирующего виртуоза и целиком отдался творчеству. Уже в симфонии C-dur (1855, написана за 17 дней) проявился индивид. стиль Б. — ясность и живость выражения, архитектонич. стройность, светлый, солнечный колорит. В год окончания консерватории (1857) Б. одновременно работал над одноактной оперетой «Доктор Миракль» (премия на конкурсе, объявленном Ж. Оффенбахом) и кантатой на сюжет из эпохи Меровингов «Кловис и Клотильда» (Рим. пр., 1857).



В 1857—60 Б. как лауреат консерватории находился в Италии. Пренебрегая требованиями консерватории, он вместо отчётной кантаты на духовную тематику написал комич. оперу «Дон Прокопио» (1859) на сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Россини, чем вызвал гнев профессоров консерватории. В 1860 он закончил симф. оду с хорами «Васко да Гама» (по эпич. поэме «Луизиады» Л. Камоэнса).

В 1860 Б., творчески обогащённый, возвратился в Париж, надеясь на быстрый успех. Но в условиях Второй империи (1852—70) муз. жизнь Франции была в упадке. Париж наводнила лёгкая, развлекат. музыка, в оперном же т-ре господствовали пышные спектакли в духе Дж. Мейербера. Чтобы содержать семью, Б. давал частные уроки, писал лёгкую музыку, перекладывал и корректировал сочинения др. авторов. В эти годы у него возникли замыслы мн. опер («Кубок Фульского короля», «Кларисса Гарлоу», «Гризельда» и др.). В 1863 в Париже была впервые поставлена

опера Б.— «Искатели жемчуга» («Театр лирик»). Эта опера — дань модным тогда во Франции ориентальным сюжетам (действие происходит на острове Цейлон, среди идеализированных персонажей). Шаблонные драматургич. ситуации не сковали творч. фантазию композитора. Г. Берлиоз в рецензии на премьеру отмечал большие достоинства партитуры. Но успеха опера не имела. Сдержанно была принята и опера «Пертская красавица» (по одноимённому роману В. Скотта, 1867). В 1867 Б. опубликовал статью (единственную за всю жизнь), явившуюся своего рода его художеств. манифестом. В ней он требовал от художника правдивости, бичевал псевдоучёность, педантизм.



Автограф Ж. Бизе.

В кон. 60-х гг. Б. заканчивает нек-рые ранее начатые сочинения, в т. ч. симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме» (1866—68), фп. пьесы (среди них — «Хроматические концертные вариации», 1868), издаёт сб-ки песен.

70-е гг.— новый период в творчестве композитора. Дни Парижской Коммуны не прошли для него бесследно. Лозунг, провозглашённый Коммуной, — «Искусство — массам» был близок Б., и в своём дальнейшем творчестве композитор всё более последовательно утверждал демократич. идеалы. В 1872 была пост. опера Б. «Джамиле» (на сюжет поэмы «Намуна» Мюссе). Поэтичная музыка оперы лишена условно «восточных» черт, ложного этнографизма; воспользовавшись нек-рыми араб. мелодиями (место действия — Каир), Б. разработал присущие им ритмоинтонационные обороты, а в тонких по рисунку пейзажных и жанровых сценах воссоздал нац. колорит. В музыке главенствуют пастельные краски, композитор нашёл новые приёмы, развитые им в последующих сочинениях. Так, вместо традиц. бравурной выходной арии он написал для героини простую песенку нар. склада («Газель»); в заключит. дуэте Джамиле и Гаруна многогранно показаны разл. оттенки в развитии эмоциональных состояний героев (предвосхищение динамичных диалогич. сцен «Кармен»).

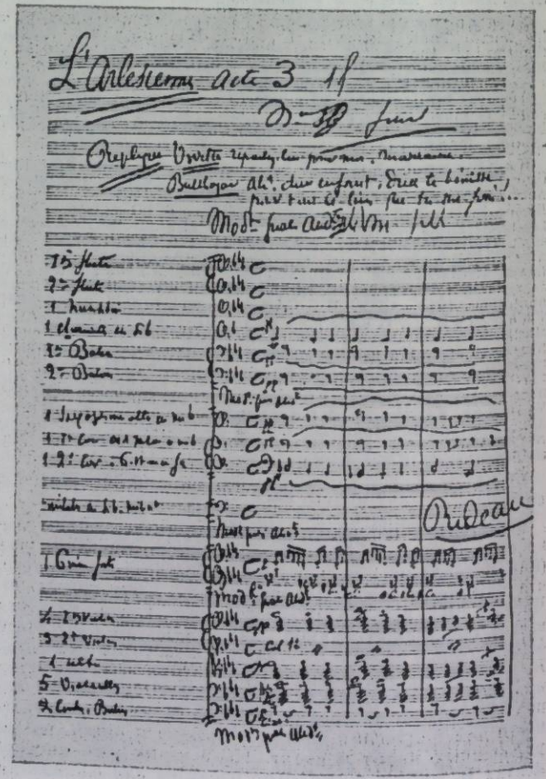
Творч. находками богато и следующее произв. Б.— музыка к драме «Арлезианка» Доде (1872, т-р «Водевиль», Париж), сюжетные положения к-рой имеют много общего с драм. перипетиями «Кармен». Спектакль насыщен муз. номерами (их 27, включая небольшие «связки» и куски повторяющихся эпизодов). Музыка несёт одну из важных смысловых нагрузок: раскрывает сущность драмы, обрисовывает атмосферу действия. Типичное для творчества Б. стремление к многосторонности в показе жизненных явлений, к резкому подчёркиванию их контраста и взаимосвязи, столь ярко проявившееся в музыке «Арлезианки», стало основой муз. драматургии «Кармен». Музыка к «Арлезианке» прочно утвердилась на конц. эстраде в виде 2 орк. сюит — 1-я составлена автором (исп. 1872), 2-я — его другом комп. Э. Гиро (1885).

Наиболее выдающееся творение Б., вершина оперного реализма во франц. музыке 19 в.,— опера «Кармен». Премьера её (1875, т-р «Опера комик», Париж) ознаменовалась скандалом: бурж. публика была шокирована содержанием «Кармен», опера признана безнравственной, музыка безобразной. «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских т-ров. Автор не дожил до её возобновления: спустя 3 месяца после премьеры Б. внезапно скончался, не успев записать почти полностью разработанную им оперу «Дон Родриго» (по трагедии Г. де Кастро «Юность Сида» о легендарном герое Испании).

С кон. 70-х гг. «Кармен» завоёвывает крупнейшие оперные сцены мира. Уже в 1880 П. И. Чайковский утверждал, что «это в полном смысле слова шедевр». Он пророчески предрекал: «Лет через десять „Кармен" будет самой популярной оперой в мире...». В 1883 «Кармен» вновь была исп. в Париже. Опера шла в ред. Гиро (сделана для пост. в Вене, 1875), к-рый заменил разговорные диалоги речитативами и включил в 4-й акт балетные сцены, использовав музыку из «Арлезианки» и «Пертской красавицы» (в 20 в. нек-рые т-ры, в т. ч. берлинский «Комише опер», 1949, Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, 1970, вернулись к первонач. ред. с диалогами).

Либр. оперы (написано по новелле П. Мериме «Кармен» А. Мельяком и Л. Галеви при активном участии Б.), сохраняя гл. сюжетные линии новеллы, освобождено от побочных интриг, в нём во многом переосмыслена трактовка осн. образов. Мрачная по краскам драма Мериме приобрела у Б. характер оптимистич. трагедии; он приблизил её эмоциональный строй к современности, утверждая музыкой открытые и смелые чувства. В основу муз. драматургии «Кармен» положены динамичные контрасты (сопоставление разнообразных явлений действительности). Выражению их соответствует т. н. «номерная структура», т. е. чередование архитектонически расчленённых, внутренне завершённых муз. номеров. «Кармен» — первая опера, мастерски передающая драму простых людей; в ней утверждаются их этич. права и достоинство.

Ж. Бизе. Страница партитуры из музыки к драме А. Доде «Арлезианка». Автограф.



Основные даты жизни и деятельности

1838.—25 X. В Париже в семье учителя пения Адольфа Армана Б. родился сын, зарегистрированный по метрич. записи как Александр Сезар Леопольд.

1840.—16 III. Крещение в церкви Нотр-Дам-де-Лорет; Б. дано имя Жорж.

1842.— Первые занятия музыкой с матерью Анной Леопольдиной Эмэ (урожд. Дельсарт).

1847.— Начинает посещать класс фп. А. Ф. Мармонтеля в Парижской консерватории (не был официально зачислен из-за юного возраста).

1848.—9 X. Зачислен в Парижскую консерваторию.

1849.— III. 1-я пр. по сольфеджио.— Занятия контрапунктом и фугой с П. Циммерманом, а также с замещающим его Ш. Гуно (впоследствии другом Б.).

1851.—2-я пр. по фп.

1852.—1-я пр. по фп. — Поступление в класс органа Ф. Бенуа.

1853.— Занятия с Ж. Ф. Э. Галеви (класс сочинения).

1854.—2-я пр. по контрапункту и фуге, а также по органу.— IX. Опубл. первые 2 песни (вместе с романсом отца).

1855.—1-е пр. по органу и фуге.

1856.—2-я Рим. пр. за кантату «Давид» (1-я пр. не присуждалась).

1857.— Окончание Парижской консерватории.— Участие в конкурсе на сочинение оперетты «Доктор Миракль», объявленном Ж. Оффенбахом (разделил 1-ю пр. с Ш. Лекоком).— Большая Рим. пр. за кантату «Кловис и Клотильда».—21 XII. Отъезд в Рим.

1858.— Пребывание в Риме, на вилле Медичи.

1859.—V—X. Поездка по Италии.— Замысел мн. произв., в т. ч. симфонии-оды «Улисс и Цирцея», опер «Нюрнбергский бочар», «Дон Кихот», «Эсмеральда».— X. Работа над 2-й симфонией (уничтожает партитуру).— Получает разрешение остаться ещё на один год в Риме (вместо поездки в Германию).

1860.— IX. Возвращается в Париж (из-за болезни матери).

1862.— II. Помогает Ш. Гуно проводить репетиции его оперы «Царица Савская».— Участие в Баден-Баденском муз. фестивале (вместе с Г. Берлиозом, Э. Рейер, Ш. Гуно).

1864.— Работа по заказам издателей и театр. директоров.— IV. Помогает Берлиозу проводить репетиции его оратории «Детство Христа».

1865.— Начало переписки с композитором-любителем Э. Галабером (в письмах-уроках Б. руководил его муз. занятиями, в 1867 так же занимался с П. Лакомбом).

1867.—3. VIII. В журн. «Национальное и иностранное обозрение» опубл. критич. статья Б. (под псевд. Гастон де Бетзи) «Беседа о музыке».

1868.— IV. Поездка в Бельгию в связи с пост. оперы «Пертская красавица» в Брюсселе (т-р «Де ла Монне»).— Работа над завершением оперы «Ной» Галеви (закончил в 1869).— VII—VIII. Приступы болезни горла.

1869.—3 VI. Женитьба на Ж. Галеви (дочери композитора).

1870.—VIII. Б. вступает в Нац. Гвардию, во время осады Парижа остаётся в городе.—Замысел вок. пьесы «Отдавшие жизнь за Францию» (на стихи «Те, кто благословенно умерли за отчизну» Гюго).

1871.—29 III. Вскоре после провозглашения Парижской Коммуны (18 III) Б. покидает Париж и уезжает с семьёй в Ле-Везине (предместье Парижа).

1874.— После нового приступа болезни горла уезжает на лето в Буживаль. — Б. завершает оперу «Кармен».— IX. Начало репетиций «Кармен» в т-ре «Опера комик».

1875.—3 III. Б. получает орден Почётного Легиона.— Премьера оперы «Кармен» в т-ре «Опера комик» (опера встречена резко отрицательно буржуазной парижской публикой).

1875.—3 VI. Смерть Б. в Буживале.

Соч.: оперы — Дом доктора (La maison du docteur, комич. опера, написана до 1856), Дон Прокопио (опера-буффа, на итал. яз., 1858—59, пост. 1906, Монте-Карло), Любовь-художница (L'Amour peintre, либр. Б., по Ж. Б. Мольеру, 1860, не окончена, не опубл.), Гуала Эмира (комич. опера, 1861—62), Искатели жемчуга (Les Pêcheurs de perles, 1862—63, пост. 1863, «Театр лирик», Париж), Иван Грозный (Ivan le Terrible, 1865, пост. 1946, Замок Мюринген, Вюртемберг), Никола Фламель (1866?, фрагменты), Пертская красавица (La Jolie fille du Perth, 1866, пост. 1867, «Театр лирик», Париж), Кубок Фульского короля (La Coupe du roi de Thule, 1868, фрагменты), Клариссa Гарлоу (комич. опера, 1870—71, фрагменты), Каландаль (комич. опера, 1870), Гризельда (комич. опера, 1871, пост. 1872, т-р «Опера комик», Париж), Дон Родриго (1873, не окончена), Кармен (комич. опера, 1873—74, пост. 1875, т-р «Опера комик», Париж; речитативы написаны Э. Гиро, после смерти Б., для пост. в Вене, 1875); оперетты — Доктор Миракль (1856 или 1857, пост. 1857, т-р «Буфф-Паризьен», Париж), Мальбрук в поход собрался (Malbrough s'en va-t-en guerre, 1867, т-р «Атеней», Париж; Б. принадлежит 1-е д., др. 3 д.— И. Э. Легуи, Э. Жонасу, Л. Делибу), Соль-си-ре-пиф-пан (1872, т-р «Шато-д'о», Париж); кантаты — Ангел и Тобия (L'Ange et Tobia, ок. 1855—57), Элоиза де Монфор (1855—57), Очарованный рыцарь (Le Chevalier enchanté, 1855—57), Эрминия (1855—1857), Возвращение Виргинии (Le Retour de Virginie, ок. 1855—1857), Давид (1856), Кловис и Клотильда (1857), Песня веку (Carmen séculaire, по Горацию, 1860), Женитьба Прометея (Les Noces de Promethée, 1867); оды-симфонии — Улисс и Цирцея (по Гомеру, 1859), Васко да Гама (1859—60); оратория — Женевьева Парижская (1874—75); для хора и орк. (или фп.) — Хор студентов (Choeur d'étudiants, муж. хор, до 1855), Вальс (C-dur, 1855), Te Deum (для солистов, хора и орк., 1858), Залив Байя (Le Golfe de Bahia, для сопрано или тенора, хора и фп., ок. 1865; музыка использована в опере «Иван Грозный», имеется перераб. для фп.), Ave Maria (для хора и орк., сл. Ш. Гранмужена, после 1867), Песня прялки (La Chanson du Rouet, для солиста, хора и фп., после 1867) и др.; для хора a cappella — Св. Иоанн из Патмоса (Saint-Jean de Pathmos, для муж. хора, сл. В. Гюго, 1866); для орк.— симфонии (№ 1, C-dur, Юношеская, 1855, партитура опубл. и исп. 1935; № 2, 1859, уничтожена Б.), Рим (C-dur, 1871, первонач.— Воспоминания о Риме, 1866—68, исп. 1869), увертюры, в т. ч. Родина (Patrie, 1873, исп. 1874), сюиты, в т. ч. Маленькая сюита (Petite suite, из фп. дуэтов Игры детей, 1871, исп. 1872), сюиты из Арлезианки (№ 1, 1872; № 2, сост. Э. Гиро, 1885); для фп. в 2 руки, в т. ч. Большой концертный вальс (E-dur, 1854), Фантастическая охота (Chasse fantastique, 1865), Рейнские песни (Chant du Rhin, цикл из 6 песен, 1865), концертные хроматические вариации (1868); фп. дуэты — Игры детей (Jeux d'enfants, 12 пьес для 2 фп., 1871); для голоса с фп., в т. ч. циклы песен Листки из альбома (Feuilles d'album, 6 песен, 1866), Пиренейские песни (Chants des Pyrénées, 6 нар. песен, 1867), романсы; вок. дуэты: музыка к драм. спектаклю — Арлезианка (драма А. Доде, 1872, т-р «Водевиль», Париж); переложж. (фп. транскрипции, клавиры и др.) соч. Ш. Гуно, В. Массе, Ж. Массне, Ф. Шопена, В.А. Моцарта, К. Сен-Санса, Р. Шумана, А. Тома и др.; Пианист-певец (Le Pianiste Chanteur), 150 фп. пьес в 6 тт.: (1—2—франц. музыка, 3—4— итал. музыка, 5—6— нем. музыка; 1865); Сб. 100 пьес разных композиторов, обработанных для фп. (Вебер, Бетховен, Шопен и др.).

Письма: Imbert H., Portraits et études, lettres inédites de Georges Bizet, P., 1894; Lettres. Impressions de Rome (1857—1860), «La Commune» (1871), éd. L. Ganderax, ² P., 1908; Lettres à un ami. 1865—1872, ed. Edmond Galabert, ² P., 1909; Жорж Бизе. Письма, Вступит. статья, пер. с франц., сост. и прим. Г. Т. Филенко, М., 1963.

Лит.: Энгель Ю., Кармен. Опера Ж. Бизе. М., [1914]; Иванов-Борецкий М., Кармен, М., 1924; Кремлёв Ю., Жорж Бизе. Краткий очерк жизни и творчества, Л., 1935; Брук М., Бизе, М., 1938; Альшванг А., Оперные жанры «Кармен», «СМ», 1938, № 12; Французская музыка второй половины XIX века. Сб. переводных работ. Вступит. ст. и ред. М. С. Друскина, М., 1938; Соллертинский И., «Кармен» Бизе, М., 1938, то же, в его кн.: Муз.-исторические этюды, Л., 1956, ² т. 1, 1963; Хохловкина А., Жорж Бизе, М., 1954; Galabert E., Georges Bizet. Souvenirs et correspondance, P., 1877; Marmontel A., Symphonistes et virtuoses, P., 1881; Pigot Ch., Georges Bizet et son oeuvre, P., 1886, ² 1925; Béllaigue C., Georges Bizet, sa vie et son oeuvre, P., 1891; Gallet L., Notes d'un librettiste, P., 1891; Jullien A., Musiciens d'aujourd'hui, P., 1892; Imbert H., Georges Bizet, P., 1899; его же, Médaillons contemporains, P., 1903; Saint-Saëns C., Portraits et souvenirs, P., 1900; Weissmann A., Bizet, B., 1907; Gatti G. M., Georgio Bizet, Torino, 1914; Séré O., Musiciens français d'aujourd'hui, P., 1915; Rolland R., Musiciens d'aujoud'hui, P., 1918 (рус. пер.— Музыканты наших дней, в его кн.: Собр. муз.-историч. соч., т. 5, М., 1938); Malherbe H., Georges Bizet, P., 1921; его же, Carmen, P., 1951; Landormy P., Bizet, P., 1924, nouv. éd., P., 1950; Parker D. C., Georges Bizet, his life and works, L., 1926; new ed., 1951; Istel E., Bizet und «Carmen», Stuttg., 1927; Delmas M., Georges Bizet 1838—1875, P., 1930; Laparra P., Bizet et l'Espagne, P., 1935; Chase G., The music of Spain, N. Y., 1941; Gerver F., Bizet, Charleroi, 1945; Dean W., Bizet, L., 1948; его же, Introduction to the music of Bizet, L., 1950; Lockspeiser E., Bizet, L., 1951; Stefan P., Georges Bizet, Freiburg, 1951; Curtiss M., Georges Bizet. His life and works, L., 1952; её же, Bizet and his world, N. Y., 1958, на франц. яз.— Gen.—P., 1961. *М. С. Друскин.*

БИЛА́Ш Александр Иванович (р. 6 III 1931, с. Градижск Полтавской обл.) — советский композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1969). Член КПСС с 1967. В 1957 окончил Киевскую консерваторию по классу Н. Н. Вилинского. С 1968 зам. пред. правления СК УССР. Наиболее известен как автор песен. Всесоюзная пр. Ленинского комсомола (1968), Республиканская комсомольская пр. УССР им. Н. Островского (1966).

Соч.: опера — Гайдамаки (1965), моноопера Баллада о генах (1971); для голоса с орк.— Вокализ (1965); для орк.— сюита Буратино (1961), симф. поэма Павел Корчагин (1957); романсы, песни (в т. ч. Ох, не режь косу, Ясены, Калина во ржи, Два цвета, Лелеченьки и др.), музыка к драм. спектаклям, фильмам.

БИЛИ́БИН Иван Иванович [15(27) VI 1818, Калуга — 16(28) IV 1892, Тбилиси] — рус. композитор и скрипач. Племянник В. П. Боткина. Брал уроки композиции, игры на скрипке и фп. у Л. Ф. и Ф. Ф. Лангеров в Москве. В 1841—45 скрипач петерб. Большого т-ра, в 1845—52 моск. Большого т-ра. С сер. 50-х гг. жил в Тбилиси, работал скрипачом в оркестре рус. труппы оперного т-ра. Автор струн. квартетов, инстр. фантазий, хоров, романсов, в к-рых широко использован рус. муз. фольклор. Наибольший интерес представляют романсы Б. (на сл. М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина, Г. Гейне и др.), стилистически близкие рус. бытовой романсовой лирике сер. 19 в.

Лит.: Маевский И., Забытый талант, «СМ», 1966, № 6.

БИЛИ́БИНА Александра Николаевна (ок. 1820— дата и место смерти неизв.) — рус. певица-любительница (сопрано). Пению училась в Петербурге у Дж. Давида, пользовалась советами М. И. Глинки. В 1841 состоялось первое публичное выступление Б. (в благотворительном концерте). Рецензенты отмечали нежный, приятный, выразительный и сильный голос Б., благородную простоту исполнения. В 40-е гг. 19 в. получила широкую популярность как исполнительница рус. нар. песен и романсов М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Е. Варламова. Б. сравнивали с П. Виардо-Гарсиа и называли «русским соловьём», «царицей русского пения». В 50-е гг. 19 в. выступала только в кругу друзей. К этому времени относятся письма Глинки к Б., свидетельствующие об участии певицы в его домашних концертах.

Лит.: Глинка М. И., Литературное наследие, т. 2— Письма и документы, Л., 1953.

БИ́ЛЛИНГС (Billings) Уильям (7 X 1746, Бостон — 29 IX 1800, там же) — амер. композитор. По профессии рабочий. Музыке обучался самостоятельно, в юности пел в церк. хорах. Б.— один из первых амер. композиторов, автор патриотич. песен и пуританских гимнов-хоралов, отличавшихся выразительной силой и оригинальностью в использовании полифонии. Свои сочинения Б. характеризовал как «фугированные пьесы». Первые произв. Б. изданы в 1770 в Бостоне в сб. «Певец псалмов Новой Англии, или Американский певчий» («The New England psalm singer...»). Позднее выпустил еще 5 сб.: «Помощник учителя пения» («The singing master's assistant», 1776), «Музыка в миниатюре» («Music in miniature», 1779), «Развлечения певца псалмов» («The psalm singer's amusement», 1881), «Суффолкская гармония» («The Suffolk harmony», 1886), «Континентальная гармония» («The Continental harmony», 1791, ² 1961; содержит развёрнутые предисловия к хоралам, в к-рых Б. излагает свои муз.-теоретические взгляды). Мн. гимны Б., особенно «Честер» и «Роза Сарона», приобрели широкую популярность в годы Войны за независимость в Сев. Америке 1775—83. Музыка Б. отличается сочетанием высокой торжественности и юмора. Нек-рые амер. композиторы (У. Шуман, Г. Коуэлл) использовали в своём творчестве муз. темы из произв. Б.

Лит.: Кюпен В., Пути американской музыки, ² М., 1965; Goldberg I., The first American musician, «American Mercury», 1928, v. 14, May, p. 67—75; Scholes P., The puritans and music in England and New England, Oxf., 1934, N. Y., 1962; Lindstrom C. E., William Billings and his times, «MQ», 1939, Oct., p. 479—97; Howard J. T., Our American music, N. Y., 1946; Barbour J. M., The church music of W. Billings, «East Lansins», Michigan, 1960. *М. М. Яковлев.*

БИ́ЛЬЗЕ (Bilse) Бенъямин (17 VIII 1816, Лигниц — 13 VII 1902, там же) — нем. дирижёр. С 1843 работал гор. музыкантом в Лигнице, где организовал инстр. капеллу. В 1867 поселился в Берлине; основал и возглавил симф. оркестр. с к-рым давал в течение мн. лет общедоступные концерты, завоевавшие большую популярность (т. н. концерты Бильзе). С 1870 руководил также праздничными придв. концертами. Гастролировал в европ. странах, неоднократно в России (впервые в 1870). На основе оркестра Б. в 1882 в Берлине был создан *Берлинский филармонический оркестр.*

Лит.: Unverricht H., Benjamin Bilse, der Gründer der Berliner Philarmoniker wider Willen, «ZfM», CXIII, 1952.

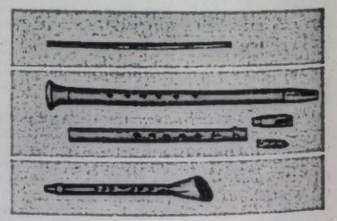
БИН, махати вина,— инд. струн. щипковый инструмент, одна из древнейших разновидностей *вины.* Распространён в сев. Индии. Состоит из бамбукового цилиндра-струнодержателя с ладами (или без них), к-рый несёт на себе 7 струн, и 2 тыквенных резонаторов. Настройка инструмента может быть различной; наиболее распространён строй a^1, a, d, A, c^2, ais, f^1. Струны защипываются пальцами, а при исполнении быстро чередующихся звуков — плектром. Звучание инструмента отличается сухостью и резкостью. На Б. играют гл. обр. проф. исполнители.

Р. Б. Галайская.

БИ́НИЧКИ Станислав [15(27) VII 1872, Ясика, близ Крушеваца — 15 II 1942, Белград] — серб. композитор, дирижёр и муз.-обществ. деятель. Один из активных организаторов муз. жизни Сербии 1-й четверти 20 в. Будучи студентом философского ф-та Белградского ун-та, играл на скрипке и флейте, активно участвовал в студенч. хоре «Обилич» и Белградском певческом об-ве. С 1899 воен. дирижёр в Белграде, где основал первый большой симф. оркестр (Белградский военный оркестр; руководил им до 1903), Сербскую муз. школу (1899, совм. с С. Мокраняцем и Ц. Манойловичем; ныне Гос. средняя муз. школа им. Мокраняца), симф. оркестр («Музыка королевской гвардии», 1904; руководил им до 1920), с к-рым гастролировал во Франции и России (Одесса, 1911). Б.— первый директор муз. школы при об-ве «Станкович» (осн. 1911) и оперной труппы, выделившейся из состава Нац. т-ра в 1920. Б.— автор первой (пост. на сцене) серб. одноактной оперы «На рассвете» («Na uranku», 1903, написанной под влиянием веризма), увертюры и симф. интермеццо к драме И. Войновича «Равноденствие» («Ekvinocio»), мн. хоров и хор. циклов, песен, театр. музыки. В своём творчестве Б. опирался на серб. муз. фольклор.

Лит.: Nušić B., O zivotu i radu Stanislava Binički, «Comoedia», 1924, № 5; Durić-Klajn S., Deset godina od smrti S. Binički, «Književne novine», 1952. *И. М. Ямпольский.*

БИ́РБИНЕ — назв. литов. духовых язычковых инструментов. 1) Дудочка из соломины или гусиного пера с надрезным язычком и 3 игровыми отверстиями: играют на ней в основном дети. 2) Инструмент с деревянным стволом ок. 200 *мм* длины, снабжённым 4—6 и более игровыми отверстиями. В верхний конец ствола вставлен кларнетного типа мундштук с одинарной тростью, на нижний надет раструб из коровьего рога, берёсты или дерева. Звукоряд диатоничн. с квартовым скачком внизу; звучание сильное и резкое. Этим инструментом пользуются главным образом пастухи, играют на нём соло или в ансамбле, исполняют народные наигрыши, песни и танцы. В сов. время создано семейство усовершенствованных Б.— сопрано, тенор, бас (вышел из употребления), контрабас, к-рое используется в оркестровой группе Ансамбля нар. песен и танцев Литов. ССР. Эти инструменты имеют 10 игровых отверстий и позволяют извлекать в нижней половине звукоряда диатонические, а в верхней — диатоничн. и хроматич. звуки.



Бирбине (вверху — нар. инструмент; в середине — др. вид нар. инструмента в собранном и разобранном виде; внизу — усовершенствованное бирбине — сопрано).

К. А. Вертков.

БИРЕ́Т (Biret) Идил (р. 1941, Анкара) — турецкая пианистка. Занималась в Анкаре у пианиста М. Фен-

мена. В 1957 окончила Парижскую консерваторию по классу Ж. Дойена. Брала уроки у нем. пианиста В. Кемпфа, а также у Н. Буланже. Концертирует с 12 лет, выступает во мн. странах (в СССР — в 1960, 1970).

БИРЖА́Н КОЖАГУ́ЛОВ, Биржан-сал (1831, урочище Ербол, ныне Энбекшильдерский р-н Кокчетавской обл.— 1894, там же) — казах. нар. певец-композитор, акын. Сын кочевника-скотовода. Странствовал по степям с группой певцов-импровизаторов. Своими произв. побуждал народ к борьбе с социальной несправедливостью. Песни Б. К. отличаются разнообразием муз. построения, развитой формой, органическим синтезом музыки и текста. Впервые записанные в сов. время, они широко бытуют в народе. Почти все песни Б. К. (более 50) обработаны для голоса с фп., хора, разл. инстр. ансамблей. Муз. наследие Б. К. оказывает большое влияние на развитие казах. сов. проф. музыки. Мелодии используются казах. композиторами. Жизни Б. К. посв. опера «Биржан и Сара» Тулебаева (1946, Казах. т-р оперы и балета; Гос. пр. СССР, 1949). В опере использованы нек-рые подлинные мелодии Б. К.

Нотография: Затаевич А. В., 1000 песен киргизского (казахского) народа, М., 1924, ²1963, №№ 119, 164, 165; его же, 500 казахских песен и кюйев, М., 1931, №№ 104, 143; Биржан. Этнографический сб. (Биржан Кожагулов. Песни), запись (ноты и тексты) В. Ерзаковича, А.-А., 1959 (на казах. яз.).

Лит.: Жубанов А., Биржан-сал, в его кн.: Соловьи столетий, А.-А., 1963 (на казах. яз.); то же, А.-А., 1967 (рус. пер.); Биржан сал Кожагулов (стихи). Сб. поэтич. творчества Биржана, А.-А., 1967 (на казах. яз.). *Б. Г. Ерзакович.*

БИ́РКЕНШТОК (Birckenstock) Иоганн Адам (19 II 1687, Альсфельд, близ Дармштадта — 26 II 1733, Эйзенах) — нем. скрипач и композитор. Игре на скрипке обучался у Ж. Б. Волюмье (Берлин) и Ф. Дюваля (Париж). С 1709 работал в оркестре в Касселе (с 1725 концертмейстер), с 1730 придворный капельмейстер в Эйзенахе. Б. был одним из выдающихся нем. виртуозов и скрипич. композиторов своего времени. 2 сб. сонат Б. для скрипки и баса (1722), отличающихся мелодич. богатством и виртуозно разработанной фактурой, относятся к лучшим образцам нем. скрипич. музыки 18 в. Им издано также 6 трио-сонат для 2 скрипок и баса, 12 концертов для 6 инструментов и др.

БИРМА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. Муз. иск-во Бирмы тесно связано с танцем и театр. представлениями. Истоки Б. м.— в древнейших религ. ритуалах. Музыка получила развитие задолго до укрепления в стране буддизма, когда был распространён языч. культ натов (духов). Им посвящалось т. н. нат-пве (представление натов) — ритуальный обряд, включавший в себя танцы и декламацию в сопровождении муз. инструментов. В основе песен и танцев, популярных и в совр. Б., сохранились элементы этого ритуала. Б. м. строится на простой пентатонике. Нац. муз. традиции Б. формировались под влиянием монов и пью — народов, живших на территории Бирмы до прихода предков собственно бирманцев. Первое свидетельство о наличии в Бирме развитой инстр. музыки относится к нач. 9 в. Это отклик видных кит. поэтов (в т. ч. Бо Цзюй-и), высоко оценивших выступление 35 музыкантов пью, прибывших в нач. 9 в. в столицу Китая (Чанъань). Б. м. достигла расцвета в эпоху Паганского гос-ва (11—13 вв.). О значении музыки и танцев в культуре Бирмы этого времени свидетельствуют также надписи в пагодах, говорящие о том, что музыканты и танцовщики были участниками разл. религ. празднеств и церемоний (на стенах храмов сохранились изображения танц. сцен). Музыка постепенно отделяется от танцев и становится самостоят. видом иск-ва. Среди инструментов, использовавшихся в этот период,— разл. барабаны, гонги, в т. ч. подвесные и циркульные, ракушины, арфы с разным количеством струн (до 16), рожки и мн. др. В 1-й пол. 16 в. сформировался характерный для Бирмы тип оркестра, т. н. сайн вайн, просуществовавший почти без изменений до сер. 19 в., когда мн. инструменты были реконструированы. В усовершенствованном виде сайн вайн сохранился до нашего времени. В него входят ударные: патсайн — циркульный барабан (состоит из 21 барабана, к-рые подобраны по высоте тона и подвешены вертикально на кольцевой обычно позолоченной дерев. основе; исполнитель сидит или стоит в центре этой установки) и др. барабаны, чейвайн — циркульный гонг (состоит из подвешенных по кругу 18 гонгов, на к-рых играют деревянными палочками), паттала́ (род ксилофона из 24 пластинок, расположенных по высоте тона; существует 3 их вида: ва — бамбуковый, тан — железный, чей — медный), лингвин — большие и малые тарелки (кхекхвин), бамбуковые трещотки, колокольчики; струнные: саун — арфа со струнами из кручёного шёлка или искусств. нитей (по виду напоминает очертания бирм. лодки; один из самых древних нац. инструментов; популярен и в совр. Бирме), тоунлоун саун — трёхструнная арфа (в форме крокодила, вдоль спины к-рого натянуты струны); среди духовых — солирующий инструмент патоукау (танкоукау) — род рожка с мундштуком из пальмового листа, имеет 7 отверстий с одной стороны и одно — с другой (для большого пальца), хне — род гобоя из бамбука, пьуей — род флейты.

К концу 13 в. относится наиболее древняя из дошедших до нас песен — военная песня (исполнявшаяся во время танца со щитом). Позднее получила развитие придв. песня, также связанная с танцем и исполнявшаяся во время разл. торжеств и церемоний в корол. дворце. Существовали разл. типы песен: чоу, бве, тичхин кхан, нат пьоу; сиамские, монские и др. Известные исполнительницы классич. песен, популярных и в совр. Бирме, — До Аун Чи, До Со Мья, Ей Чи, До Дейти Ньюн и др. В дворцовой драме 18 в.— «нандвинза» — большое место отводилось музыке, пению и танцу. Вок. речитатив, инстр. музыка и танец связывались между собой интермедиями. Оркестр (состоял только из мужчин — от 3 до 10) исполнял перед каждой сценой муз. вступление (во время сценич. действия оркестр использовался редко). Определённые инструменты оркестра предназначались для сопровождения речитатива и для танца. Установилась строгая последовательность муз. сопровождения сцен. Обычно один и тот же актёр был певцом и танцовщиком одновременно.

В сер. 18 в., после победы над Сиамом, в Бирме сложилась новая школа, впитавшая в себя традиции Б. м. и обогащённая достижениями сиамского муз. иск-ва. Сиамские песни вошли в классич. Б. м. (йоудая тичхин). В 18—19 вв. большой вклад в бирм. муз. культуру внесли поэты-композиторы Мьявади Минджи У Са, Падейтаяза, поэтессы-композиторы Хлайнтхей Кхаун Тин и Ма Ма Ле. Известными исполнителями на бирм. арфе в 19 в. были У Маун Джи и его ученик У Маун Лат. Популярные актёры-танцовщики 20 в. У По Сейн, Аунгбала и Сейн Кадон много сделали для развития муз. культуры Бирмы.

В совр. бирм. театральных представлениях музыка по-прежнему занимает большое место. Это муз. и песенно-танц. интермедии. Сольные муз. номера и оркестровые пьесы служат вставными или завершающими номерами в аньейпинве (театральная программа, состоящая из традиц. танц. номеров, перемежающихся с злободневными диалогами, в к-рых участвуют комич. персонажи), и в т. н. зативе (многочасовая муз. драма). Важное значение сохранил оркестр, в составе к-рого появились скрипки и гитары.

В совр. Бирме религ. празднества всегда сопровождаются музыкой (в зависимости от характера празднества используются разл. инструменты). В совр.



Оркестр народных инструментов Бирмы.

нар. Б. м. сохранились традиции муз. фестивалей с танцами, названия к-рых происходят от инстр. сопровождения данного нар. танца: оу зи (танец с двойным барабаном), доу па (танец с малым барабаном). Бирманцы хранят и развивают нац. муз. традиции. Ми. трудовые процессы сопровождаются музыкой: напр., во время посадки риса играют на поун шей (большой барабан).

Развивается проф. муз. иск-во. Созданы гос. школы музыки и танца, школы изящных иск-в в Рангуне и Мандалае, в к-рых изучаются как классич. бирманские формы иск-в, так и совр. европ.; организованы Гос. бирм. оркестр во главе с режиссёром и композитором У Хан Па (в 1956 оркестр вместе с др. мастерами иск-в Бирмы гастролировал в СССР) и Ансамбль бирм. нац. танца (гастролировал в СССР в 1972). Для совр. бирм. оркестра характерно использование наряду с нац. инструментами нек-рых европ. инструментов (скрипка, фп., труба). Музыканты, учившиеся в разных странах (в т. ч. в СССР), организовали небольшой симф. оркестр, исполняющий классич. и совр. музыку зап.-европ., рус. и сов. композиторов. В совр. Б. м. проникают европ. мелодии, в т. ч. джазовые.

Лит.: Sachs C., Die Musikinstrumente Birmas und Assams im K. Ethnographischen Museum zu München, Münch., 1917; Reinhard K., Die Musik Birmas, в кн.: Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München, V. Würzburg, 1939; Мьима свесоунчан (Бирманская энциклопедия), т. 10, Рангун, 1966, с. 59—64; Htway U. Chit, String instruments in Burmese music, Rangoon. School of music and drama, 1966; Sein U. San, The Burmese harp, там же, 1969; Han U. Mya, Classical songs of Burma, там же, 1966.

Т. П. Попов.

БИРЮКО́В Юрий Сергеевич (р. 14 IV (27 V) 1908, Москва) — советский композитор. В 1936 окончил Моск. консерваторию по классу композиции Н. Я. Мясковского и по классу фп. С. Е. Фейнберга. В 1939—41 преподавал композицию в Центр. муз. школе-десятилетке при Моск. консерватории.

Соч.: оперы — Барышня-крестьянка (по одноим. повести А.С. Пушкина, 1947, Ансамбль сов. оперы, Москва), Кавалер Золотой звезды (1956, Новосибирск); балеты — Сольо (1941, Ташкент), Последний бал (Аврора) (1962, Челябинск), одноактный балет О космонавтах (1962, Львов); детская муз. комедия — Голубой экспресс (по Дж. Родари, 1971); для орк. — симфония Вайнахская (на чечено-ингуш. темы, 1968), баллада (посв. М. И. Калинину, 1940), сюита Картинки Кремля (1948); для малого симф. орк. — 2 сюиты на югославские темы (1955); концерты для фп. — с орк. (1941, 1945), с эстр. орк. (1970); 24 прелюдии, 4 токкаты, ноктюрны, пьесы для фп., в т. ч. сб. дет. пьес (1970), романсы, дет. песни, музыка для т-ра и кино.

БИСВА́С Анил (р. 7 VII 1914) — инд. композитор, дирижёр, обществ. деятель. Музыку начал писать с 1933. Среди соч. Б.— симф. произв., музыка к театр. постановкам и фильмам, песни. В одном из его лучших произв.— балете «Танец мира», выражен гневный протест против войны. В музыке балета нар. интонац. основа органически сочетается с европ. стилем письма. Значит. место в творчестве Б. занимает музыка к фильмам (первый фильм — «Пуйя», 1934), в к-рой композитор использует нар. инд. песни и танцы разных областей страны (фильмы «Сестра», «Наследник», «Бирадж Баху», «Ганга» и др.). В нек-рых фильмах Б. стремится сочетать традиц. жанры инд. иск-ва с симфонизмом европ. музыки («Утешительница Хамдрад», 1951). Совм. с Б. А. Чайковским (1958) принимал участие в создании музыки к сов.-инд. фильму «Хождение за три моря». Автор статей по вопросам музыки в кино. Пред. Союза музыкантов Индии, рук. орк. Всеиндийского радио в Дели.

Лит. соч.: Индийская музыка и кино, «СМ», 1956, № 3; Classical music in films, «The Indian Review», Madras, 1955, v. 56, № 5, p. 150—53.

Лит.: Гарга Б.Д., Гарги Бальвант, Кино Индии, М., 1956, с. 67—78; Культура современной Индии, М., 1966, разд. Музыка, с. 177, 179; Мшвелидзе Ш., Музыка «страны чудес», «СМ», 1967, № 8, с. 120.

С. М. Грищенко.

БИТЛЗ (англ. The Beatles — жуки-ударники) — название англ. вокально-инстр. квартета, организованного в 1960 в Ливерпуле и выступавшего в составе: П. Мак-Картни, Дж. Леннон, Дж. Харрисон (электрогитары), Ринго Старр (наст. имя и фамилия Ричард Старки, ударные). В нач. 60-х гг. Б. завоевали популярность и вызвали волну подражания среди зап.-европ. и амер. молодёжи исполнением характерных мелодий в жанре биг-бит (форма, возникшая из слияния элементов негр. джаза и блюза). С сер. 60-х гг. Б. перешли к более самобытной и сложной композиционно-исполнительской манере, нередко увеличивая состав инстр. сопровождения до размеров камерного, а иногда и симф. оркестра. В этот период особенностью творчества Б. явилось сочетание совр. ритмики и тембров, обогащённых электронно-акустич. эффектами, с мотивами старинного кельтского фольклора, англ. балладного стиля 17—18 вв. и нек-рыми элементами индийской классич. музыки. Осн. репертуар Б. создавался гл. обр. П. Мак-Картни (музыка) и Дж. Ленноном (текст); к их наиболее значит. произв. принадлежат «Вчера», «Жёлтая субмарина», «Мишель», «Человек из ниоткуда», «Земляничные поляны навсегда», «Элинор Ригби», «Она покинула свой дом», «День в жизни» и др. В кон. 60-х гг. квартет прекратил своё существование.

Участники Б. не имели чёткой обществ. позиции. В их творчестве отразился кризис сознания зап. молодёжи 2-й пол. 20 в. Отсюда — парадоксальность идейно-эстетич. взглядов наряду с критическим, хотя и непоследовательным, отношением к бурж. культуре и образу жизни.

Лит.: Переверзев Л., «Битлз»— лицо и сущность поп-музыки, «МЖ», 1968, № 10, с. 22—23; Shepherd B., The true story of the Beatles, L., 1964; Davies H., The Beatles, L., 1968.

Л. Б. Переверзев.

БИТОВ Борис Леонидович [р. 26 VIII (8 IX) 1904, Петербург] — советский композитор. В 1920—25 учился в Петрогр. (Ленингр.) консерватории по композиции у М. О. Штейнберга и игре на фп. у М. В. Юдиной; окончил в 1941 по классу композиции М. Ф. Гнесина. До 1944 выступал как пианист. Б.— автор балетов «Двенадцать месяцев» по пьесе С. Я. Маршака (1954, Ленингр. Малый оперный т-р) и «Гаврош» по В. Гюго (совм. с Е. М. Корнблитом, 1958, там же), симф. и камерных произв., 4 сонат и «Баллады» для фп., сонат для виолончели, романсов, ми. произв. для эстр. оркестра.

BI'FARA (бифа́ра, итал.) — см. *Tremulant.*

БИХА́РИ (Bihari) Янош (24 X 1764, Надьабонь — 26 IV 1827, Пешт) — венг. скрипач и композитор. По национальности цыган. Один из создателей стиля *вербункош*. Ок. 1801 организовал в Пеште танц. оркестр (капеллу), с к-рой с успехом гастролировал в Венгрии и зарубежных странах в качестве дирижёра и скрипача. Блестящий виртуоз, обладавший даром импровизации, он прославился исполнением венг. нар. танцев и песен. Его игра произвела глубокое впечатление на молодого Ф. Листа. В 1824 вследствие повреждения левой руки Б. оставил исполнит. деятельность. В своих сочинениях (св. 80) он разрабатывал гл. обр. старинные венг. танц. мелодии и песенный фольклор. В куруцких и нар.-песенных парафразах выступил как значит. представитель венг. муз. культуры 1-й четв. 19 в. (см. *Венгерская музыка*). Ему приписывается мелодия «Ракоци-марша». Творчество Б. оказало влияние на композиторов др. стран. Мелодии Б. использовали Л. Бетховен в музыке к «Королю Стефану» ор. 117, Ф. Лист, П. Сарасате и др.

Лит.: Liszt F., Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn, Lpz., 1883; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923, S. 510—11; Major E., János Bihari, «Zenei Szemle», Bdpst, 1928, v. XII (перечень соч.); Bihari János élete és művei, «Enekló Ifjuság», Bdpst, 1944.

И. М. Ямпольский.

БИ́ХТЕР Михаил Алексеевич [11(23) IV 1881, Москва — 7 V 1947, Ленинград] — сов. пианист, дирижёр и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1938). Сын музыканта. В 1910 окончил Петерб. консерваторию. Учился у К. фон Арка и А. Н. Есиповой (фп.), А. К. Лядова (теория), А. К. Глазунова и М. О. Штейнберга (композиция), Н. Н. Черепнина (дирижирование). Как исполнитель-пианист специализировался в области камерного ансамбля и аккомпанемента. Неоднократно выступал с певцами Н. Н. Забелой-Врубель, Ф. И. Шаляпиным, И. А. Алчевским, М. Н. Бриан. В 1912—17 дирижёр и муз. рук. *Театра музыкальной драмы* в Петрограде, где осуществил пост. опер: «Евгений Онегин», «Садко», «Снегурочка», «Борис Годунов», «Каменный гость», «Нюрнбергские мейстерзингеры». После Великой Окт. социалистич. революции Б. работал на Украине и в Ростове-на-Дону в качестве оперного дирижёра и пианиста, в 20-х гг.— в Ленинграде. Совершил ряд конц. поездок по Сов. Союзу вместе с певицей В. О. Духовской. В 1933—47 руководил классом камерного вок. ансамбля и оперным классом Ленингр. консерватории (с 1933 профессор).

Б. был выдающимся виртуозом-ансамблистом и педагогом. Как пианист он обладал красивым, певучим и разнообразным по краскам звуком, игра его отличалась одухотворённостью и ярко индивидуальной трактовкой произведений. Исполнительское искусство Б. как пианиста, ансамблиста и дирижёра опиралось на тщательный анализ содержания и формы произведений.

Написал книгу «Основы музыкального выражения» и «Вокальный словарь», оставшиеся в рукописи, а также воспоминания под назв. «Телега жизни» (рукопись).

Лит. соч.: Листки из книги воспоминаний, «СМ», 1959, №№ 9, 12.

Лит.: Левик С., Памяти М. А. Бихтера, «СМ», 1948, № 3; его же, Записки оперного певца, М., 1955, [2]1962.

Я. И. Мильштейн.

БИ́ЧЕМ (Beecham) Томас (29 IV 1879, Сент-Хеленс, близ Ливерпула — 8 III 1961, Лондон) — англ. дирижёр, оперный и балетный импресарио, муз.-обществ. деятель. Не получил спец. муз. образования. Впервые выступил в 1905 с «Куинс-холл оркестром», в 1906 организовал в Лондоне Новый симф. оркестр (с 1908 наз. симф. оркестр Бичема). С 1910 дирижёр т-ра «Ковент-Гарден» в Лондоне. Известен гл. обр. как оперный дирижёр, исполнял симф. произв. Ф. Дилиуса, В. А. Моцарта, Р. Штрауса и И. Ф. Стравинского. Как импресарио пропагандировал совр. музыку. Участвовал в организации пост. 120 опер, в т. ч. 60 новых. Организовал оперную труппу и собств. оркестр, первые в Англии выступления балетной труппы С. П. Дягилева, дирижировал спектаклями «Русских сезонов» в Лондоне (1911) и в Берлине, затем снова в Лондоне (1913). В годы 1-й мировой войны 1914—18 финансировал ми. оркестры и оперные компании Великобритании, рук. и дирижировал оперными спектаклями в театрах «Друри-Лейн», «Шефтсбери», «Олдуич тиэтр». Был основателем, рук. и дирижёром Британской нац. оперной компании и ряда крупнейших оркестров (Лондонского филармонич.— с 1932, Королев. филармонич.— с 1947, и др.), а также ми. фестивалей — Ф. Дилиуса в Лондоне (1929), в Лидсе (с 1932), Моцартовского в Зальцбурге (1932), в Глайндборне (1948, 1949), Эдинбурге (с 1947). Выступал в концертах Корол. филармонич. об-ва и в т-ре «Ковент-Гарден» (с 1932 гл. дирижёр т-ра, с 1933 худ. рук.). Гастролировал в Австралии, Канаде (1949—51). Работал в США дирижёром симф. оркестра в Сиэтле (1941—43) и в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке (1942—44). Автор орк. сюит на темы опер и камерных произв. Г. Генделя. Написал автобиографич. воспоминания.



Соч.: A mingled chime: leaves from an autobiography, L., 1944, [2] 1949; Frederik Delius, N. Y., 1960.

Лит.: Smyth E., Beecham and pharoah, L., 1935; Cardus N., Sir Thomas Beecham, в его кн.: Delights of music: a critic's ..., L., 1966, p. 32—48.

БИЧУ́РИНА Анна Александровна [1854, Тбилиси — 5(17) II 1888, Петербург] — рус. певица (контральто). Окончила Петерб. консерваторию (класс Г. Ниссен-Саломан и Дж. Корси). В 1875—85 солистка Мариинского т-ра. Первая исполнительница партий Леля; Свояченицы («Майская ночь»), Солохи («Кузнец Вакула» Чайковского). Б. обладала сочным, грудным, сильным голосом, большим сценич. дарованием. Создавала острохарактерные образы; была одной из лучших исполнительниц бытовых партий. П. И. Чайковский высоко оценил её исполнение Солохи. Среди др. партий: Ваня; Спиридоновна («Вражья сила»), Хозяйка корчмы («Борис Годунов»), Няня («Евгений Онегин»).

Лит.: Некролог, «Нувеллист», СПБ, 1888, с. 8; Некролог, «Новое время», СПБ, 1888, № 4290, с. 3.

БИЮ́ — общее наименование тат. и башк. нац. танцев; отсюда биючи — танцор, плясун. Б. называют нар. танцы всех видов — мужские, женские, коллективные. Муз. сопровождением танцев служат песенные мелодии, исполняемые на инструментах, иногда пение. Распространённые формы: бию-кюй — лирич. плясовые напевы без слов; кылынап-бию — мелодии, сопровождающие изобразит. воинственные танцы; такмак — скорые плясовые песни типа частушки.

Я. М. Гиршман.

БЛАГО́Й Дмитрий Дмитриевич (р. 13 IV 1930, Москва) — советский пианист, композитор и музыковед. Кандидат искусствоведения (1971). В 1954 окончил Моск. консерваторию по классу фп. А. Б. Гольденвейзера (в 1958 под его рук. аспирантуру), в 1957 — по классу композиции Ю. А. Шапорина. С 1959 преподаёт в Моск. консерватории (класс фп. и камерного ансамбля), с 1968 доцент. С 1960 солист Моск. филармонии. Муз.-критич. деятельность начал в 1957. С 1965 внештат. корр. газ. «Советская культура». Ред. книг: «А. Б. Гольденвейзер. 32 сонаты Бетховена» (М., 1966); сб. «А. Б. Гольденвейзер» (М., 1969). Автор муз. произв., в т. ч. для фп. (годы изд.) — «Соната-сказка» (1958), «Вариации на русскую тему» (1960), «Блестящее каприччио» (с оркестром, 1960), «Прелюдии» (1962), «Альбом пьес» (тетр. 1—2, 1969—71), «Четыре настроения» (1971); струн. квартет (1968), вок. цикл «Живая тишина» (сл. В. Д. Берестова, 1966) и др.

Соч.: Этюды Скрябина, М., 1963; Композитор и педагог, в сб.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 1, М., 1963; Значение образных ассоциаций в работе пианиста-педагога, в сб.: Методические записки по вопросам муз. образования, М., 1966; Фортепианное творчество Свиридова, в сб.: Георгий Свиридов, М., 1971; Автограф и исполнительское прочтение сонаты ор. 57 («Аппассионата»), в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972; и др.

БЛАЖЕ́ВИЧ Владислав Михайлович [3(15) VIII 1881, хутор Тригубовка, ныне Смоленская обл.— 10 IV 1942, Москва] — советский тромбонист, дирижёр, композитор и педагог. В 1905 окончил Моск. консерваторию по классу тромбона Х. И. Борка. В 1906—28 артист оркестра Большого т-ра; в 1922—32 — оркестра *Персимфанс*. В 1920—42 преподавал игру на тромбоне в Моск. консерватории (с 1922 профессор), возглавлял военнодирижёрскую кафедру (1929—36). Организатор Гос. духового оркестра СССР (1937) и его дирижёр (1937—39).



Деятельность Б. сыграла большую роль в развитии сов. исполнительства на духовых инструментах. Автор мн. сочинений (концертов, пьес, этюдов, маршей) для духовых инструментов, духового оркестра и методич. работ — «Школа коллективной игры на духовых инструментах» (ч. 1—2, М., 1935), «Школа для раздвижного тромбона» (М., 1935), «Школа развития легато на цугтромбоне» (ч. 1, М., 1938), «Школа для трубы» (М., 1943).

БЛА́НТЕР Матвей Исаакович [р. 28 I (10 II) 1903, г. Почеп, ныне Брянской обл.] — советский композитор. Нар. арт. РСФСР (1965). Учился в Курском муз. уч-ще (по классам фп. и скрипки), в 1917—19 — в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва по классу скрипки А. Я. Могилевского, по теории музыки у Н. С. Потоловского и Н. Р. Кочетова. Занимался композицией у Г. Э. Конюса (1920—1921). Деятельность Б. как композитора началась в эстрадно-артистич. студии «Мастерская Н. М. Форрегера» («Мастфор»). В 1926—1927 рук. муз. частью Ленингр. т-ра сатиры, в 1930—31 — Магнитогорского драм. т-ра, в 1932—33 — Горьковского т-ра миниатюр. Сочинения 20-х гг. связаны в основном с жанрами лёгкой танцевальной музыки. Б. является одним из видных мастеров сов. массовой песни. Им созданы произв., овеянные романтикой Гражданской войны: «Партизан Железняк», «Песня о Щорсе» (1935). Популярны казачьи песни «В путь-дорожку дальнюю», «Песня о казачке» и «Казаки-казаченьки», молодёжная «С нами поёт вся страна» и др. Всемирную известность приобрела «Катюша» (сл. М. В. Исаковского, 1939); в период 2-й мировой войны 1939—45 эта песня стала гимном итал. партизан; в Сов. Союзе мелодия «Катюши» получила распространение с разл. текстовыми вариантами. В эти же годы композитором созданы песни «До свиданья, города и хаты», «В лесу прифронтовом», «Штурвальный с „Марата“», «Под звёздами балканскими» и др. Глубоко патриотич. содержание отличает лучшие песни Б., созданные в 50—60-е гг.: «Солнце скрылось за горою», «Перед дальней дорогой» и др. Высокие гражданские мотивы композитор сочетает с формой непосредственного лирич. высказывания. Интонации его песен близки рус. гор. фольклору, лирику он нередко соединяет с жанрами плясовой песни («Катюша», «Лучше нету того цвету») или марша («Летят перелётные птицы» и др.). Особое место занимает в его творчестве жанр вальса («Моя любимая», «В лесу прифронтовом», «Улица Горького», «Песня о Праге», «Подари мне на прощанье», «Кружатся пары» и др.). Песни Б. написаны на сл. М. Голодного, В. И. Лебедева-Кумача, К. М. Симонова, А. А. Суркова, М. А. Светлова. Более 20 песен создано в содружестве с М. В. Исаковским.

Автор оперетт: «Сорок палок» (1924, Москва), «На берегу Амура» (1939, Моск. т-р оперетты) и др. Гос. пр. СССР (1946).

Лит.: Зак В., Матвей Блантер, М., 1970. *В. И. Зак.*

БЛАРАМБЕ́РГ Павел Иванович [14 (26) IX 1841, Оренбург — 15 (28) III 1907, Ницца] — рус. композитор, публицист. Учился игре на фп. у М. А. Балакирева (1859), оказавшего решающее влияние на творчество Б. Брал уроки гармонии у А. А. Герке. Окончил петерб. Александровский лицей (1860). Служил в Морском мин-ве, статистич. отделении Рус. географич. об-ва. Был активным обществ. деятелем: преподавал в воскресных школах, участвовал в организации нар. читален. С 1876 жил в Москве, заведовал отделом иностр. политики в газ. «Русские ведомости». В 1883—98 преподаватель, затем профессор (муз.-теоретич. предметы) Муз.-драм. уч-ща Моск. филармонич. об-ва. Среди его уч-ков — В. С. Калинников. Для творчества Б. характерно стремление к напевности, простоте. Наибольшей известностью пользовались его муз.-сценич. произв., отличающиеся бережным отношением к лит. первоисточнику.

Соч.: оперы — Мария Бургундская (по драме «Мария Тюдор» Гюго, 1878, пост. 1888, Большой т-р, Москва), Скоморох (по комедии «Комик XVIII столетия» А. Н. Островского, 1881, пост. 1908, Новый т-р, Москва), Тушинцы (по А. Н. Островскому, 1895, Большой т-р, Москва), Девица-русалка (по А. Мицкевичу — Л. А. Мею, 1888, силами учеников Муз.-драм. уч-ща, Малый т-р, Москва), Волна (по мотивам поэмы «Дон-Жуан» Байрона, 1893); музыка к драме Воевода А. Н. Островского (1865); муз. картины Демон (на текст М. Ю. Лермонтова, 1869); для орк.— симф. поэма Умирающий гладиатор (1882), симфония h-moll (1886); романсы; хоры a cappella; хор. перелож.—12 русских песен из сб. Ю. Мельгунова (СПБ, 1888) и др.

Лит. соч.: Цензура в музыке. (Из личных воспоминаний), в сб.: В защиту слова, I, СПБ, 1905, [1906]; Русская народная песня и её влияние на музыку, «Муз. труженик», 1909, № 5, 6.

Лит.: Серова В., Павел Иванович Бларамберг (Биографический очерк), «РМГ», 1894, № 10; её же, Чета Бларамбергов, «Муз. современник», 1915, № 1; Щетинин В. А., Идеалист-шестидесятник. (Памяти П. И. Бларамберга), «Ист. вестник», 1907, [№ 6]; Ф. [Индейзен] Ник., П. И. Бларамберг [некролог], «РМГ», 1907, № 12; Энгель Ю., П. И. Бларамберг, «Известия СПб. об-ва муз. собраний», 1908, вып. 3—4.

БЛА́ХЕР (Blacher), Борис (р. 6 I 1903, Китай) — нем. композитор. С 1922 живёт в Берлине (ныне в Зап. Берлине). Обучался музыке в Иркутске, Харбине, композиции у Ф. Коха в Берлине (1922—26). Занимался музыкально-теоретич. предметами в Берлинском университете. В 1938—39 преподавал в Дрезденской консерватории, с 1948 — в Высшей музыкальной школе Зап. Берлина (с 1953 её директор), а также на курсах композиции в Австрии и Англии. Среди учеников — Г. Эйнем. С 1968 президент Академии иск-в в Зап. Берлине.

Как композитор Б. выступил в сер. 30-х гг. с балетной и оркестровой музыкой, к-рая не исполнялась в Германии, исключением стала опера «Княжна Тараканова» (пост. 1941, Вупперталь). Ранние инстр. сочинения написаны под влиянием творчества И. Ф. Стравинского. Инстр. стиль композитора отличается лаконизмом, экономией выразит. средств, изяществом. С 1950 Б. применяет при создании своих произв. т. н. принцип «варьируемых метров», заключающийся в строгом регулировании структур метроритма (постоянная метрич. переменность, использование определённых рядов из групп равных длительностей). Среди произв., созданных по этому принципу, — «Орнаменты» для фп. (1950), «Эпитафия» для струн. квартета памяти Франца Кафки (1951), 2-й концерт для фп. с оркестром (1952) и др. Техника «варьируемых метров» применялась и др. композиторами: Р. Вагнером-Регени, Х. В. Хенце, К. А. Хартманом и Г. Клебе (один из учеников Б.). В операх и балетах Б. проявил интерес к совр. темам, склонность к пародии, сатире.

Соч.: оперы — Прилив (Die Flut, 1947, Дрезден), Ночная птица (Die Nachtschwalbe, 1948, Лейпциг), Прусская сказка (Preussisches Märchen, 1950, Берлин), Абстрактная опера № 1 (1953, Мангейм), 200 000 талеров (по мотивам повести Шолом-Алейхема, 1960, Зап. Берлин), камерная опера-оратория Ромео и Юлия (1947, Берлин); оратория — Великий Инквизитор (Der Grossinquisitor, часть текста взята из романа Достоевского «Братья Карамазовы», 1948); для орк., в т. ч. симфония (1939), симф. поэма Гамлет (1940); концерт для струн. орк. (1942); концерты с орк.— для фп. (1948, 1952), скр. (1948), альта (1960), влч. (1964), фагота, валторны, трубы, арфы и струнных (1950) и др.; камерно-инстр. произв., в т. ч. пьесы для фп.; песни на сл. Ф. Вольфа; вок. цикл с орк. на тексты из «Евгения Онегина» Пушкина (1965); обр. революц. песен (в сотрудничестве с Э. Бушем), негр. спиричуэлс; музыка к пьесе «Страх и отчаяние в Третьей империи» Брехта и др.

Лит. соч.: Einführung in den strengen Satz, B., 1963.

Лит.: Stuckenschmidt H. H., B. Blacher, B., 1963. *О. Т. Леонтьева.*

БЛЕ́ЙХМАН Юлий Иванович [24 XI (6 XII) 1868, Петербург — 26 XII 1909 (8 I 1910), там же] — рус. композитор и дирижёр. Учился в Петерб. консерватории у Н. Ф. Соловьёва (композиция) и Н. А. Римского-Корсакова (инструментовка), а затем в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке и С. Ядассона. В 1893—94 организовал общедоступные симф. концерты в Петербурге, в 1894—95 дирижировал концертами Петерб. филармонич. об-ва, много выступал в провинции. Автор популярных в своё время романсов («Ты помнишь ли» и др.). Ему принадлежат также оперы: «Принцесса Грёза» (1900, Новый т-р, Москва), «Светоч христианства» («Севастьян мученик», клавир, М., 1904); кантата «Сцена у ручья»; драм. сцена для голоса и хора «Князь Михайло Репнин»; орк. произв., в т. ч. симфония, вариации на тему П. И. Чайковского; камерно-инстр. сочинения; фп. пьесы (ор. 7, 13, 23); романсы, хоры a cappella и др.

Лит.: [Некрологи], «Театр и искусство», 1910, № 1; Иванов М., Памяти Ю. И. Блейхмана, «Новое время», 1910, 12 апр., № 12243.

БЛЕХ (Blech) Лео (21 IV 1871, Ахен — 24 VIII 1958, Берлин) — нем. дирижёр и композитор. Совершенствовался по композиции у Э. Хумпердинка. В 1893—99 капельмейстер Гор. т-ра в Ахене; с 1899 дирижёр Нем. т-ра в Праге; в 1906—23 дирижёр (с 1913 генерал-музик-директор) Берлинской корол. оперы (ныне Нем. гос. опера), где выступал наряду с К. Муком и Р. Штраусом; в 1923—24 работал в др. оперных т-рах Берлина (Гор. опера, Нар. опера), в 1925 в Венской нар. опере. В 1926 возвратился в Нем. гос. оперу Берлина, где в числе др. произв. дирижировал пост. оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. В сер. 30-х гг. Б. эмигрировал из Германии. С 1937 работал в Риге, с 1941 — в Стокгольме. В 1949 возвратился в Берлин и до 1953 работал в Гор. опере (Зап. Берлин).

Б. был выдающимся оперным дирижёром, иск-во к-рого сочетало в себе уверенность, ясность, гибкость и изящество. Гастролировал в СССР (1941).

Соч.: оперы — Аглая (1893, Ахен), Керубина (1894, там же), комич. опера Это был я (Das war ich, 1902, Дрезден), Альпийский король и враг людей (Alpenkönig und Menschenfeind, 1903, там же), Золушка (Aschenbrödel, 1905, Прага), Versiegelt (1908, Гамбург); оперетта — Соломенная вдова (Die Strohwitwe 1920, Гамбург); для орк.— симф. поэмы Монахиня (Die Nonne, 1897), Утешение в природе (Trost in der Natur, 1900), Лесное странствие (Waldwanderung, 1901); 2 струн. квартета, пьесы для фп., песни и др.

Лит.: Рабинович Д., Лео Блех, «Сов. искусство», 1941, 23 февр., № 8; Rychnovsky E., Leo Blech, Prag, 1905; Jacob W., Leo Blech, Hamb., 1931; Bollert W., Leo Blech, «Musica», 1958, H. 10, S. 624 (некролог). *Е. Я. Рачер.*

БЛЙМА (Blyma) Франц Ксавер [1770 (место рожд. неизв.) — кон. 1811 или нач. 1812 (по др. данным — май 1822), Киев] — рус. композитор, скрипач, дирижёр. По национальности чех. В 90-х гг. 18 в. работал в Москве капельмейстером Петровского т-ра, позже — на Волыни в капелле графа М. Комбурлея. Популярностью пользовалась комич. опера Б. «Старинные святки» (1798, пост. 1800, Москва). Ему принадлежат также 2 симфонии — «Большая симфония» (изд. 1797, исп. 1799, Москва), 2-я (изд. 1803); скрипичные пьесы («Попурри» с орк. ор. 12; «Песня с вариациями» для скрипки и баса ор. 10) и др.

Лит.: Рабинович А., Русская опера до Глинки, М., 1948, с. 130—32; Mooser R.-A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 3, Gen., 1951, p. 748—749.

БЛЙНДЕР Наум Самойлович (р. 1889, Евпатория) — скрипач и педагог. Ученик А. Д. Бродского. В 1910-х гг. преподавал в Муз. уч-ще и возглавлял струн. квартет РМО в Одессе. В 1923—25 профессор Моск. консерватории (класс скрипки). Выступал как солист и ансамблист. С 1925 гастролировал за границей. Позднее поселился в США, работал концертмейстером симф. оркестра в Сан-Франциско, преподавал. Среди его учеников — И. Стерн.

БЛИСС (Bliss) Артур (р. 2 VIII 1891, Лондон) — англ. композитор. Муз. образование получил в Пемброк-колледже (Кембридж) и в лондонском Корол. муз. колледже (класс композиции Ч. Стенфорда), пользовался также советами Р. Воана-Уильямса и Г. Холста. Выступал как дирижёр (в 1956 гастролировал в СССР). В 1942—44 муз. рук. радиокомпании Би-Би-Си. В 1953 получил звание «мастера музыки её величества королевы». В произв. Б. раннего периода заметно влияние творчества М. Равеля, затем И. Ф. Стравинского и «*Шестёрки*» (фп. квинтет, рапсодия для 2 фп. и деревянных инстр.). Начало зрелого творчества Б. связывает с созданием вок. пьесы «Мадам Ной» («Madam Noy») для сопрано и инстр. ансамбля (1918). В дальнейшем создал сочинения, обратившие на себя внимание оригинальной манерой письма, новыми приёмами звукописи, своеобразной инструментовкой: напр., в пьесе «Шумное сборище» («Rout», 1919) для сопрано и 10 инструментов вок. партия имеет чисто фонетич. значение. Экспериментирование в области инструментовки, поиски необычных звуковых красок и колористич. эффектов типичны и для др. сочинений Б.: цикла программных пьес для струн. и деревянных инстр. «Разговоры» («Conversation», 1919), «Симфонии красок» («Colour symphony», 1922) и др.



Соч.: опера Олимпийцы (The Olympians, либр. Д. Пристли, пост. 1949), телеопера Тобиас и ангел (Tobias and the angel, 1960); балеты — Шахматы (Checkmate, 1937), Чудо в Горбалс (Miracle in the Gorbals, 1944), Адам Зеро (Adam Zero, 1946), Леди из Шалота (1958); кантаты — Куча загадок (A knot of riddles, 1963), Золотая кантата (Golden cantata, 1964), Обременённый мир (The world is charged, 1969); для орк.— симфония Герои утра (Morning heroes, посв. погибшим в сражениях разных времён и народов; для хора, чтеца и орк., 1930), увертюра Эдинбург (1956); концерты с орк.— для фп. (1939), скр. (1955); камерные соч.— квинтеты, струн. квартеты (1924, 1941, 1950); соч. для голоса с разл. инстр. ансамблями; фп. произв.; Концертино для влч. (1970); песни и др.

Лит. соч.: As I remember, L., 1970.

Лит.: Frank Alan, Sir Arthur Bliss, в его кн.: Modern British composers, L., 1953, p. 28—34. *Г. М. Шнеерсон.*

БЛИ́ЦШТАЙН (Blitzstein) Марк (2 III 1905, Филадельфия — 22 I 1964, о-в Мартиника) — амер. композитор. Учился игре на фп. и органе в Пенсильванском ун-те, композиции — под рук. Р. Скалеро в Муз. ин-те Кёртис (Филадельфия, 1924—26); совершенствовался в фп. игре у А. Зилоти (Нью-Йорк, 1923—25), затем — у Н. Буланже в Париже (1926) и А. Шёнберга в Берлине (1927). По возвращении в США преподавал в Колумбийском ун-те, Вассар-колледже, Новой школе социологич. исследований. Работал гл. обр. в области

муз. т-ра. В сценич. произв. (на собств. либр.) обращался к острым социальным темам—мьюзикл «Колыбель будет качаться» («The cradle will rock»; пост. 1937, Нью-Йорк; был запрещён по политич. мотивам, впервые исполнен с фп. в 1937, с орк.— в 1947); опера «Нет — вместо ответа». Наиболее значит. опера Б. — «Реджина» (по пьесе «Лисички» Л. Хелман, 1949). Б. был участником 2-й мировой войны 1939—45, написал неск. антивоенных произв., в т. ч. симф. поэму «Утро свободы» («Freedom morning», 1943), кантату «Воздушнодесантная» («Airborne», 1944, исп. 1946), ряд песен. Для муз. стиля Б. характерно использование интонаций совр. популярной музыки; композитор стремится обращаться к широкой, демократич. аудитории. В произв. для муз. т-ра ощутимо влияние К. Вейля и П. Дессау (написал амер. вариант «Трёхгрошовой оперы» Вейля, 1954). Б. много работал в документальном кино; создал одну из первых киноопер «Ночная смена» (1942).

Соч.: оперы — Нет — вместо ответа (No for an answer, Нью-Йорк, 1941), одноактная опера-фарс Трипл-сек (Triple sec, 1928), Парабола и циркуль (Parabola and circula, одноактная опера-балет, 1929), Гарпии (The Harpies, соч. 1931, пост. 1953), Реджина (Бостон и Нью-Йорк, 1949), Я нашёл звук (радиоопера, 1937); балеты — Каин (1930), Шоу (1946); оратория — Осужденные (The condemned, 1930); для голоса и струн. орк.— Боги (1926); для орк. и с орк.—Романтич. пьеса (Romantic piece, 1930), Вариации (1934), концерт для фп. (1931); камерно-инстр. соч.— струн. квартет (1930), серенада для струн. квартета (1932); для фп.— соната (1927), сюита (1933). Музыка ударных (Percussion music, 1929); песни на сл. У. Уитмена и Э. Каммингса; музыка к театр. постановкам и кинофильмам.

Лит.: Брацт Н., Marc Blitzstein, «Modern Music», 1946, July.

М. М. Яковлев.

БЛО́ДЕК (Blodek) Вилем (3 X 1834, Прага — 1 V 1874, там же) — чеш. композитор и флейтист. В 1846—52 учился в Пражской консерватории игре на флейте у А. Эйсера, композиции у Я. Б. Китля. Учился также игре на фп. у А. Дрейшока. Занимался преподаванием музыки в провинции (1853—55). По возвращении в Прагу концертировал как пианист, преподавал, был вторым хормейстером пражского «Мужского певческого общества». В 1860 — 70 профессор Пражской консерватории по классу флейты. В 1847 начал композиторскую деятельность. В ранний период испытал влияние музыки Ф. Мендельсона. Позднее стал последователем творчества Б. Сметаны, к-рый высоко ценил талант Б. Сочинения Б., относящиеся к зрелому периоду творчества, отличаются лиричностью мелодики, богатством инстр. красок, нац. колоритом. Наибольшую известность получили одноактная опера «В колодце» («V studni», пост. 1863) и Концерт для флейты с орк. (1862). Написал также оперу «Зитек» (1869, неоконч., пост. 1934, в ред. Ф. Ваньи); для орк.— увертюры (1850, 1852—54, 1860), симфонию (ок. 1866); для флейты — Большое соло (1851), Бравурное аллегро (1852), Концерт для флейты с оркестром (1862); хоры, песни, фп. пьесы, церковную музыку, в т. ч. 2 мессы (1853 и 1865).

Lит.: Jiřík, Vilem Blodek, Praha, 1906.

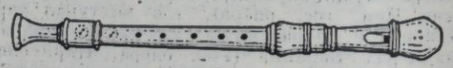
БЛОКС (Blockx) Ян (21 I 1851, Антверпен — 26 V 1912, там же) — бельг. композитор. Чл. корол. Бельг. академии (с 1903). Учился композиции у П. Бенуа во Фламандской музыкальной школе (Антверпен), совершенствовался у К. Рейнеке в Лейпцигской консерватории. С 1885 преподавал во Флам. муз. школе. С 1901 директор Флам. консерватории. Ученики: Л. Мортельманс, Ф. Ленартс, Ф. Алпартс, Л. Онтроп и др. Возглавлял «Артистический кружок» («Cercle artistique») и др. об-ва. В операх Б. проявилось влияние совр. ему комп. — Ж. Бизе, веристов, Р. Вагнера и др. Его произв. отличаются сочностью муз. языка и эмоциональной напряжённостью действия. Творчество Б. не выходит за рамки традиций европ. музыки, однако благодаря связи мелодики его произв. с бельг. нац. народной песенностью и использованию сюжетов из флам. истории в операх «Принцесса таверны» («Princesse d'auberge», 1896, Брюссель), «Тиль Уленшпигель» (1900) Б. способствовал утверждению национального оперного стиля.

Соч.: оперы (8), в т. ч. Невеста моря (La fiancée de la mer, 1901, Антверпен), Песнь любви (Chanson d'amour, 1912); балет — Миленка (1886, Брюссель); оратория, 8 кантат; для орк.— симфония (1885), увертюры Рубенс (1877) и Кермесса (1879), флам. танцы (1884) и др., соч. для хора с орк.; камерные соч.— фп. квинтет, фп. трио и др.; песни и др.

Лит.: Solvay L., Notice sur Jan Blockx, Brux., 1920; Blockx F., Jan Blockx, Bruss., 1943.

В. В. Ошис.

БЛО́КФЛЕ́ТЕ (нем. Blockflöte, Schnabelflöte, Kernspaltflöte, франц. flûte à bec, flûte douce, итал. flauto dolce, flauto diritto, англ. recorder). 1) Дух. инструмент, важнейшая разновидность продольной *флейты*. Представляет собой цилиндрич. трубку с клювообразным мундштуком, снабжённую игровыми отверстиями (7 на лицевой и одно на тыльной стороне). В мундштуке имеется деревянная пробка (по-немецки Kern или Block, отсюда название), прикрывающая отверстие и оставляющая только узкую щель для вдувания воздуха. Поток воздуха наталкивается на острый край выреза в трубке, что и создаёт колебания возд. столба. Звукоряд Б. диатонический, однако применение «вилочной» аппликатуры позволяет извлекать и хроматич. звуки. Звук Б. беден верхними призвуками и потому несколько пустой, но мягкий и приятный. Звучание Б. тихое и возможности динамической нюансировки ограничены. Во время игры исполнитель держит Б. в положении, близком к вертикальному. Б. известна в европейских странах с 11 в.; в 16—18 вв. наиболее распространённый флейтовый инструмент. Изготовлялись Б. разл. размеров (вплоть до 2,5 *м*) и строев. Применялись для сольной игры (главным образом любителями), в ансамблях (обычно из 9 инструментов) и оркестрах. Для Б. писали А. Вивальди, Г. Ф. Телеман, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах. С сер. 18 в. Б. вытесняется поперечной флейтой, обладающей более богатыми исполнительскими возможностями. В 20 в. начинается возрождение Б. в европейских странах, особенно в Англии и Германии. Поскольку техника исполнения на Б. относительно несложна, инструмент находит широкое применение в школьном и домашнем музицировании, а также в церк. музыке; используется и при воспроизведении старинных муз. произведений. Ряд фирм выпускает



разл. усовершенствованные модели Б., вплоть до дешёвых массовых (сопрано в строе C, альт в строе F, тенор в строе C и бас в строе F). 2) Орг. регистр лабиальной группы семейства флейтовых. Трубы металлические, конусообразной, иногда цилиндрической, формы. Звучание мягкое, глубокое (4′, 2′, 1′). Трубы Б. встречаются открытые и закрытые (в старинных органах и 16′).

Лит.: 1) Peter H., Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart, B., 1953; Höffer von Winterfeld L. und Kunz H., Handbuch der Blockflöten-Literatur, B.— Wiesbaden, 1959; Alker H., Blockflöten-Bibliographie (Biblos-Schriften, Bd XXVII—XXVIII), W., 1960—1961; его же, Blockflöten-Bibliographie. Nachtrag und Gesamtregister, Wilhelmshaven, 1969; Linde H.-M., Handbuch des Blockflötenspiels, Mainz, 1962; Hunt E. H., The recorder and its music, L., 1962, ²N. Y., 1963. 2) Adelung W., Einführung in den Orgelbau, Lpz., 1955.

БЛОМ (Blom) Эрик (20 VIII 1888, Берн — 11 IV 1959, Лондон) — англ. музыковед и лексикограф. В 1919—26 писал программы-пояснения к концертам лондонского нового «Куинс-холл оркестра» (совм. с Р. Ньюмарч) и для Нориджского фестиваля. В 1923—1931 лондонский корреспондент газеты «Manchester Guardian», в 1931—46 муз. критик газеты «Birmingham Post». В 1937—50 и 1954—59 ред. журн. «Music and Letters», в 1946—54 ред. 5-го перераб. изд. «Словаря музыки и музыкантов» («Dictionary of music and musicians») Дж. Грова (тт. 1—9). С 1949 муз. ред. газеты «Observer» в Лондоне. Переводил тексты вок. произв. и либр. опер на англ. яз. Занимался анализом формы классич. сочинений, в т. ч. опер В. А. Моцарта. Ред. серии «Мастера музыканты» («Master musicians»), для к-рой написал том, посвящённый Моцарту.

Соч.: Stepchildren of music, L., 1925, ²N. Y., 1967; A general index to modern musical literature in the English language, L., 1927, ²N. Y., 1970; Tschaikowsky's orchestral works, L., 1927; The limitations of music, L., 1928; Mozart, L., 1935, new ed., L.— N. Y., 1963; Beethoven's pianoforte sonatas discussed, N. Y., 1938, ²1968; A musical postbag, L., 1941; Music in England, Harmondsworth — N. Y., 1942; Some great composers, L., 1944, ²1961; Everyman's dictionary of music, L., 1946, то же, ⁴ L.—N. Y., 1962; Major and Minor, L., 1958.

БЛОХ (Bloch) Эрнест (24 VII 1880, Женева — 15 VII 1959, Портленд, шт. Орегон) — швейцарский и американский композитор, скрипач, дирижёр и педагог. Учился в консерватории у Э. Жак-Далькроза (Женева), Э. Изаи и Ф. Расса (Брюссель), И. Кнорра (Франкфурт-на-Майне) и Л. Тюиля (Мюнхен). В 1909—10 работал дирижёром в Лозанне и Невшателе. Позднее выступал как симф. дирижёр в США (с собств. произв.). В 1911—15 преподавал в Женевской консерватории (композиция, эстетика). В 1917—30 и с 1939 жил в США, был директором Кливлендского муз. ин-та (1920—25), директором и профессором консерватории в Сан-Франциско (1925—1930). В 1930—38 жил в Европе. Б.— почётный чл. римской академии музыки «Санта-Чечилия» (1929).



Известность Б. принесли произв., написанные на основе старинных евр. мелодий. Он не разрабатывал мотивы евр. муз. фольклора, а лишь опирался в своих сочинениях на др.-вост., гебраистскую основу, мастерски претворяя в современном звучании типич. черты древнего и современного еврейского мелоса (симфония с пением «Израиль», рапсодия «Шеломо» для виолончели с оркестром и др.).

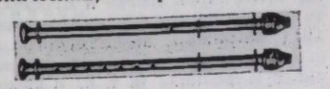
В сочинениях нач. 40-х гг. характер мелодии становится более строгим и нейтральным, в них менее ощутим нац. колорит (сюита для орк., 2-й и 3-й квартеты, нек-рые инстр. ансамбли). Б.— автор статей, в т. ч. «Человек и музыка» («Man and Music», в «MQ», 1933, № 10).

Соч.: оперы — Макбет (1909, Париж, 1910), Незавель (не оконч., 1918); синагогальная торжеств. служба Avodath Hakodesh для баритона, хора и орк. (1-е исп. Нью-Йорк, 1933); для орк. — симфонии (Израиль, с 5 солистами, 1912—19), Короткая симфония (Sinfonia breve, 1952), симф. поэмы Зима—весна (Hiver—Printemps, 1905), 3 евр. поэмы (Trois poèmes Juifs, 1913), Жить и любить (Vivre et aimer, 1900), эпич. рапсодия Америка (1926, посв. А. Линкольну и У. Уитмену), симф. фреска Гельвеция (1929), симф. сюита Заклинания (Evocations, 1937), симф. сюита (1945); для разн. инстр. с орк.—евр. рапсодия для альт. Шеломо (Schelomo: a Hebrew rhapsody, 1916), сюита для скр. (1919), Баал Шем (Baal Shem) для скр. с орк. или фп. (3 картины из жизни хасидов, 1923,— самое популярное соч. Б.); 2 concerti grossi — для скр. и фп. (1925) и для струн. квартета (1953), Глас вопиющего в пустыне (Voice in the wilderness, 1936) для альт.; концерты с орк.— для скр. (1938), 2 для фп. (1948, Concerto symphonique, 1949); камерные соч.—4 эпизода для камерного орк. (1926), концертино для альта, флейты и струнных (1950), инстр. ансамбли — 4 струн. квартета, фп. квинтет, 3 поэтерина для фп. трио (1924), 2 сонаты — для скр. и фп. (1920, 1924), для альт. и фп.— Еврейские размышления (Méditation hébraïque, 1924), Из еврейской жизни (From Jewish life, 1925) и евр. музыка для органа; песни.

Лит.: Gatti G. M., E. Bloch, «MQ», 1921, t. VII; Tibaldi Chiesa M., E. Bloch, Torino, 1933; Newlin D., The later works of E. Bloch, «MQ», 1947, № 4, p. 443—59.

О. Т. Леонтьева.

БЛУЛ — армяно-курдский дух. инструмент. Разновидность продольной открытой флейты *сринг*. Ствол с 8 игровыми отверстиями (7 на лицевой стороне и одно на тыльной) имеет утолщения на концах и кольцевые пояски. Звукоряд диатонический, тембр мягкий, бархатистый. Б. распространён в Зап. Армении; подобно срингу, он является инструментом пастухов-овчаров.



БЛУ́МДАЛЬ (Blomdahl) Карл-Биргер (р. 19 X 1916, Векшё — 14 VI 1968, Стокгольм) — швед. композитор. С 1934 учился у Х. Розенберга (композиция), Т. Мана (инструментовка и дирижирование), П. Карлстена (класс скрипки) и Ч. Баркеля (класс камерного ансамбля) в Стокгольмской консерватории. Совершенствовался в Париже (1941—42) и Риме (1946—47). До 1954 рук. Союзом камерной музыки в Стокгольме. С 1955 возглавлял Стокгольмскую филармонию и Союз швед. композиторов. В 1958 посетил СССР. Наибольшую известность получила опера «Аниара», посв. теме космич. полётов.

Соч.: оперы — Аниара (1959, Стокгольм), Господин из Хаикена (1965); кантаты — В зеркальном зале (Im Saal der Spiegel, 1953) для солистов, хора и орк. (состоит из 9 сонетов), Анабаса (1956) для чтеца, солистов, хора и орк.; для орк.— 3 симфонии (1943, 1947, 1951), сюиты — балетная — Сизиф (пост. 1957), Пасторальная (для струн. орк., 1948), конц. увертюра (1940), Concerto grosso (1944); концерты с орк.— для альта (1941), для скр. (1947), с фп.— для влч. (1944), фагота (1945); камерные соч.— концерт для фп., деревянных дух. и ударных инстр. (1953); ансамбли — струн. квартет (1939), 2 трио — для струн. (1945) и для дух. инстр. (1938); фп. соч.; музыка для т-ра и кино.

Лит.: Broman S., К.-В. Blomdahl, «Röster i Radio», 1945, № 10; Wallner B., I Speglarnas sal, «Musikrevy», 1953, № 7—8; его же, К.-В. Blomdahl, «Melos», 1956, № 12.

БЛУ́МЕ (Blume) Фридрих (р. 5 I 1893, Шлюхтерн, Гессен) — нем. музыковед (ФРГ). Изучал медицину, философию; историю иск-в, историю и теорию музыки (в Мюнхене у А. Зандбергера и Т. Кройера; в Лейпциге у Х. Римана, Г. Аберта, А. Шеринга; в Берлине у Г. Кречмара и П. Вольфа). В 1927—29 рук. Ин-та муз. науки, с 1935 сотрудник Ин-та нем. муз. науки. В 1942—56 президент Нового об-ва Шюца, в 1947—62 — об-ва муз. исследований, в 1958—62— Междунар. об-ва музыковедения. С 1921 преподавал в Лейпцигском, с 1923 — в Берлинском ун-тах (с 1925 доцент), в 1928—33 — в церк. школе (Берлин-Шпандау), в 1934 —58 профессор ун-та в Киле.

Осн. труды Б. посвящены музыке 16—17 вв. Большое значение имеет его организационно-науч. деятельность. С 1949 Б. редактор капитальной муз. энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (в 14 тт.; с 1970 издаются дополнения).

Соч.: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrh., Lpz., 1925; Michael Praetorius Creuzburgensis, Wolfenbüttel, 1929; Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit, «Musik und Kirche», H, 1930; Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten, «JbP», 1931, XXXVIII, 1932; Heinrich Schütz, «Deutsche Musikkultur», 1, 1936; Der Chor als Träger des städtischen Musiklebens, «Die Musikpflege», 7. Jahrg., H. 6, 1936; Individuum und Gemeinschaft im Chorgesang, там же, 9. Jahrg., 1938; Erbe und Auftrag, «Deutsche Musikkultur», IV, 1939; Die Formung der Musikgeschichte, там же, V, 1940; Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes, «JbP», XLVII, 1940; Wesen und Werden deutscher Musik, Kassel, 1944; Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte, Kassel, 1947 («Musikwissenschaftliche Arbeiten» I; на англ. яз.—Two centuries of Bach, L., 1950); Goethe und die Musik, Kassel, 1948; Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften, Kassel—Basel—L., [u. a.], 1963.

О. Т. Леонтьева.

БЛУМЕНФЕ́ЛЬД Феликс Михайлович (7(19) IV 1863, Ковалёвка Херсонской губ.— 21 I 1931, Москва] — сов. пианист, дирижёр, композитор и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1927). Первоначальное муз. образование получил у Г. В. Нейгауза в Елизаветграде. В 1885 окончил Петерб. консерваторию по классу фп. Ф. Ф. Штейна. Композиции обучался у Н. А. Римского-Корсакова. С 1885 преподаватель,

в 1897—1905 и 1911—18 профессор Петрогр. консерватории. В 1918—22 директор Муз.-драматич. ин-та им. Лысенко в Киеве и профессор Киевской консерватории, с 1922 профессор Моск. консерватории. В 1895—1911 дирижёр Мариинского т-ра в Петербурге; под его управлением был впервые пост. ряд опер Н.А.Римского-Корсакова (в т. ч. «Сказание о невидимом граде Китеже», 1907) и Р. Вагнера. В 1908 с успехом дирижировал спектаклями русской оперы в Париже (см. «*Русские сезоны*»; поставил оперу «Борис Годунов»). Руководил «*Русскими симфоническими концертами*».



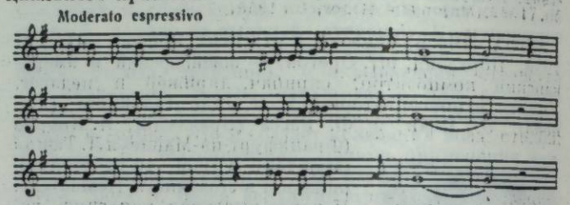
Пианистич. иск-во Б. сложилось под воздействием А. Г. Рубинштейна. Для героич. и вместе с тем лирич. стиля игры Б. характерны певучесть, красочность, виртуозность. Был первым исполнителем ряда фп. произв. рус. композиторов (А. К. Лядова, А. К. Глазунова, А. С. Аренского и др.). Выступал как ансамблист, аккомпанировал певцам (в т. ч. Ф. И. Шаляпину). Б. сыграл значит. роль в истории рус. и сов. фп. педагогики. Его осн. принципы (пути воспитания личности ученика, методы формирования слуха, приёмы работы над муз. произв. и над развитием техники) оказали большое влияние на педагогику Г. Г. Нейгауза. Из школы Б. вышли выдающиеся пианисты (А. М. Дубянский, С. Б. Барер, В. С. Горовиц, М. И. Гринберг) и ряд деятелей сов. муз. культуры (А. В. Гаук, Г. П. Таранов, М. Р. Раухвергер, Л. А. Баренбойм, Б. Я. Вайнштейнер, А. Г. Руббах, С. И. Шлифштейн, А. Н. Цфасман, Г. Я. Эдельман и др.).

Как композитор Б. примыкал к *Беляевскому кружку*. Наибольший интерес представляют его романсы («Заклинание», цикл «Весна» и др.), фп. пьесы (этюды, сюиты «У воды», «Звоны», транскрипция вальса Глазунова и др.), струн. квартет, а также симфония «Памяти дорогих усопших».

Братья Б.: Сигизмунд Михайлович Б. (1852, Одесса — 12 II 1920, Петроград) — композитор, пианист, педагог. Учился в Моск. консерватории у Д. Гальвани (пение), Э. Л. Лангера (фп.). В 1918—20 хранитель музея им. М. И. Глинки в Петрогр. консерватории. Автор муз. произв. и статьи «Новая (естественная) система Густава Нейгауза» («РМГ», 1910, № 3). Станислав Михайлович Б. [1850 — 8(20) II 1897, Киев] — пианист и педагог. В 80—90-х гг. 19 в. преподавал игру на фп. в Киеве, где открыл собств. муз. школу.

Лит.: К 100-летию со дня рождения Ф. М. Блуменфельда [статьи Б. Асафьева, А. Гаука, Г. Нейгауза, С. Шлифштейна], «СМ», 1963, № 4, с. 74—83; Баренбойм Л., Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда, М.— Л., 1964; его же, На уроках Ф. М. Блуменфельда, в сб.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1, М., 1965, с. 202—25; его же, Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда, в его сб.: Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства, Л., 1969; Моозер Р.А., Воспоминания о Ф. М. Блуменфельде (Петербургские воспоминания швейцарского музыканта), в сб.: Музыкальное исполнительство, вып. 6, М., 1970, с. 213—16. *Л. А. Баренбойм.*

БЛЮЗ (англ. blues, сокр. от blue devils — меланхолия, грусть) — первоначально сольная лирическая песня амер. негров с берегов Миссисипи. Известна с конца 19 в.; зародилась, возможно, ещё в сер. века. Обычно выражала тоску по утраченному счастью. Прошла неск. стадий развития. Самая ранняя форма — сельский, или архаический, Б. Позднее сложился т. н. городской, или классич., Б. В нём утвердились характерные особенности, во многом унаследованные от музыки афр. негров: синкопированные ритмы и полиритмия, скользящие, не фиксированные понижения ступеней лада (т. н. блюзовые интонации, обычно на III и VII ступенях мажора, образующие вместе с обычными ступенями 9-тоновый «блюзовый» лад), импровизационность исполнения (особенно в паузах голоса). В основе Б. лежит 12-тактный период из трёх фраз по 4 такта; первый четырёхтакт — на тонич. гармонии, далее идут по два такта на субдоминанте и тонике и по два на доминанте и тонике. Городской Б. исполнялся в сопровождении *банджо*, позднее — *гитары*. Широкому распространению Б. в негр. гор. кварталах положили начало песни негр. музыканта У. Хэнди «Мемфис блюз» (1912) и в особенности «Сен-Луи блюз» (1914) — первые Б., созданные профессионалом. С этого времени прослеживается и сам термин «Б.». В текстах Б. нач. 20 в. встречаются мотивы социального протеста.



У. Хэнди. «Сен-Луи блюз».

Б. оказал сильное влияние на формирование *джаза* и джазовой музыки и остался одной из её важнейших форм. В джазовых коллективах культивировались как вок.-инстр., так и чисто инстр. Б. В джазовых Б. текст обычно имеет лирич. характер, изложение строится в виде чередования «возгласов» (call) и «ответов» (response). В 1940—60-е гг. главенствующее положение занял инстр. Б., служащий и муз. сопровождением для танцев. Первоначально Б. исполнялись в медленном темпе; в 1950—60-е гг. в Б. применяются разнообразные темпы, напр., в разновидности блюза — буги-вуги. Б., исполняющиеся эстрадными комперч. джазами, как правило, утратили нац. черты, к-рые были присущи его ранним формам. Жанровые особенности Б. использованы многими композиторами 20 в. — Дж. Гершвином («Рапсодия в блюзовых тонах» для фп. с оркестром), М. Равелем (соната для скрипки и фп.), Д. Мийо, Э. Кшенеком.

Лит.: Сильверман Дж., Песенное движение в США, «СМ», 1959, № 11; Конен В., Пути американской музыки, М., 1961, 2М., 1965; Handy W., Father of the Blues, N. Y., 1941; Mecklenburg K. G., Schenk W., Die Theorie des Blues im modernen Jazz, Straßb.—Baden-Baden, 1963; Jones L., Blues people, N. Y., 1964; Myrus D., Ballads, blues and the big beat, Highlights of American folk singing from Leadbelly to Dylan, N. Y., 1966; Lehmann T., Blues and trouble, B., 1966; Keil C., Urban blues, Chi.—L., 1966; Charters S. B., The bluesmen: the story and the music of the men who made the blues, v. 1, N. Y., 1967; Oliver P., Savannah syncopators: African retentions in the blues, L., 1970. *С. П. Панкратов.*

БЛЮМЕНТА́ЛЬ Виссон Меерович [1806 (место рожд. неизв.) — 25 I (7 II) 1902, Одесса] — евр. певец-кантор и композитор. Систематизировал синагогич. напевы. В своих сочинениях стремился к сочетанию традиций др.-евр. культовой музыки с тенденциями классич. муз. иск-ва. Б. более полувека был кантором синагоги в Одессе. Выступал с хором в концертах с исполнением произв. И. С. Баха, Л. Бетховена, Л. Керубини.

БЛЮТНЕР (Blüthner) Юлиус Фердинанд (11 III 1824, Фалькенхайн, близ Мерзебурга — 13 X 1910, Лейпциг) — нем. фп. мастер, фабрикант. В 1853 основал в Лейпциге фп. фабрику, вскоре завоевавшую мировую известность (инструменты фабрики Б. получили 1-ю пр. на Междунар. выставке в Париже, 1867). Усовершенствовал конструкцию фп.: запатентовал в 1856 репетиционную механику, в 1873 — т. н. аликвотную систему, при к-рой звук фп. усиливается дополнит. комплектом резонансовых струн, натянутых выше игровых струн и настроенных в октаву к ним. Написал

(совм. с Х. Фречелем) «Учебник по построению фортепиано» («Lehrbuch des Pianofortebaues», Weimar, 1872, 4перераб. Р. Ханнеманом, [Lpz.], 1924).

БОБОКАЛОНОВ Шариф Нигматович (р. 1910, Самарканд) — советский композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в Тадж. ССР (1961). Чл. КПСС с 1943. В 1930—33 учился в Самаркандском муз. ин-те на отделении нар. инструментов. В 1934—39 исполнитель на тадж. нар. инструментах в Т-ре им. Лахути (Душанбе) и в 1939—46 — в оркестре нар. инструментов Тадж. филармонии. Одновременно занимался в студии при Союзе композиторов Тадж. ССР. В 1949 окончил Тадж. отделение Моск. консерватории по классу композиции С. А. Баласаняна. С того же года до 1958 дирижёр оркестра нар. инструментов, с 1958 худ. рук. ансамбля рубобисток Тадж. филармонии. Написал совм. с Баласаняном первую тадж. оперу «Кузнец Кова».

Соч.: опера — Кузнец Кова (совм. с С. А. Баласаняном, 1941, Тадж. т-р оперы и балета); муз. представление Сайл (совм. с М. А. Цветаевым, 1954, там же); вок.-танц. сюита Молодость; Марш победы (для орк. тадж. нар. инструментов); песни — В бой, Острый меч, Песня о капитане Гастелло, Кахрамон одам, Халкимо и др. *И. Г. Нисневич.*

БОБРО́ВСКИЙ Виктор Петрович [р. 24 VII (6 VIII) 1906, Симферополь] — сов. музыковед и педагог. Кандидат искусствоведения (1953). В 1930 окончил Моск. консерваторию по классу фп. Ф. Ф. Кенемана (одновременно посещал муз.-научно-исследовательское отделение). В 1936—41 учился на теоретич. отделении Центр. заочного муз.-пед. ин-та в Москве. В 1931—42 и 1946—49 преподаватель фп. и теоретич. предметов Муз. уч-ща Воронежа. В 1949—70 преподаватель Моск. консерватории (кафедра теории, с 1958 доцент), в 1954—1963 и с 1972 — Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Одновременно с 1969 ст. науч. сотрудник Ин-та истории иск-в Министерства культуры СССР.

Основные научные интересы Б. сосредоточены в области анализа музыкальных произв., исследований творчества Д. Д. Шостаковича.

Соч.: Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича, М., 1961; После первого исполнения Четвертой [о 4-й симфонии Шостаковича], «СМ», 1962, № 4; Песни и хоры Д. Шостаковича, М., 1962; Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича, в сб.: Музыка и современность, [вып. 1], М., 1962; Программный симфонизм Шостаковича [об 11-й и 12-й симфониях], в сб.: Музыка и современность, вып. III, М., 1965, с. 32—67; Программный симфонизм Шостаковича. Статья вторая. Тринадцатая симфония, там же, вып. V, М., 1967, с. 38—73; Драгоценная простота [о «Курских песнях» Свиридова], «СМ», 1965, № 12; Мудрость художника [о вокально-симфонической драматургии Шостаковича], там же, 1966, № 9; Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского, в сб.: От Люлли до наших дней, М., 1967, с. 145—76; Эскиз портрета [о творчестве Ю. Буцко], «СМ», 1967, № 7; Победа человеческого духа [о 12-м квартете Шостаковича], там же, 1968, № 9; О переменности функций музыкальной формы, М., 1970; К вопросу о драматургии музыкальной формы, М., 1971; Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971; Соната Бетховена «Quasi una Fantasia» cis-moll («Лунная»), в кн.: Бетховен. Сборник статей, вып. 2, ред.-сост. Н. Л. Фишман, М., 1972, с. 5—28; О драматургии сочинений Скрябина, «СМ», 1972, № 1; О некоторых сторонах ладотональной переменности в музыке Д. Д. Шостаковича (на примере Largo из Пятой симфонии), в сб.: Проблемы лада, М., 1972, с. 239—51. *И. М. Ямпольский.*

БОГАТЫРЁВ Анатолий Васильевич [р. 31 VII (13 VIII) 1913, Витебск] — советский композитор, педагог, обществ. деятель. Нар. арт. БССР (1968). Чл. КПСС с 1954. Деп. Верх. Совета БССР 1—4-го созывов. В 1937 окончил Белорус. консерваторию по классу композиции В. А. Золотарёва. В 1938—49 пред. правления СК БССР. В 1941—43 проректор Свердловской консерватории; в 1948—62 ректор и преподаватель по классу композиции Белорусской консерватории (с 1960 профессор). Среди его учеников — Г. М. Вагнер, Е. А. Глебов, И. И. Кузнецов, И. М. Лученок, Ю. В. Семеняко. Б. — один из создателей белорусской оперы.

Соч.: оперы — В пущах Полесья (1939, Белорус. т-р оперы и балета; Гос. пр. СССР, 1941), Надежда Дурова (1956, там же); кантаты — Сказ о Медведихе (1937), Ленинградцы (1942), Партизаны (1943), Беларусь (1949), Ленину слава (1952), Белорусские песни (1967; Гос. пр. БССР, 1969); для орк. — 2 симфонии (1946, 1947); камерные произв. — фп. трио (1943); произв. для фп., скр., валч., тромбона; хоры на сл. белорус. поэтов; романсы; обр. нар. песен; музыка к драм. спектаклям и фильмам и др. *И. Г. Нисневич.*

БОГАТЫРЁВ Павел Иванович [15(27) VII 1849, Москва — 17(29) I 1908, там же] — рус. певец (тенор). Учился пению у В. Н. Кашперова. В 1874 дебютировал на сцене киевского гор. т-ра в партии Собинина («Иван Сусанин»). В дальнейшем исполнял ведущие партии во мн. провинц. т-рах, а также в Москве (Большой т-р, труппа М. В. Лентовского, частная рус. опера С. И. Мамонтова, Сергиевский нар. дом). С успехом выступал в русском («Аскольдова могила», «Громобой» Верстовского, «Демон») и зарубежном («Аида», «Гугеноты», «Фауст») репертуаре. Б. обладал голосом исключит. силы и звучности, необычайной широты диапазона (до ре бемоль 2). Не покидая оперной сцены, с 1876 выступал в эстрадном дуэте с оперным певцом (баритоном) П. И. Чернышёвым и вскоре перешёл на эстраду как исполнитель рус. и укр. нар. песен, завоевав исключит. популярность. Был первым из крупных рус. певцов, целиком посв. себя пропаганде нар. песни, к-рую он передавал с особенной красотой, редкой артистичностью. Гастролировал с конц. программами в городах России, а также в Париже и Лондоне. Борясь с опошлением нар. песни, вульгаризацией её исполнения на бурж. эстраде, в 80-х гг. 19 в. организовал на собств. средства нар. экспериментальный студийный хор, к-рый, однако, вскоре прекратил работу из-за материальных трудностей. В конце жизни вынужден был выступать на садовых сценах, в ресторанах, аккомпанируя себе на гитаре. Автор мемуаров «На долгом пути», «Рассказы простого человека» и др. Его автобиография опубликована в газ. «Моск. листок» (иллюстрированное прибавление за 1908).

Лит.: П. И. Богатырев, [некролог], «Историч. вестник», 1908, т. CXIII, с. 206; Шкафер В., Сорок лет на сцене русской оперы, Воспоминания 1890—1930, Л., 1936, с. 20; Кузнецов Евг., Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки, М., 1958, с. 189—191.

БОГАТЫРЁВ Семён Семёнович [3(15) II 1890, Харьков — 31 XII 1960, Москва] — сов. муз. теоретик и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1946). Д-р искусствоведения (1947). В 1912 окончил юридич. ф-т Харьковского ун-та, в 1916 — Петрогр. консерваторию по классу композиции Я. Витола. В 1917—19 и с 1922 преподаватель, с 1935 профессор по классу композиции Харьковской консерватории (до 1941 был последовательно деканом, зам. директора и директором), где у него учились мн. композиторы и музыковеды (Д. Л. Клебанов, В. Н. Нахабин, А. Я. Штогаренко и др.). В 1943—60 профессор Моск. консерватории (в 1943—48 зам. директора по научно-учебной части, в 1944—48 зав. кафедрой композиции, в 1949—50 и 1951—60 декан теоретико-композиторского ф-та). Автор муз. произв. Восстановил незаконченную симфонию П. И. Чайковского (Es-dur, исп. 1957). Написал работы по классической полифонии, в к-рых впервые разработал теорию обратимого контрапункта и дал науч. классификацию его видов, создал учение о двойном каноне, продолжив в этой области труды С. И. Танеева.



Соч.: Двойной канон, М.— Л., 1947; Обратимый контрапункт, М., 1960.

Лит.: Мазель Л., Облик благородного человека (о С. С. Богатыреве), «СМ», 1966, № 3; Холопов Ю. Н., Семён Семёнович Богатырёв, в сб.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, М., 1966, с. 178—91, 210; Богатырев С. С., Исследования. Статьи. Воспоминания (ред.-сост. Г. А. Тюменева и Ю. Н. Холопов), М., 1972. *И. М. Ямпольский.*

БОГАЧЁВА Ирина Петровна (р. 2.III.1939, Ленинград) — сов. певица (меццо-сопрано). Засл. арт. РСФСР (1970). В 1965 окончила Ленингр. консерваторию по классу пения И. П. Тимоновой-Леванцо. Лауреат Всесоюзного конкурса им. М. И. Глинки (Москва, 1962, 2-я пр.) и Междунар. конкурса вокалистов в Рио-де-Жанейро (1967, 1-я пр.). С 1965 солистка Т-ра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде. Партии: Азучена, Амнерис, Кармен, Марина Мнишек; Комиссар («Оптимистическая трагедия» Холминова), Аксинья («Тихий Дон» Дзержинского).

БОГДА́НОВ Палладий Андреевич [27 XI(9 XII) 1881, Петербург — 31 III 1971, Ленинград] — сов. хор. дирижёр, композитор и педагог. Нар. арт. РСФСР (1954). В 1903 окончил классы Придв. певч. капеллы по специальностям: теория музыки, скрипка и хор. дирижирование (учился у Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, А. К. Лядова, Н. А. Соколова, А. К. Глазунова). В 1913 окончил экстерном Петерб. консерваторию по классу композиции. В 1903—41 (с перерывом из-за службы в армии в 1914—17) дирижёр Ленингр. академич. хор. капеллы им. М. И. Глинки. Б.— один из организаторов детской хор. школы (1934), в 1941—44 директор, в 1944—45 худ. рук. уч-ща и с 1945 — хора мальчиков при капелле и одновременно гл. дирижёр Ленингр. ансамбля песни и пляски трудовых резервов (до 1955). Автор оперы «Весна, или Красная горка» (1919), кантаты «Под Пулковом» (1953), камерно-инстр., хор. произв., детских вок. ансамблей, методич. пособий по элементарной теории музыки и хор. дирижированию. *К. Б. Птица.*

БОГДА́НОВА (урожд. Зиновьева) Настасья Степановна (1860, дер. Зиновьевская, ныне Архангельской обл.—9 IV 1937, Петрозаводск) — рус. сказительница, исполнительница старинных плачей (вопленица). Иск-во сказывания старин усвоила с детских лет. С 1890 была вопленицей на похоронах и свадьбах. В нач. 1-го десятилетия 20 в. стала известна как сказительница старин (первое публичное выступление — 1902, Вохтозеро). Исполняла старины и песни в Петрозаводске, Петербурге (1911), в 1927—29 — в Ленинграде, затем в Москве. Б. пела в интимной, камерной манере, типичной для заонежских сказительниц. Тексты старин и причитаний Б. впервые записаны в 1902. С 1926 неоднократно записывались в её исполнении старины, духовные стихи, песни, сказки (записи 1927—29 на фонографе хранятся в фотограммархиве АН СССР в Ленинграде). Напевы старин Б. использовали Д. Д. Кабалевский («24 прелюдии» для фп.) и С. С. Прокофьев (дуэт «Всякий на свете-то женится», ор. 106).

Лит.: Астахова А. М., Памяти заонежской сказительницы Н. С. Богдановой. Некролог, в сб.: Советский фольклор, вып. 7, М.— Л., 1941, с. 235—43 (библ.).

БОГДА́НОВА-ЧЕСНОКО́ВА Гликерия Васильевна [р. 13(26) V 1904, Петербург] — сов. артистка оперетты. Нар. арт. РСФСР (1970). В 1924 окончила Школу русской драмы в Ленинграде, где занималась под рук. В. Н. Давыдова. Сценич. деятельность начала в 1920 в Александринском т-ре (ныне Ленингр. т-р драмы им. А. С. Пушкина). В 1925—45 артистка ленингр. т-ров: «Свободного театра», «Губпрофсовета», «Мюзик-холла», «Обл. т-ра оперетты», «Эстрады и миниатюр» и др. С 1946 артистка Ленингр. т-ра муз. комедии. Обладает острым комедийным дарованием. Создала гротесковые образы: Свиньина («Табачный капитан» Щербачёва), Розалия («Поцелуй Чаниты» Милютина), Матрёна («Сто чертей и одна девушка» Хренникова). Одна из лучших ролей Б.-Ч.— Хивря («Сорочинская ярмарка» Рябова). Др. роли: Клементина Марич («Вольный ветер» Дунаевского), Барбалэ («Кето и Котэ» Долидзе), Мадам Арно («Фиалка Монмартра» Кальмана) и др. Снимается в кино. *В. И. Зарубин.*

БОГДА́НОВ-БЕРЕЗО́ВСКИЙ Валериан Михайлович [4(17) VII 1903, дер. Старожиловка близ Петербурга — 13 V 1971, Москва] — сов. композитор, музыковед, муз.-обществ. деятель, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1968). Учился в Ленингр. консерватории (1919—27, в классах М. О. Штейнберга, С. М. Ляпунова, В. В. Щербачёва). В 1941—44 пред. правления Ленингр. отделения Союза композиторов СССР. В 1941—51 ст. науч. сотрудник Ин-та т-ра и музыки; в 1945—48 и. о. профессора Ленингр. консерватории (кафедра истории рус. и сов. музыки) и одновременно зам. худ. рук. Ленинградского т-ра оперы и балета; в 1951—62 зав. репертуаром Ленинградского Малого оперного т-ра.

Начиная с 20-х гг. был одним из ведущих муз. критиков Ленинграда наряду с Б. В. Асафьевым и И. И. Соллертинским. Б.-Б.—автор большого числа книг и статей о рус. классич. и сов. музыке, оперном и балетном т-ре. Ред. и автор вступ. статей в сб.: Литературное наследие Глинки, тт. 1, 2, Л.— М., 1952—53; Музыкальная жизнь Ленинграда, Л., 1961 (совм. с И. Л. Гусиным); Р. М. Глиэр, Л., 1965; Муз. культура Ленинграда за 50 лет, Л., 1967; Воспоминания о Борисе Ивановиче Загурском, Л., 1971.

Среди муз. соч. Б.-Б.: оперы—«Граница» (1941), «Ленинградцы» (1943), «Настасья Филипповна» (1964, по роману «Идиот» Достоевского); балеты—«Девушка с крыльями» (1950), «Сын полка» (1955), «Чайка» (1959, по А. П. Чехову); 2 симфонии (1933, 1953), концерты для фп. с оркестром, для скрипки с оркестром, камерно-инстр. произв. (в т. ч. струн. квартет, фп. квинтет, сонаты для скрипки, альта, виолончели и др.); хоры, романсы, музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

Лит. соч.: Ю. А. Шапорин и его симфония, Л.— М., 1934; Шопен, Л., 1935; Б. В. Асафьев, Л., 1937; Оперное и балетное творчество Чайковского, Л.— М., 1940; Советская опера, Л.— М., 1940; Чайковский, Л., 1943; Советская оперная культура, в сб.: Театральный альманах, кн. 2, М., 1946; Максимилиан Штейнберг, М., 1947; Владимир Щербачев, М., 1947; Галина Уланова, М.— Л., 1949, ² 1961; А. Я. Вагонова, М.— Л., 1950; О. А. Кашеварова, Л., 1950; Т. Н. Лаврова, Л., 1950; К. М. Сергеев, Л., 1951; Федор Стравинский, М.—Л., 1951; Советский дирижёр. Очерк деятельности Е. А. Мравинского, Л., 1956; Ленинградский гос. академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Л.— М., 1959; В годы Великой Отечественной войны, Л., 1959; Статьи о музыке, Л., 1960 [библ. с. 201—233]; Статьи о балете, Л., 1962; Страницы музыкальной публицистики. Очерки, статьи, рецензии, Л., 1963; А. М. Веприк, М.— Л., 1964; Балет Ленинграда, М.— Л., 1964; Встречи (А. Глазунов, А. Толстой, В. Мейерхольд, И. Ершов и др.), М., 1967; Великая русская певица. Концертная деятельность. На оперной сцене, в сб.: А. В. Неждановa, Материалы и исследования, М., 1967; Творческий путь театра, в сб.: Малый театр оперы и балета, Л., 1968; Дороги искусства. Книга первая (1903—1945), Л., 1971.

Лит.: Гусин И. Л., В. М. Богданов-Березовский. Очерк жизни и творчества, М.— Л., 1966. *М. Г. Баих.*

БОГДАНО́ВИЧ Александр Владимирович [22 X (3 XI) 1874, Смоленск — 6 IV 1950, Москва] — советский артист оперы (лирич. тенор). Засл. арт. Республики (1925). В 1894, занимаясь на мед. ф-те Моск. ун-та, одновременно брал уроки пения у И. И. Оннре. В 1904 учился в Италии у А. Броджи и Ф. Валеро. В 1902 дебютировал как певец в Терионах. В 1903 солист Петерб. частной оперы; в 1906—36 — Большого т-ра в Москве (дебютировал в партии Синодала). Лучшие партии: Берендей; Финн («Руслан и Людмила»). Др. партии: Ленский, Князь, Левко; Гвидон («Сказка о царе Салтане»), Водемон («Иоланта»), Оле («Оле из Нордланда» Ипполитова-Иванова), Надир («Искатели жемчуга» Бизе), Фауст, Вертер, Лоэнгрин; Герцог («Риголетто»), Альфред, Пинкертон.

Выступал как конц. певец, участвовал в исполнении произв. Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, И. С. Баха, «Реквиема» Верди, 9-й симфонии Бетховена.

Один из организаторов Оперной студии Большого т-ра. С 1930 зав. художеств. частью Оперного т-ра им. Станиславского, с 1934 зав. оперной труппой Большого т-ра.

БОГДАНЯ́Н Грачик Карапетович [р. 9(22) X 1913, Ростов-на-Дону] — советский скрипач, педагог. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1964). В 1936 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки А. И. Ямпольского, в 1938 — аспирантуру (рук. М. Б. Полякин). В 1932—1955 (с перерывом) возглавлял Гос. квартет им. А. А. Спендиарова. С 1940 преподаёт в Ереванской консерватории (с 1957 профессор, с 1964 зав. кафедрой струн. инструментов). Среди учеников: А. Алиев, Г. Смбатян и др. Автор ряда обр.; под его ред. изданы 2 сб. пьес арм. композиторов для скрипки и фп.

БОГОГЛА́СНИК — сборник духовных кантов и псалм, широко распространённый на Зап. Украине в конце 18 и нач. 19 вв. Был составлен на основе более ранних рукописных сборников. Имена нек-рых лиц, участвовавших в составлении Б., зашифрованы в акростихах. Старейший Б. издан в Почаевской лаврской типографии в 1790. Лучшим Б. с нотами считается напечатанный там же в 1825.

Лит.: Перетц В. Н., Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, СПБ, 1900; Щеглова С. А., Богогласник. Историко-литературное исследование, К., 1918. *И. Д. Успенский.*

БОГОСЛО́ВСКИЙ Евгений Васильевич [13(25) X 1874, Нижний Новгород, ныне Горький — 8 IX 1941, Чернигов] — сов. музыковед и пианист. Окончил Моск. консерваторию по классу фп. Н. Е. Шишкина (1900); теоретич. предметы изучал под рук. С. И. Танеева. Учился также в Моск. ун-те (1900—05). Был членом Моск. об-ва распространения технич. знаний. Неоднократно подвергался арестам за участие в студенческих революционных сходках и митингах; находился под надзором департамента полиции. Принимал активное участие в организации Московской нар. консерватории (1906), об-ва «Музыкально-теоретическая библиотека», выступал в концертах «Керзинского кружка» и «Дома песни» в качестве лектора, пианиста-солиста и аккомпаниатора. Читал лекции о творчестве рус. и западноевроп. композиторов в ряде городов России, сбор от большинства к-рых передавал в фонд РСДРП(б). Преподавал историю муз. лит-ры в Моск. консерватории (1916—19), на муз.-педагогич. курсах, организованных Муз. отделом Наркомпроса (1918), в муз. школах Москвы. В нач. 20-х гг. в связи с тяжёлым нервным заболеванием прекратил активную муз.-просветительную деятельность.

Лит.: Зелов Н., Музыкант-просветитель, «СМ», 1969, № 11, с. 138—39. *Н. С. Зелов.*

БОГОСЛО́ВСКИЙ Никита Владимирович [р. 9(22) V 1913, Петербург] — сов. композитор. Засл. деятель иск-в РСФСР (1968). В 1927—28 учился композиции у А. К. Глазунова. В 1930—34 вольнослушатель Ленингр. консерватории (класс композиции П. Б. Рязанова; полифонии, инструментовки, анализа муз. форм— Х. С. Кушнарёва, М. О. Штейнберга, В. В. Щербачёва). С 1971 пред. комиссии композиторов Союза кинематографистов СССР. Вице-президент общества СССР — Франция (с 1965).

Б.—мастер песенного жанра, автор около 300 песен. Среди них — «Любимый город» и «Лизавета» (сл. Е. А. Долматовского), «Спят курганы» (сл. Б. С. Ласкина), «Тёмная ночь» (сл. В. И. Агатова), «Три года ты мне снилась» (сл. А. И. Фатьянова). Произв. Б. привлекают задушевностью мелодики, теплотой лирич. высказывания.

Соч.: балет-сказка Королевство кривых зеркал (соч. 1953); 12 муз. комедий, в т. ч. Как её зовут (1935, Ленингр. т-р муз. комедии), Раскинулось море широко (1943, Ташкент), Когда поют соловьи (1948, Ростов. т-р муз. комедии), Алло, Я люблю, Архимед! (1961, Одесский т-р муз. комедии), Весна в Москве (1972, Моск. т-р оперетты); для орк.— 3 симфонии, Варшава (1967, Свердловский т-р муз. комедии), Эскадрон проходит мимо (1950), симф. повесть Василий Тёркин и др.; произв. для орк. нар. инструментов; музыка к драм. спектаклям и фильмам (свыше 80).

Лит. соч.: «Божества и убожества», М., 1964; Музей муз., М., 1968. *Г. М. Цыпин.*

БОГУСЛА́ВСКИЙ Константин Евгеньевич (21 V 1895, с. Павловка, ныне Харьковской обл.—7 XII 1943) — советский композитор, певец (бас) и хормейстер. Получил образование в духовной семинарии в Харькове (1910—14), с 1915 брал частные уроки пения у П. В. Голубева. В нач. 20-х гг. учился в Харьковской консерватории (класс композиции С. С. Богатырёва). Был одним из инициативных деятелей укр. сов. музыки. В 1922—33 руководил хором Школы красных старшин, принимал участие в Муз. об-ве им. Леонтовича. Автор первых укр. сов. массовых песен и хоров, ми. популярных красноармейских и молодёжных песен (св. 300). Среди них: «12 косарів», «Слава волі», «Юнацький марш», «Чапаєвська пісня» и др. Песни Б. отличаются жизнеутверждающим пафосом, чётким ритмом, по характеру мелодии близки к укр. нар. творчеству. Из инстр. сочинений Б. известны: струн. квартет на нар. тему «Комарик», детские оперы-игры «Андрійко-козак» и «Часы», театр. музыка, обр. укр. нар. песен. *Л. Б. Архимович.*

БОДА́НЦКИ (Bodanzky) Артур (16 XII 1877, Вена — 23 XI 1939, Нью-Йорк) — австр. дирижёр. Учился в Венской консерватории у К. Греденера (дирижирование) и И. Н. Фукса (теория), позже—у А. Цемлинского (дирижирование). С 1896 скрипач оркестра Придв. оперы в Вене. Творческую деятельность начал как дирижёр оперетты в Ческе-Будеёвице (1900), затем в Вене («Карлс-театр» и «Театр ан дер Вин», 1904), с 1903 ассистент Г. Малера в Придв. опере в Вене (позже гл. дирижёр). Как оперный и симф. дирижёр работал также в Берлине (1906), Праге (1907), Мангейме (1909). В 1913 гастролировал в Риме, дирижировал первым представлением «Парсифаля» в Лондоне («Ковент-Гарден», 1914), выступал также в России. С 1915 дирижёр (в репертуаре произв. нем. композиторов) в т-ре «Метрополитен-опера», в Нью-Йорке. В 1918—31 дирижёр амер. «Об-ва друзей музыки» («Society of Friends of Music»), в 1919 руководил Новым симф. оркестром в Нью-Йорке (вскоре распался). Под ред. Б. опубликованы ми. классич. оперы в т. ч. «Дон Жуан» Моцарта, «Оберон» и «Вольный стрелок» Вебера, «Дидона и Эней» Пёрселла, «Фиделио» Бетховена. *О. М. Белунцов.*

БОДО́ (Baudo) Серж (р. 16 VII 1927, Марсель) — франц. дирижёр. Муз. образование получил в Парижской консерватории. Дирижёрскую деятельность начал в 1951. Был пианистом «Концертов Ламурё» (с 1952), муз. рук. Радио в Нице, дирижировал оперными пост. и концертами муз. фестивалей в г. Экс-ан-Прованс, выступал с Нац. оркестром Об-ва концертов Парижской консерватории. С 1967 муз. директор и дирижёр оркестра «De Paris». Гастролировал в Англии, Бельгии, Чехословакии, СССР (в 1968 с руководимым им оркестром).

БО́ДРИ (Beaudry) Жак (р. 10 X 1924, Сорель, Квебек) — канад. дирижёр. В 1946—52 учился в классе фп. Корол. муз. консерватории в Брюсселе, там же изучал дирижирование под рук. Р. Дефоссе. С 1954 работает в Канаде, выступает с крупнейшими канад. оркестрами в Торонто, Квебеке, Монреале и др. городах страны. Организатор (1956) и рук. первого в Канаде проф. камерного оркестра при «Радио-Канада». С 1956 гастролирует, выступал в СССР (1957, 1958). В репертуаре Б. центр. место занимают произв. В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Ф. Шуберта, П. И. Чайковского, а также старинных мастеров и канад. композиторов 20 в.

БО́ЗИО (Bosio) Анджолина [22 VIII 1830, Турин — 31 III (12 IV) 1859, Петербург] — итал. певица (сопрано). Ученица В. Каттанео (Милан). В 1846 дебютировала в Милане на сцене корол. оперного т-ра. Гастролировала в оперных т-рах Италии и др. зап.-европ. стран, а также в США. С 1852 регулярно пела в т-ре

«Ковент-Гарден» (Лондон). С 1853 выступала в Петербурге и Москве; с 1856 в течение 4 сезонов пела на сцене Итал. оперы в Петербурге. Голос её не отличался особой силой, но привлекал красотой тембра, чистотой интонаций, изяществом фразировки. Наиболее ярко вок. мастерство и актёрский темперамент Б. проявились в исполнении партий в операх итал. композиторов — Виолетты, Джильды; Леоноры («Трубадур» Верди), Розины. Выступала также в концертах.

Др. партии: Эльвира («Пуритане» Беллини), Адина («Любовный напиток» Доницетти), Иессонда («Иессонда» Шпора), Церлина («Фра-Дьяволо» Обера), Луиза, Эльвира («Луиза Миллер», «Эрнани» Верди) и др.

Лит.: Модзалевский Б., Анджолина Бозио (К 60-летию со дня смерти), «Бирюч», 1918, № 5; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века (1857—1872), Л., 1971, с. 154—160.

БОЙКИНЯ Никифор Михайлович [р. 2(15) VI 1901, с. Толмач, ныне Шполянского р-на Черкасской обл.]— сов. певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1957). Чл. КПСС с 1941. В 1935 окончил Днепропетровский муз.-театр. техникум. Сценич. деятельность начал в 1930 в Днепропетровском муз.-драм. т-ре им. Шевченко. С 1935 солист Днепропетровского т-ра оперы и балета, с 1944—Харьковского т-ра оперы и балета им. Лысенко, в 1947—63 — Пермского т-ра оперы и балета. Партии: Князь Игорь, Борис Годунов, Демон, Руслан; Карась («Запорожец за Дунаем»), Князь («Чародейка»), Иван Болотников (одноим. опера Л. Б. Степанова, Гос. пр. СССР, 1951), Ткаченко («Семён Котко» Прокофьева), Риголетто; Скарпиа («Тоска»), Яго («Отелло» Верди), Марбуэль («Чёрт и Кача» Дворжака) и др.

В. И. Зарубин.

БО́ЙТО, Бойто (Boito) Арриго (24 II 1842, Падуя — 10 VI 1918, Милан)—итал. композитор, поэт (псевд. Тобиа Горрио, Gorrio), либреттист. В 1853—61 учился в Миланской консерватории у А. Маццукато. В 60-е гг. жил в Германии, Польше, Франции. Сблизился с Дж. Верди, написал для него сл. кантаты «Гимн наций» («Inno delle nazioni», 1862), позже стал ближайшим его сотрудником. Б. стремился перенести в оперу нек-рые принципы муз. драмы Р. Вагнера (единство музыки и поэтич. слова, усиление симф. начала). Это проявилось в опере Б. «Мефистофель» (по 1-й и 2-й чч. «Фауста» Гёте). При первой пост. (1868, т-р «Ла Скала», Милан; под упр. Б.) опера не имела успеха, но постепенно завоевала симпатии слушателей (2-я ред. 1875, Болонья; окончат. ред. 1886, т-р «Ла Скала», Милан). Популярности её в значит. степени способствовал исполнитель заглавной роли Ф. И. Шаляпин (1901, Милан, затем — в России). Вторая опера Б.— «Нерон» (завершена А. Смарельей и Ф. Томмазини; в ред. А. Тосканини пост. в 1924, т-р «Ла Скала», Милан).

Б. принадлежат либр. опер: «Симон Бокканегра», «Отелло», «Фальстаф» Верди; «Джоконда» Понкьелли, «Гамлет» Фаччо. Перевёл на итал. яз. либр. опер: «Тристан и Изольда» и «Риенци» Вагнера, «Армида» Глюка, «Вольный стрелок», «Руслан и Людмила»; романсы А. Г. Рубинштейна и др.

Лит.: Энгель Ю., В опере. Сб. статей об операх и балетах, М., 1911; Pampeati A., Arrigo Boito, Firenze, [1919]; Nardini P., Vita di Arrigo Boito, Mil., 1941; Vajro M., A. Boito, Brescia, 1955.

Е. Ф. Бронфин.

БОККЕРИ́НИ (Boccherini) Луиджи (19 II 1743, Лукка — 28 V 1805, Мадрид) — итал. композитор и виолончелист. Музыкой начал заниматься под руководством отца — Леопольда Б. (контрабасиста) и Д. Ваннуччи. С 12 лет играл в капеллах. С 1757 жил в Риме, где вскоре выдвинулся как исполнитель и автор смычковых трио и квартетов. Посетил Вену и др. города Центр. Европы. С 1761 первый виолончелист респ. капеллы в Лукке, организовал квартет (П. Нардини, Ф. Манфреди, Дж. Камбини и Б.). В 1767 вместе с Манфреди совершил конц. турне по Италии и Франции. С успехом выступал в Париже (1768); его музыку и исполнение высоко оценили К. В. Глюк и др. музыканты. В кон. 1768 (или нач. 1769) поселился в Мадриде, где провёл бо́льшую часть жизни, находясь на службе в капелле инфанта. Вынужденный из-за болезни и тяжёлых условий придв. службы рано прекратить исполнительскую деятельность, Б. продолжал сочинять (отсылал свои произв. во Францию и Германию).



Творчество Б. отражает процесс формирования классич. муз. стиля 18 в. Композитор способствовал развитию симфонии и особенно камерных инстр. жанров (впервые создал квинтеты с 2 виолончелями), становлению сонатной формы. Музыка его сочетает глубину и эмоциональность с грацией и изяществом, яркость и жизнерадостность с проникновенностью и лиризмом, мелодич. богатство с ритмич. разнообразием; в ней проявились народные, гл. обр. итал. и испан., влияния. Композиторский и исполнительский стиль Б. характеризуется стремлением к выразительности. Особую ценность представляют камерно-инстр. и виолончельные сочинения Б. (сонаты и концерты до сих пор сохраняются в репертуаре виолончелистов). Их технич. трудности свидетельствуют о высоком уровне исполнительского мастерства Б.

Соч.: оратория, кантаты, месса (ор. 59, 1800), Stabat Mater (ор. 61, 1801); симфонии (ок. 30); орк. пьесы, в т. ч. 6 менуэтов (ор. 41, 1778), увертюра D-dur (ор. 43, 1790); концерты — для влч. с орк., для скр., для флейты; сонаты — для скр., для влч.; инстр. ансамбли (ок. 400) — более 90 струн. квартетов, 125 струн. квинтетов, 16 секстетов, 2 октета; муз.-сценич. произв., в т. ч. музыка к драме «Клементина» Р. де ла Круса (1786, Мадрид) и др.

Лит.: Гинзбург Л., Луиджи Боккерини и роль его в развитии виолончельного иск-ва, М.— Л., 1938; его же, История виолончельного иск-ва. Книга первая, Виолончельная классика, М.— Л., 1950, с. 362—414; Picquot L., Notice sur la vie et les oeuvres de Luigi Boccherini..., 1851; Rotschild G. de, Luigi Boccherini. Sa vie, son oeuvre, P., 1962; Gerard J., A catalogue of the works of Luigi Boccherini, L., 1969.

Л. С. Гинзбург.

БОКСА (Bochsa) Робер Никола Шарль (9 VIII 1789, Монмеди, деп. Мёз — 6 I 1856, Сидней) — французский арфист, композитор. Род. в семье гобоиста и композитора Карела Б., чеха по национальности (впоследствии Б. подписывал свои сочинения — «Бокса-сын»). Учился музыке у отца, затем изучал композицию у Ф. Бека в Бордо. В 15-летнем возрасте написал оперу «Траян». С 1806 учился в Парижской консерватории композиции у Ш. С. Кателя и Э. Мегюля, игре на арфе у Ф. Ж. Надермана и М. де Марена. По окончании консерватории получил большую известность как арфист-солист, в 1813—17 придв. арфист в Париже.

В 1817 переехал в Лондон, в 1822—27 профессор класса арфы Корол. академии музыки. Педагогич. деятельность Б. имела большое значение для развития англ. школы игры на арфе.

Написал для арфы св. 350 произв., в т. ч. 2 концерта, многочисл. сонаты, фантазии, прелюды, программные сочинения (фантазия «Охота на лисицу»). Большим вкладом в педагогику явились его 100 этюдов и 24 прелюдии, а также «Школа игры на арфе» (1817). Среди транскрипций Б.— фуги И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, сонаты Л. Бетховена. Автор 8 опер, ставившихся в Париже и в Лондоне, а также 4 балетов, оратории. В 1826—32 дирижёр Итал. оперы (Лондон).

Б. первый из зап.-европ. арфистов широко занимался конц. деятельностью. С 1839 вместе с английской певицей А. Бишоп в течение 17 лет выступал во многих странах Европы (в т. ч. в России, 1840), в Америке и в Австралии.

В числе учеников Б.— Э. Пэриш-Алварс, Дж. Б. Чаттертон, Т. Лабарр.

Лит.: Поломаренко И. А., Арфа в прошлом и настоящем, М.— Л., 1939; Доброхотова В. Б. и Доброхотов В. В., Вступит. статья к нотному изд. «Сонаты, вариации и фантазии для арфы», вып. 1, М., 1964, с. 5. *В. В. Доброхотов.*

«БОЛГА́РИЯ» — крупнейший концертно-театр. зал Софии (НРБ). Построен страховым об-вом «Болгария» по проекту арх. С. Белковского; открыт в 1937. Зал «Б.» рассчитан на 1200 мест, отличается хорошей акустикой, на эстраде установлен большой конц. орган. В 1944 во время воздушного налёта была разрушена значительная часть зрительного зала и эстрада с органом. Впоследствии зал был восстановлен (реконструирован по проекту Белковского) и вновь открыт в 1949. «Б.» является важнейшим центром музыкальной жизни Софии; в нём постоянно выступают симфонический оркестр и др. коллективы Софийской филармонии, проходят концерты ведущих оркестров, хоров и солистов Болгарии, а также иностр. гастролёров; ставятся спектакли с участием лучших болг. и зарубежных артистов.

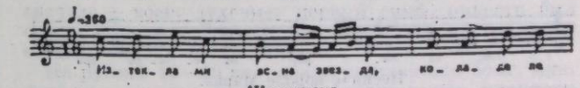
М. М. Яковлев.

БОЛГА́РСКАЯ МУ́ЗЫКА. Болг. нар. музыка сформировалась на основе нар. музыки слав. племён, вобрав в себя элементы муз. культур др. народов, населявших территорию совр. Болгарии. Сохранились остатки ми. древних культур (фракийской, иллирийской, эллинской, византийской, турецкой и др.), к-рые, взаимообогащаясь, оказывали влияние на формирование более поздних культур народов, осевших на Балканском п-ове, а также народов соседних стран. Одной из наиболее богатых была культура древних фракийцев (многие из дошедших до нашего времени болг. мифов, легенд, обрядов и обычаев имеют фракийское происхождение — мифы о музах, поэте и певце Орфее). После набегов различных племён на Балканы, составлявшие тогда часть Вост. Римской (Византийской) империи, с нач. 6 в. туда начинают проникать слав. племена. Постепенно смешиваясь с местным фракийским населением, они к сер. 7 в. стали преобладающим этнич. элементом; во 2-й пол. 7 в. на правом берегу Дуная появились протоболгары (кочевая тюркская народность), к-рые постепенно ассимилировались среди слав. племён и приняли их культуру. Т. о., в Б. м. отразились слав. и протоболгарское влияния. О наличии муз. инструментов у древних болгар свидетельствуют керамич. изображение водяного органа, скульптуры и рельефы всадника, держащего в руках лиру. Тесное общение с соседними странами, особенно с Византией, способствовало проникновению в Болгарию христианства, что, однако, не привело к исчезновению язычн. культов, даже после официального крещения (865). В сохранившейся проповеди каноника Козьмы Пресвитера (10 в.), направленной против богомилов (участники болг. антифеод. крестьянского религ. движения, названные так по имени их предполагаемого вождя, попа Богомила), упоминается о распространении в народе «бесовских» обрядовых праздничных танцев с пением под аккомпанемент гуслей (в нек-рых деревнях и теперь праздничные пляски и песни сопровождаются игрой на гадулке). Древние по происхождению совр. болг. обрядовые песни отличаются архаич. лексикой и мелодией речитативного склада, состоят из одной или неск. попевок.



Древний обряд «Кукерские игры».

Типич. образцы сохранившихся обрядов с музыкой и танцами — т. н. кукерские игры, исполняющиесяряженными под звон медных колокольчиков, танцы нестинарок (исполнительниц ритуальной пляски на раскалённых углях), а также разл. зимние и весенние обряды и игры, связанные с язычн. ритуальными празднествами и затем приуроченные к христианскому календарю, — «лазарские», «эневские», «ладуване», «пеперуда» («бабочка»), «герман» и др. В совр. нар. Б. м. сохранились древние трудовые песни, особенно популярны песни жнецов («жетварски»), для к-рых характерны свободные



Жетварска.

ритмы, орнаментика, частые паузы, задержания, выкрики в начале и в конце; пастушеские («овчарски»), пахотные («на копан»), послеуборочные («седенкарски»), а также т. н. «тлаки» — весёлые сатирич. песни, сопровождающие лёгкую домашнюю работу. Разнообразны по характеру лирич. песни.

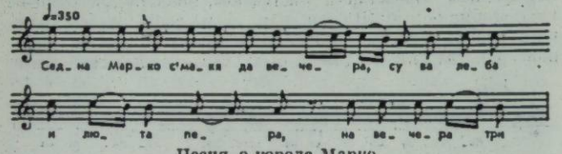
С утверждением христианства развивается церк. пение на древнеболг. языке, однако во время визант. господства (1018—1187) проникновение в болг. церковь канонизированного визант. пения задержало развитие связанных с нар. основой болг. нац. религ. песнопений. После освобождения от владычества Византии и образования Второго Болг. царства (1187—1396) начался расцвет болг. культуры, отразившийся и в подъёме муз. творчества. По мнению нек-рых исследователей, в 13—14 вв. под влиянием нар. муз. иск-ва сформировался *болгарский распев*, образцы к-рого сохранились в богослужебном пении рус. православной церкви 17—18 вв. Записи Б. м. и образцы средневек. муз. инструментов не сохранились. «Зографский трефологий» (13 в.) и «Синодик на цар Борил» 14 в.— единственные дошедшие до нас письменные памятники с муз. нотацией. Лишь археологич. раскопки и упоминания в историч. хрониках свидетельствуют о развитии средневек. Б. м. В 13—14 вв. сформировалась нац. церковно-певч. школа в Тырнове, к-рая позднее оказала влияние на православную церк. музыку др. стран (в 17 в. рус. духовенство приглашало болг. певцов для обучения рус. певчих церк. пению). Ми. визант. певчие — болг. происхождения, в их числе певчий и композитор Иоанн Кукузель, прозванный «ангелогласным» (жил в монастыре в Византии). С его именем связывают создание неовизантийской нотации (т. н. «кукузелевы невмы»). В то время как в Византии культивировались сложные, виртуозные кукузелевы песнопения с узорчатой орнаментикой, в Болгарии развивалось более простое, демократическое культовое пение. Болгарские напевы, т. н. «bulgarica», проникают и в западную церковную музыку.

Завоевание Болгарии турками (1393—96) положило конец её независимости как самостоятельного гос-ва. Однако влияние греч. духовенства осталось господствующим. Оно стремилось уничтожить болг. письменность, язык, богослужение и др. проявления нац. болг. культуры. И всё же болг. монахи в Афонских монастырях сохраняли свои церк. напевы, а странствующие монахи были распространителями болг. песнопений среди др. слав. народов.

К 10—14 вв. относится появление энич. песен с военно-героич. тематикой, на основе к-рых позднее (14—17 вв.) стал развиваться героич. эпос — «юнашки» — героические (молодецкие, богатырские) песни, воспевавшие подвиги короля Марко, Момчила и др. борцов за свободу народа. Энич. песни отличаются реалистичностью образов и ярко выраженным нац. колоритом, носят речитативно-импровизац. характер, они

строятся на двух и более попевках, варьируемых в зависимости от текста.

В период османского владычества возросла роль нар. песни, поддерживавшей уверенность в победе и ставшей символом духовной независимости болг. народа. Она сохранила свой самобытный склад. Даже в песнях омусульманенных болгар (жителей Родопских гор)



Песня о короле Марко.

не видно следов влияния тур. музыки, оно ощущается в известной мере лишь в гор. песенном фольклоре. С 14 в. появляются историч. песни, в к-рых нашли отражение важные события в жизни страны (подобные создаются и в совр. Болгарии). Наиболее древние из них сюжетно связаны с османским игом (напр., смерть царя Ивана Шишмана — 14 в.) и др. трагич. эпизодами эпохи порабощения. Традиции историч. песен продолжают т. н. «хайдушки» (повстанческие; хайдук — нар. мститель, борец за свободу), связанные с нац.-освободит. движением 2-й пол. 18 в.— нач. 19 в. Хайдушки отличаются стилистич. богатством и разнообразием жанров.

Во 2-й пол. 19 в., когда борьба с турками приобрела более организованный, революц. характер, возникают «возрожденски» — песни, воспевающие героев-революционеров — Хаджи Димитра, С. Караджу, В. Левского, Х. Ботева и др. Большинство из них выдержано в традициях крестьянской нар. песни. В 70-е гг. 19 в. появились песни на сл. поэтов Х. Ботева и Д. Чинтулова, с характерными для гор. песенной культуры маршевыми и романсовыми интонациями.

Накануне освобождения от османского ига (1878) было создано много песен о России и рус. народе, воспевавших встречу болгарами рус. освободителей («Приближается мать», «Бойка у ворот сидела», «Всходило солнце красное» и др.). Меняется и характер популярных в конце 19 в. нар. песен, в них всё больше проникают бытовые черты, семейные и любовные мотивы; исчезают религ. мифологич. элементы, всё большее отражение получают социальные мотивы, особенно ощутимые в сатирич. песнях (цикл весёлых прибауток о Хитром Петре).

Историч. песни нач. 20 в., посв. Балканским войнам, менее выразительны, чем песни этого жанра конца 19 в. Позднее, в ходе борьбы болг. пролетариата против капитализма и монархо-фашистского режима, появились нар. рабочие песни, т. н. сентемврийски (сентябрьские) — о Сентябрьском антифашистском восстании 1923; в годы войны против нем.-фаш. армии — партизанские, боевые песни; после 1945 — о маршале Толбухине и др., песни о мире.

Совр. крестьянские и гор. нар. песни, сохраняя традиц. форму и жанры (трудовые, дорожные, любовные, застольные, детские, урожайные «припявки» — частушки лирич.-юмористич. содержания), отражают изменения, которые произошли в жизни Болгарии: в трудовых повествуется о новых условиях работы в кооперативах и новом отношении к ней (напр., урожайные, рисующие картины коллективного сбора урожая, и т. д.).

Нар. Б. м. сохранила самобытные черты в отношении образности, мелодики, ладово-гармонич. строя и метроритма. Для неё характерна славянская напевность и в то же время богатая орнаментика, в основе мн. мелодий — разл. натуральные лады (эолийский, дорийский, фригийский и др. лады с ув. секундой). Одна из особенностей нар. Б. м.— метрич. разнообразие. Наряду с простыми размерами $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ и т. д. часто встречаются $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{8}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{10}/_{16}$, $^{12}/_{16}$, $^{14}/_{16}$; встречаются и более сложные комбинации подобных размеров; эти размеры являются основой различных танцев. Б. Барток называет их «болгарские ритмы». Часто в одной и той же песне несколько неравнодольных размеров; мн. песни не имеют постоянного размера. В строении муз. фраз и предложений наблюдается разл. сочетание симметричных и несимметричных структур. Ладовое строение песен (за исключением нек-рых городских, «возрожденских») основано на старинных звукорядах; их диапазон обычно в пределах тетрахорда. В протяжных песнях (гл. обр. историч.), не имеющих равномерного тактового деления, существенную роль играет акцентировка словесного текста, придающего песням характер речитатива. Болг. нар. песни преим. одноголосны; многоголосие (двухголосие и трёхголосие), в к-ром преобладает секундовое и квартовое движение голосов, встречается чаще в средней, западной и юго-зап. Болгарии. Для песен жителей Пиринского



Народная пляска «Рученица».

края, Самокова и р-на Софии характерно двухголосие. Болгарский песенный фольклор издавна различается по областям, сохранившим свою типологию песни (специфические мелодич. обороты, характерные ритмы, излюбленные мелизмы), — песни родопские, шопские (жителей района близ Софии), Северной Болгарии, Фракии, Добруджи, Среднегорья и др. Ритмич. богатством отличаются нар. плясовые песни, напр. «рученица» («рученица») с размером $^{7}/_{16}$, большинство хороводов (хоро) с размером $^{8}/_{16}$, а также со сложными размерами: $^{5}/_{8}$, $^{5}/_{16}$, $^{7}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ и т. д. — до $^{14}/_{16}$. С народной вокальной и инструментальной музыкой тесно связано болг. танц. иск-во. Популярно хоро — массовый танец с пением. В нар. болг. танцах (симметричных и несимметричных структур) часто муз. фраза не совпадает с окончанием танца — свидетельство того, что танец создавался не одновременно с музыкой. Популярные нар. инструменты: струнные — гадулка (обычно 3-струн., смычковый), тамбура (щипковый); разл. духовые — гайда (род волынки), кавал (разновидность пастушьей свирели), додюк (одноствольная свирель), двоянка (двуствольная свирель); ударные — тупан и др. барабаны.

Впервые нар. музыка вызвала интерес болг. исследователей в годы обществ.-политич. подъёма, накануне освобождения от османского ига. Представители болг. науки и передовой революц. политич. мысли — Г. Раковский, В. Априлов, бр. Д. и К. Миладиновы, Х. Ботев, Л. Каравелов, С. Верковић, Г. Славейков и др. собирали и записывали песенные тексты, делали их публикации в газетах и журналах, издавали сборники. Первые музыканты-собиратели нар. песен — А. Стоянов, Г. Лыжев, Р. Коджаманов, А. Букорештлиев, А. Конев, Д. Христов. Статья Д. Христова в кн. «Сборник за народни умотворения, наука и книжнина» (1913) положила начало изучению болг. муз. фольклора. Первые публикации нар. мелодий принадлежат муз. фольклористу В. Стоину (работал совм. с П. Стефановым, И. Камбуровым, К. Загоровым и Х. Илиевым), к-рый в 1924 организовал Отдел нар. музыки и танца при этнографич. музее в Софии и в 1928—39 (в 1928, 1931, 1934, 1939; 2-й сб. — совм. с А. Букорештлиевым и Р. Кацаровой) издал 4 сб-ка нар. песен (ок. 11 000) разных р-нов Болгарии.

После 1878 начала формироваться светская гор. проф. муз. культура. Возникали хоры при нар. «читалищах» (культ.-просвет. организации типа клубов), создавались дух. оркестры. Первые болг. проф. композиторы Э. Манолов, А. Букорештлиев, П. Пипков, А. Морфов и А. Крыстев, Д. Христов (рубеж 19—20 вв.) опирались в своём творчестве на нар. муз. иск-во. Первоначально они работали гл. обр. в жанре хор. песни, используя нар. песню цитатно, а также соединяя неск. песен в один «букет» (попурри) — наиболее ранняя форма обр. нар. песни. Распространены были и попурри для дух. оркестров, осн. на нар. мелодиях (популярны «букеты» Э. Манолова, Д. Христова, Г. Атанасова и др., воен. маршевые песни А. Морфова, создателя этого жанра в Болгарии). В нач. 20 в. появляются первые произв. инстр. музыки: 2 «Балканские сюиты», 2 увертюры — «Ивайло» (1906) и «Тутраканская эпопея» (1917) Д. Христова, симфонии Н. Атанасова, фп. пьесы П. Пипкова и др. Композиторы этого поколения придавали большое значение развитию хор. самодеятельности, особенно детской. Мн. школьные песни созданы Э. Маноловым, Д. Христовым, П. Пипковым, Д. Хаджигеоргиевым и М. Кочевым.

В 1900 Э. Манолов с участниками хор. самодеятельности и воен. дух. оркестром подготовил пост. фрагментов своей неоконченной оперы «Нищая» («Сиромахкиня»; показана на сцене нар. читалища «Искра», Казанлык), положившей начало муз.-сценич. искусству Болгарии. Зачинателями проф. оперного т-ра были певцы Д. Казаков и И. Славков, пианист и дирижёр А. Букорештлиев, организовавшие оперно-драм. труппу «Сълза и смях» (1890, после разделения трупп, с 1891 наз. «Столична оперна трупа»; она вскоре закрылась). В эти годы мн. болг. певцы учились в России и выступали в русских оперных труппах, в их числе: К. И. Михайлов-Стоян, Б. и И. Вульпе, участвовавшие вместе с Д. Казаковым в организации первого болг. оперного т-ра. В 1908 они организовали Болгарское оперное т-во («Българска оперна дружба»; с 1921 — *Софийская народная опера*). Труппа состояла из певцов, обучавшихся в России, Италии и Австрии, среди них: П. Дишихся в России, Италии и Австрии, среди них: П. Дишлиев, Ж. Минчев, М. Василева, К. Стоянов, С. Макемитров

стов, Х. Морфова, С. Македонский, П. Райчев, А. Тодорова, К. Кирова, Л.Минчев и др. Муз. руководство т-ром осуществляли дирижёры А. Найденов, А. Димитров, А. Маргаритов. Из иностр. дирижёров в Софийской нар. опере работали М. Златин, И. А. Добровейн, Ю. Померанцев, Э. А. Купер, Х. Штанге и др.

Первый постоянный гос. симф. оркестр создан в 1928 (дирижёр С. Попов), в 1935—45 выступали оркестр Гос. филармонии при Софийской народной опере и т. н. Царский воен. симф. оркестр. В 1931 был осн. квартет «Лечев», в 1938 — Гос. струн. квартет им. Аврамова. Среди исполнителей-солистов пользовались известностью: пианисты А. Стоянов, П. Пелишек, Д. Ненов, Т. Янкова, Д. Куртева, Л. Енчева, О. Либих; скрипачи В. Аврамов, В. Чернаев, Р. Ерлих-Касырова; виолончелист К. Попов; контрабасист А. Вапорджиев и др.; дирижёры С. Попов, А. Найденов, А. Димитров; певицы и певцы Х. Морфова, С. Македонский, А. Тодорова, П. Райчев, М. Милкова-Золотович, К. Кирова, Е. Николай, Т. Мазаров; музыковеды Д. Христов, В. Стоин, И. Камбуров.

Большое распространение получили хор. об-ва, объединённые в Союз нар. хоров Болгарии (1926; преобразован в Болгарский певческий союз, 1935—52). Среди этих об-в — «Родная песня», нар. хор. «Гусли», хор софийских учителей, Пловдивское певч. об-во.

С установлением нар.-демократич. строя (9-го сент. 1944) начинается новый, плодотворный период в развитии болг. муз. культуры: происходит процесс демократизации муз. иск-ва, возникают условия для всестороннего развития проф. и самодеятельного иск-ва. Композиторы разрабатывают гл. обр. совр. тематику. Наиболее значительные произв. орк. жанров создали комп. П. Стайнов (1-я и 2-я симфонии), П. Владигеров («Еврейская поэма», 4-й и 5-й концерты для фп. с оркестром), Л. Пипков (вариации для струн. оркестра «Путешествие по Албании» — «Пътуване из Албания», 4 симфонии и др.), Ф. Кутев (симфония и др.), В. Стоянов (2 концерта для фп. с оркестром, «Праздничная увертюра» и др.), А. Райчев (5 симфоний, в т. ч. «Новый Прометей», оратории), К. Илиев и Л. Николов (инстр. произв.). Многие совр. симфонич. произв. имеют программный характер, часто связаны с героич. тематикой.

В первые послевоенные годы (2-я пол. 1940-х — нач. 1950-х гг.) особое значение приобрела массовая песня, отражавшая важные совр. события. Популярность получили песни А. Карастоянова, С. Обретенова, Л. Пипкова, Т. Попова, Г. Димитрова, А. Райчева, П. Хаджиева, Г. Златева-Черкина, Д. Петкова. В 1946—49 появляются лирич. песни, юмористич.-бытовые и эстрадные куплеты. Для развития и популяризации нар.-бытовой песни важное значение имела деятельность Гос. ансамбля нар. песни и танца (организован в 1952) и её рук. комп. Ф. Кутева, автора мн. известных песен. В 1950—60-е гг. быстро приобретают популярность эстрадные и танц. песни; их авторы — И. Цанков, П. Ступел, Ж. Леви, М. Левиев, Е. Георгиев, Б. Елиезер, А. Бояджиев, А. Заберский и др.

Темы широкого гражданского и патриотич. звучания воплощены в произв. кантатно-ораториального жанра (кантаты «Девятое сентября» Ф. Кутева, «Сентябрь 1923» К. Илиева, оратории — «Партизаны» С. Обретенова и оратория «О нашем времени» Л. Пипкова, кантаты и оратории «Дружба» А. Райчева, «Светлый праздник» Т. Попова, «Рожен спускается с Родопов» Д. Петкова и др.). Периодически происходят смотры творчества болг. композиторов (1-й — в 1952).

После 1944 в Б. открылись 4 гос. оперных т-ра: в Стара-Загоре, Варне (1947), Русе (1949) и Пловдиве (1953), к-рые ставят итал. и рус. классические, а также сов. и нац. болгарские оперы. Ведущая роль принадлежит Софийской нар. опере. Совр. болг. опера стала более разнообразной в жанровом и стилевом отношениях — наряду с историч. оперой «Момчил» Л. Пипкова (пост. 1948) и «Ивайло» М. Големинова (пост. 1959) или бытовой лирич. оперой «Жили-были» («Имало едно време», 1957), «Буйная головушка» («Луд гидия», 1960), «Албена» (1962) П. Хаджиева, создаются оперы гротескно-сатирич. содержания — «Хитрый Петр» В. Стоянова (1958) и «Миллионер» (1965) П. Хаджиева, а также лирико-драматич. камерная опера «Мастера» («Майстори», пост. 1966) и отличающаяся напряжённой драматургией «Боянский мастер» К. Илиева. В 60-х гг. появились первые болгарские оперы на современные темы: «Антигона 43» Л. Пипкова (1963), «Июльская ночь» («Юлска нощ», 1964) П. Хаджиева, «Мост» А. Райчева, «Украли консула» И. Димова (по пьесе Г. Мдивани). В Болгарии неоднократно гастролировали лучшие советские театры оперы и балета.

В 1950-е гг. в Б. м. проявили себя молодые комп.: И. Маринов, В. Казанджиев, Д. Христов, Ц. Цветанов, П. Стоянов, Ж. Леви, Б. Елиезер, П. Ступел, Д. Тыпков, Е. Георгиев, С. Пиронков, С. Ременков, М. Левиев, И. Спасов, Ж. Клипкова, К. Крюкчийский.

Среди исполнителей в эти годы выдвинулись пианисты М. Моллова, А. Диков, Л. Енчева, О. Либих, В. Янков, Ю. Буков; скрипачи Б. Лечев, Д. Шнайдерман, Е. Камиларов, Г. Бадев, С. Миланова; кларнетисты С. Димитров, П. Радев и др. Наряду с этими исполнителями продолжают конц. деятельность музыканты старшего поколения — пианисты Л. Енчева, Т. Янкова; скрипачи Н. Симеонова, П. Христосков В. Чернаев. Мировую известность в 1950—60-е гг. получили певцы Б. Христов, Н. Гяуров, Н. Гюзелев, Д. Узунов, Н. Николов, певица Р. Кабаиванская; стали популярны также певицы: Ю. Винер, К. Попова, Н. Афеян, Л. Барева и др. В 1948 в Софии открылся т-р «Народная оперетта» (с 1959 Гос. муз. т-р оперетты «Стефан Македонский»). С болг. симф. оркестрами выступают дирижёры: К. Илиев, В. Симеонов, Р. Райчев, Д. Петков, В. Стефанов, Е. Главанаков, И. Маринов и др. Высоким проф. мастерством обладают разл. хоры и ансамбли: Болг. хор. капелла им. С. Обретенова, 2 гос. ансамбля нар. песни и танца (в Софии, худ. рук. Ф. Кутев; и в Благоевграде, худ. рук. К. Стефанов), Ансамбль песни и танца Болг. нар. армии, 2 струн. квартета им. Аврамова и им. Димова. С 1948 периодически происходят смотры гос. симф. оркестров, оперных т-ров, вокалистов и инструменталистов, конкурсы молодых пианистов и скрипачей (1949, 1951). В 1961 в Софии состоялся Междунар. конкурс молодых оперных певцов; болг. молодые исполнители принимали участие и в междунар. фестивалях. Создано мн. самодеят. хоров, в т. ч. академич. хор «Георги Димитров», «Георги Кирков» (София), «Родина» (Руса), «Добруджански звуци» (Толбухин), «Родни звуци» (Коларовград) и др., к-рые участвуют в респ. смотрах худож. самодеятельности; выступления филармонии «Пионер» (дирижёр В. Симеонов) и хора «Бодра смяна» (дирижёр Б. Бочев) при Софийском дворце пионеров получили международную известность.

В 1960-е гг. увеличилось количество муз. образоват. учреждений: в Варне, Пловдиве, Софии, Русе и Плевене созданы гос. муз. уч-ща; работают Софийская гос. филармония, симф. оркестр Болг. радио и телевидения в Софии, 6 крупнейших симф. оркестров — в Варне, Русе, Бургасе, Пловдиве, Плевене, Шумене.

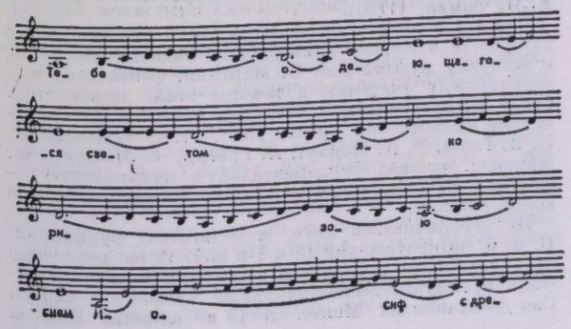
Композиторы и музыковеды объединились в творч. Союз болг. композиторов; его печатный орган — журн. «Българска музика» (осн. в 1948, с 1953 наз. «Музика»). В 1948 при Болг. академии наук осн. научно-исследоват. ин-т музыковедения (имеются отделы фольклористики, истории болг. музыки и муз. теории, эстетики и муз. педагогики), периодически выпускающий свои «Известия». Значительные труды по муз. фольклористике принадлежат С. Джуджеву, А. Карастоянову, Р. Кацаровой; Н. Кауфману, А. Моцеву, И. Качулеву и Е. Стоину; вопросы историч. развития болг. музыки разрабатывают В. Крыстев (автор ряда монографий о болг. композиторах — Д. Христове, П. Стайнове, С. Обретенове, А. Морфове), С. Петров, С. Стоянов, Е. Павлов и др.; в области музыкальной теории и педагогики работают А. Стоянов, Д. Христов, Т. Миланов и другие.

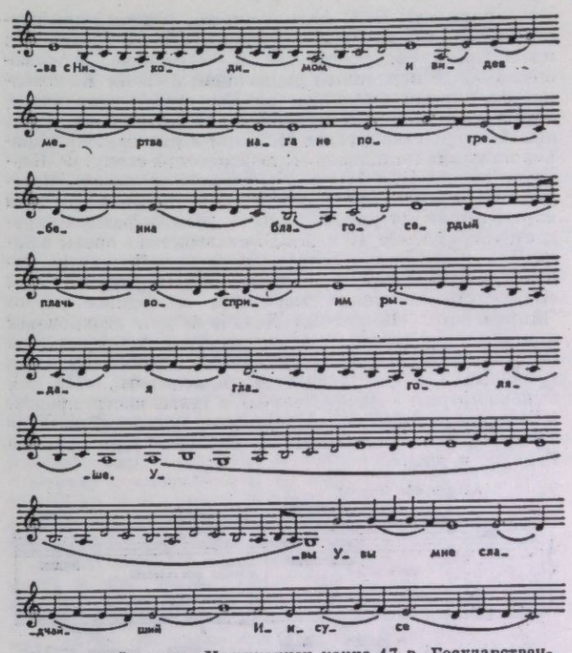
Лит.: Долуханян А., Песни и танцы болгарского народа, «СМ», 1957, № 1; Сборник статей болгарских музыковедов [ред.-сост. К. Ангелов], М., 1962; Христов Д., Теоретические основы болгарской народной музыки, М., 1959 (на обл. 1960); его же, Ритмичните основи на народната на музика, С., 1913; его же, Техническият строеж на българската народна музика, С., 1928; Стоин В., Българска народна музика. Метрика и ритмика, С., 1927; Камбуров И., Илюстрован музикален речник, С., 1933; Djoudjiev S., Rhythme et mésure dans la musique populaire bulgare, S., 1931; его же, Теория на българската народна музика, т. I—IV, С., 1954—61; Кръстев В., Очерки върху развитието на българската музика, М., 1954; его же, Насоки в българската масова песен, С., 1958; его же, Очерци по история на българската музика, С., 1970; Моцев А., Характерни ритми в творчеството на българските композитори, С., 1957; Сагаев Л., Българското оперно творчество, С., 1958, М., 1964; Илиев К., Любомир Пипков, С., 1958; 15 години българска музикална култура, С., 1959; Петров С., Очерци по история на българската музикална култура, т. 1, С., 1959; Кауфман Н., Песни на българското революционно движение 1891—1944, С., 1959; его же, Българската многогласна народна песен, С., 1968; Българска музика. 1948—1966, «Известия на Института за музика при Българска академия на науките», т. I—XII, С., 1952—1967; Павлов Е., Панчо Владигеров, С., 1961; Стоянов С., Филип Кутев, С., 1962; Стършепов В., Стоянов П., Българска музика, С., 1966; Стайнов П., За българската музикална култура, С., 1967; Народни песни от Югозападна България. Пирински край, т. 1, С., 1967; Българските музикални дейци и пролетът за националния музикален стил, С., 1968.

В. Крыстев.

БОЛГА́РСКИЙ РАСПЕ́В — один из распевов рус. православной церкви. Стал известен в Москве в сер. 17 в. Болгарское происхождение распева не установлено, т. к. за многовековой период турецкого ига и гегемонии в церк. жизни Болгарии греков нац. церк. пение было вытеснено греческим, а певч. книги уничтожены. Среди болг. музыковедов нет единства во взгляде на Б. р. Одни рассматривают его как самобытный болгарский (напр., Д. Христов, П. Динев), другие считают неболгарским по происхождению и отрицают применение его болг. церковью (напр., П. Сардаров). Песнопения с назв. «болгарский распев» встречаются в зап.-укр. певч. книгах; это дало основание рус. исследователям утверждать, что он заимствован от придунайских славян.

По типу мелодики Б. р. заметно отличается от знаменного. Как и для киевского распева, для него характерны симметричность движения, легко укладывающегося в 4-дольный размер, тональная устойчивость напевов, точное повторение мелодии в неск. строках произв., отсутствие вариац. развития мотивов. Б. р. подчинён системе *осмогласия*, но по количеству попевок значительно уступает *знаменному распеву*. Мелодика большинства произв. Б. р. напевна, выразительна, легко усваивается певцами.





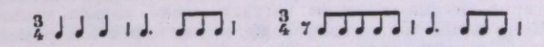
Болгарский распев. Из рукописи конца 17 в. Государственный исторический музей. Певческое собрание, № 122, лист 155 и оборот.

Песнопения литургии и вечерни Б. р. были опубликованы А. Николовым — «Древнеболгарское церковное пение (по старым нотным рукописям, относящимся к XVII и XVIII вв.)», т. I, Литургия, СПБ, 1905; т. II, Вечерня, СПБ, 1906.

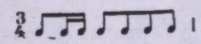
Лит.: Вознесенский И., Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков, К., 1890, ²М., 1898; его же, Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви, [вып.] II. Болгарский роспев в России, К., 1891; Динев П., О самобытности болгарского распева, «Болгарская музыка», С., 1963, т. III; Кръстев В., Пути развития болгарской музыкальной культуры в период XII—XVIII столетий, в сб.: Musica antiqua Europae orientalis. Acta scientifica congressus I. Bydgoszez, 1966. Ed. Sofia Lissa, Warsz., 1966; Скребков С., Русская хоровая музыка XVII— нач. XVIII веков, М., 1969.

И. Д. Успенский

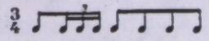
БОЛЕ́РО (испан. bolero)— испан. нар. танец. По нек-рым источникам, создан ок. 1780 танцовщиком Себастьяном Сересо. Первоначально применялись ритмич. формулы



позднее близкий к полонезу ритмический рисунок

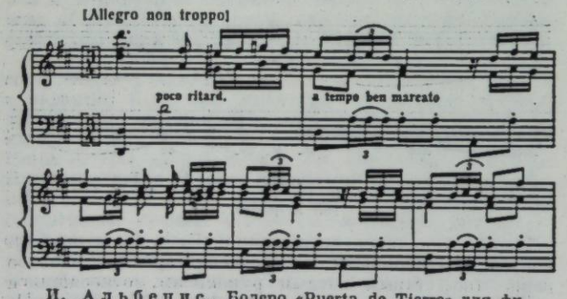


или

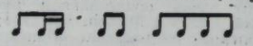


Темп движения умеренный. Б. танцуют в сопровождении гитары и барабана, танцующие поют и отбивают на кастаньетах сложные трольные ритмы. Б. состоит из 5 частей — Paseo, Traversias, Diferencias, Traversias, Finale. Каждая часть Б. завершается неожиданными остановками. Первая часть — хореографич. изображение прогулки. В импровизационной по характеру средней части (Diferencias) танцующие поочерёдно демонстрируют своё искусство. Особенной сложностью отличаются «полётные» движения мужчин. Существуют

разл. варианты Б. В Андалусии это сольный или парный танец, проходящий в умеренно быстром движении; в Кастилии распространено Б.- сегидилья, отличающееся более медленным движением; в Леоне Б. исполняется парами в 3 ряда; на Балеарских островах — двумя женщинами и мужчиной. В 1-й пол. 19 в. Б., обычно исполнявшееся в Испании в дни нар. праздников на улицах и площадях, переходит на сцену. Ф. Барбьери вводит Б. в *сарсуэлу* «Премьера артистки». Интерес к Б. начинает проявляться и за границей. Обработки нар. Б. имеются у Л. Бетховена («Песни разных народов», тетр. 1, №№ 19 и 20). Б. включается в оперы и балеты — «Слепые из Толедо» Мегюля, «Прециоза» Вебера, «Чёрное домино», «Немая из Портичи» Обера, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Лебединое озеро» Чайковского, «Коппелия» Делиба и др., вдохновляет композиторов на создание многочисл. песен и романсов («Победитель», «О, дева чудная моя» Глинки, «Оделась туманами Сиерра-Невада» Даргомыжского, «На бой быков смотреть пошли» Делиба), а также инстр. произв. («Болеро» для фп. ор. 19 Шопена, болеро «Puerta de Tierra» для фп. Альбениса, «Болеро» для оркестра Равеля, и др.).



И. Альбенис. Болеро «Puerta de Tierra» для фп. Из собрания «Recuerdos de Viaje».

Кубинское Б.— разновидность *румбы*. Ему свойствен более медленный темп, муз. размер $^2/_4$ или $^2/_2$ и ритм  Стало известно в европейских странах с 1945.

Лит.: Don Preciso, Предисловие к Colleción de las mejores Seguidillas, Tiranas y Polos..., v. 1—2, [Madrid], 1799, ²1816; Sor F., Le boléro, в кн.: Encyclopédie pittoresque de la musique, P., 1835; Calderon E., Escenas andaluzas, Madrid, 1847.

М. А. Вайсборд.

БОЛИВИЙСКАЯ МУЗЫКА. Муз. иск-во Боливии представлено музыкой коренных жителей страны — индейцев, а также музыкой креолов. Индейский муз. фольклор самобытен и разнообразен. Распространены лирич. песенные жанры: багуала, яравн, видала, уанка. Популярны также сопровождающие танцы инструментальные наигрыши — уайно, уайнито.

Индейская музыка осн. на *пентатонике*, причём используются все 5 её видов. Для песен, танцев типична двудольность. Индейской музыке свойственна ритмич. определённость (существуют свои ритмич. формулы), чёткая структура формообразования. В индейском муз. фольклоре различаются два своеобразных пласта: музыка жителей горных районов, по характеру сдержанная, неск. суровая, и музыка обитателей равнинной части страны — более жизнерадостная. Богат инструментарий индейцев. Насчитывается св. 20 типов дух. инструментов, среди них — кена (продольная флейта, имеющая от 2 до 6 отверстий, изготовляется чаще из тростника и костей животных), тарка (продольная флейта, отличается от кена размером, тембром), эрке (большая труба, длина её достигает 3 *м*), сикус (на яз. аймара; антара на яз. кечуа; разновидность флейты Пана, обычно двухрядная, число трубочек колеблется от 6 до 20, размер — от миниатюрной до 1,5 *м*). Из ударных бытуют всевозможные барабаны — путука, уанара, тинтайа и др. Проникновению в индейскую музыку струн. инструментов способствовали испанцы.

Музыка болив. креолов (общая для всех креолов Юж. Америки) сложилась под влиянием испан. музыки. В Боливии популярны креольские танцы — самакуэка (куэка), гато, маринера. Из песенных жанров широко известны лирич. песни: яравн (самобытная, отличающаяся от индейской того же названия), тристе и др. Любимый музыкальный инструмент креолов — гитара (6-струнная, испанская). Встречаются также диатоническая арфа и чаранго (сельская гитара, имеющая 5 двойных струн и иную, чем обычная гитара, настройку). В ансамблевой игре чаранго зачастую поручается наряду с аккомпанементом мелодическая линия (гитара используется только как аккомпанирующий инструмент).

В Ла-Пасе работают Нац. консерватория (осн. 1908), Нац. симф. оркестр (осн. 1940).

Среди проф. композиторов Боливии — Э. Каба, автор многочисл. вок., хор., инстр. произв., в т. ч. балета «Кольяна», симф. поэм «Потоси», «Ильимани»; Т. Варгас — композитор, фольклорист; Х. М. В. Майдана — композитор и дирижёр, автор 4 балетов, симф. произв., театр. музыки; А. Г. Браво — композитор и музыковед и др.

Лит.: Béclard-d'Harcourt M., La musique indienne chez les anciens civilisés d'Amérique, pt.II—Le folklore musical de la région andine. Equator, Pérou, Bolivie (1920), в кн.: Lavignac A., Histoire de la musique, P., 1922, p. 3353—71; Vargas T., Aires Nacionales de Bolivia, v. 1—3, La Paz, 1940; Slonimsky N., Bolivia, в его кн.: Music of Latin America, N. Y., 1945.

БОЛО́НСКАЯ ФИЛАРМОНИ́ЧЕСКАЯ АКАДЕ́МИЯ (Accademia Filarmonica). Осн. в 1666 в Болонье В. М. Каррати с целью содействовать изучению и распространению музыки. Б. ф. а. объединила все функционировавшие до неё в Болонье муз. академии; среди её членов были виднейшие музыканты Болоньи, а впоследствии и Европы. К нач. 18 в. Б. ф. а. возглавляла муз. жизнь города, являясь одним из крупнейших европ. центров муз. образования и музыковедения. Согласно папской булле 1749, на Б. ф. а. было возложено наблюдение за состоянием церковного пения во всей Италии.

Существовали три градации членов академии: accademico cantore (академик певец), accademico suonatore (академик исполнитель на инструменте) и accademico compositore (академик композитор). Для получения последней, высшей степени, необходимо было пройти сложный экзамен по теории музыки и композиции. Звание «академик композитор» давало право на должность руководителя капеллы в любой католич. церкви без дополнит. испытания, открывало путь к широкому признанию в Европе. Среди членов Б. ф. а. были В. А. Моцарт (1770), чешский комп. Й. Мысливечек (1771), русские музыканты М. С. Березовский (1771) и Е. И. Фомин (1785).

Важная роль в истории Б. ф. а., в укреплении её авторитета в Европе принадлежит видному теоретику и историку музыки Дж. Б. Мартини, фактически возглавлявшему академию в течение неск. десятилетий. Среди воспитанников и учеников Мартини мн. крупнейшие композиторы 2-й пол. 18 в., в т. ч. Н. Йоммелли, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, А. Гретри, С. Маттеи и др. Мартини основал фундаментальную музыкальную библиотеку Б. ф. а., к-рая положила начало библиотеке консерватории.

Не ограничиваясь науч. и педагогич. функциями, Б. ф. а. на протяжении 18 и 1-й пол. 19 вв. регулярно организовывала исполнение сочинений членов академии (преимущественно духовной музыки) в церкви Сан-Джованни ин Монте. В 19 в. влияние Б. ф. а. постепенно начинает ослабевать; её функции как муз.-образоват. центра переходят к Музыкальному лицею (осн. в 1804, ныне консерватория им. Дж. Б. Мартини). Во 2-й пол. 19 в. Б. ф. а. фактически прекратила свою деятельность. В настоящее время существует как мемориальный центр.

Лит.: Morini N., La R. Accademia Filarmonica di Bologna, Bologna, 1930; Sesini U., Lo studio bolognese nella storia musicale, «Il Comune di Bologna», 1934, 8. VIII.

Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек.

БОЛО́НСКАЯ ШКО́ЛА — направление в итал. музыке, сложившееся в Болонье во 2-й пол. 17 в. Сыграло важную роль в формировании и развитии жанров инстр. музыки: трио-сонаты, сольной сонаты и концерта. Основоположник Б. ш. Дж. Б. Витали возвысил значение инстр. музыки, на нац. итал. основе обогатил её мелодику и формы, внёс вклад в развитие жанра сонаты. Виднейшие представители Б. ш.— М. Каццати (учитель Дж. Б. Витали), Дж. Б. Бассани, П. Дельи Антонии, Б. Лаурента, Дж. Альдровандини, Т. А. Витали и Дж. Торелли, авторы трио-сонат и сольных скрипичных сонат. Торелли был в числе создателей концерта для скрипки с оркестром и особой формы орк. сонаты или симфонии для 4 и более голосов. В его сольных концертах и concerti grossi утверждается цикличность, осн. на чередовании контрастирующих темпов (быстро — медленно — быстро). Расцвет Б. ш. связан с творчеством А. Корелли, одного из создателей класич. типа concerto grosso (в 70-х гг. 17 в. Корелли переселился в Рим). Развитие инструментальной музыки в Болонье проходило во взаимодействии с эволюцией других жанров; определённое влияние на становление концертного стиля в инструментальной музыке оказали характерные для Б. ш. оратория с текстом на простонародном языке и короткая «концертная месса» без cantus firmus для 3 голосов (без тенора) и струнных инструментов (М. Каццати, Дж. П. Колонна, Дж. А. Перти и др.).

Лит.: Gaspari G., La musica in San Petronio, Bologna, 1868—70; Wagner P., Die konzertierende Messe in Bologna, в кн.: Festschrift für H. Kretschmar, Lpz., 1918; Frati L., Per la storia della musica in Bologna nel secolo XVII, «RMI», XXXII, 1925; Vatielli Fr., La scuola musicale bolognese, в кн.: Strenna storica bolognese, Bologna, 1928; Morini N., La R. Accademia filarmonica di Bologna, Bologna, 1930; Mishkin H. G., The solo violin sonata of the Bologna school, «MQ», XXIX, 1943.

БОЛО́НЬЯ (Bologna)— город в Италии. 493 тыс. жит. (1971). Один из старейших муз. центров Европы. Уже в кон. 13 в. в городе существовал обычай провозглашать новости под звуки барабанов и труб. По свидетельству историков, с 1422 в празднествах участвовали трубачи. В 1450 в Болонском ун-те была учреждена кафедра «чтений о музыке». В 16 в. в Б. и на всём полуострове приобретают известность Концерты Палатино, к-рыми руководили видные музыканты города — Б. делле Товалье, К. Кортеллини и др. Муз. жизнь сосредоточивалась гл. обр. вокруг многочисл. церк. и монастырских капелл. Особенно славилась капелла монастыря Сан-Петронио (расцвет её деятельности—2-я пол. 17—1-я пол. 18 вв.), где в 1476 был установлен первый орган, построенный Л. Дж. да Прато, в 1596 — ещё один орган (смонтирован Б. Маламини). К сер. 17 в. капелла включала исполнителей на разл. струн. и дух. инструментах. Во 2-й пол. 15 — сер. 18 вв. здесь работали в качестве капельмейстеров и органистов видные музыканты: Б. ди Николо, Дж. А. Пекора из Милана, Дж. Спатаро, Дж. Джакобби, Дж. Ч. Аррести, М. Каццати, Дж. Ф. Този и др. В течение 60 лет (1696—1756) капеллу возглавлял комп. Дж. А. Перти. Выделялись также капеллы др. монастырей и церквей, особенно — Сан-Франческо (в 18 в., в годы руководства ею Дж. Б. Мартини).

В Б. сложились новые жанры и формы инструментальной музыки (см. *Болонская школа*).

Наряду с инстр. музыкой в Б. получили развитие опера и оратория. В нач. 17 в. в т-ре «Делла Сала» (1547—1767) ставились драм. спектакли, а также музыкальные драмы, первая из них — «Андромеда» (музыка Дж. Джакобби, либр. Р. Кампеджи, 1610). Муз. драмы давались также в домашних т-рах мн. патрициев. В 1636 был открыт т-р «Формальяри» (позже известен под назв. «Гуаставillани», «Дзаньони» и «Казали» — по именам его владельцев; существовал до 1802). Этот т-р посещался преим. аристократией. Осн. место в его репертуаре занимали оперы-серна. В т-ре «Мальвенди» (1651—1745) ставились гл. обр. комич. оперы. Оперные спектакли шли в т-рах «Марсильи-Росси» (1710—1850), «Анджеллели» (вначале частный, ок. 1710 — публичный). В 1763 оперой «Триумф Клелии» Глюка открылся т-р «Комунале» — наиболее крупный т-р Б. В 19 в. были созданы т-р Дуае и «Театро дель Корсо» (1805, разрушен во время 2-й мировой войны, в 1944).

К 18 в. капеллы утрачивают первенство, ведущее положение занимают т. н. академии (см. *Академия*). Существовавшие в Б. академии (более 40) в 1666 слились по инициативе В. М. Каррати в академию «Филармоника», или *Болонскую филармоническую академию*.

Наряду с капеллами и муз. академиями в течение 17—18 вв. в Б. работали также частные муз. школы, в к-рых преподавали крупные педагоги, в т. ч. Ф. А. Пистокки, А. Бернакки.

В 19 в. значение академии стало ослабевать. Важное место в муз. жизни Б. заняла первая проф. муз. школа — Музыкальный лицей (Liceo musicale, осн. в 1804). Наивысшего расцвета лицей достиг в кон. 19—нач. 20 вв. Во главе его стояли видные музыканты: Л. Манчинелли, Дж. Мартуччи, М. Э. Босси, Ф. Бузони, Дж. Маринуцци. В кон. 19 в. активизируется конц. жизнь города. Публичные концерты симф. и камерной музыки регулярно проводят об-ва «Казино» и «Пробуждение»; в 1879 по инициативе группы музыкантов создаётся Квартетное об-во (первый его руководитель — Л. Манчинелли), позже Дж. Мартуччи организует Вагнеровское об-во, а М. Э. Босси — Хоровое об-во им. Дж. Б. Мартини. Скрипач и дирижёр Ф. Радикати совм. с А. Фабри осн. Филармонич. вспомогательное об-во, целью к-рого было оказание поддержки молодым артистам.

В 20 в. Б. сохраняет положение центра муз. науки. Важную роль играет Музыкальный лицей, к-рый в 1914 получил статус консерватории (в 1925 ему присвоено имя Дж. Б. Мартини), в 1942 официально переименован в консерваторию им. Дж. Б. Мартини. Широкой известностью пользуются хранилища старинных документов, книг и нот, сосредоточенные в б-ке Филармонич. академии, в б-ке Дж. Б. Мартини при консерватории и в архиве капеллы Сан-Петронио, а также бо-

Зрительный зал театра «Комунале». Болонья.



гатая коллекция муз. инструментов (ранее принадлежала Муз. лицею, затем — Гор. музею). Ведущие муз. коллективы Б.: оперный т-р «Комунале», оркестр к-рого даёт также симф. концерты; Болонский камерный оркестр. В Б. работают разл. конц. об-ва: Центр муз. культуры при консерватории, Университетский муз. центр, Об-во камерной музыки, Об-во друзей музыки и др.

Лит.: Gaspari G., De'musicisti bolognesi..., в сб.: Atti e memorie della R. R. Deputazione per le provincie dell'Emilia, Modena, 1877; его же, De'musicisti bolognesi nel secolo XVII, Modena, 1878—80; Sesini U., Lo studio bolognese nella storia musicale, «Il Comune di Bologna», 1934, 8 agusto; Sartori C., Il Regio Conservatorio di musica, «G. B. Martini di Bologna», Firenze, 1942. *М.М.Яковлев.*

БОЛО́ТИН (наст. фам.— Болотный) Исидор Михайлович [26 VIII (8 IX) 1907, Бобруйск — 8 XII 1961, Минск] — сов. певец (лирико-драматич. тенор) и общественный деятель. Нар. арт. БССР (1944). Чл. КПСС с 1943. Деп. Верх. Совета БССР 2—4-го созывов. В 1927—33 учился в Белорус. муз. техникуме и Гос. студии оперы и балета (Минск.) Ученик В. А. Цветкова и А. П. Боначича. С 1933 солист Белорус. т-ра оперы и балета. Пел на сцене Большого т-ра (Москва), Ленинградского т-ра оперы и балета и др. Б. — один из первых проф. белорус. оперных певцов, артист яркого сценич. дарования, создатель ряда образов в нац. и классич. оперном репертуаре.

Партии: Михась и Сёмка («Михась Подгорный» и «Алеся» Тикоцкого), Савка («В пущах Полесья» Богатырёва), Конрад («Цветок счастья» Туренкова), Ленский, Дубровский; Водемон («Иоланта»), Владимир Игоревич, Юродивый; Звездочёт («Золотой петушок»), Эрих («Мадемуазель Фифи» Кюи), Вашек («Проданная невеста»), Вертер, Каварадосси, Фауст; Дамазы («Страшный двор» Монюшко).

Б. вёл большую конц. деятельность, был исполнителем камерных произв.

Лит.: Смольскі Б., Таленавіты спявак, в сб.: Майстры беларускай сцэны, Мінск, 1960, с. 27—31 (І. М. Балоцін). *И.Г.Нисневич.*

БОЛХОВИ́ТИНОВ Евгений, митрополит киевский (в миру — Ефимий Алексеевич) [18(29) XII 1767, Воронеж — 23 II(7 III) 1837, Киев] — рус. историк церк. музыки, библиограф. Чл. Российской академии наук. В 1789 окончил Моск. духовную академию и Моск. ун-т. Был учителем духовной семинарии в Воронеже. В 1799 постригся в монахи. С 1822 митрополит в Киеве. Широко образованный учёный (историк, археолог, лексикограф и литератор), Б. был близок к Г. Р. Державину, связан с кружком Н. А. Львова. Написал ряд очерков о рус. музыкантах (М. С. Березовском, Д. С. Бортнянском, Д. Н. Кашине, Н. А. Львове, И. Е. Хандошкине и др.), помещённых в составленном им «Словаре русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России» (т. 1—2, М., 1845; 1 т.— СПБ, 1838; первонач.— «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-российской церкви», СПБ, 1818, с исправл. и доп. 1827). В письмах Б. к Державину содержатся интересные суждения о музыке и рус. нар. песне.

Соч.: Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении, и особенно о пении Российския церкви ..., Воронеж, 1799, 2 СПБ, 1804 (перепечатано в «РМГ», 1897, № 7—8, июль — август, стлб. 1019—1036); О русской церковной музыке, «Отечественные записки», 1821, ноябрь, ч. 8, № 19 (на нем. яз.—«Cäcilia», Mainz,1826, Bd XI); Замечания Евгения Болховитинова на рассуждение о лирической поэзии [Державина], в кн.: Державин Г. Р., Сочинения, т. VII, акад. изд., СПБ, 1878; [Письма] Б. к Державину, там же, т. VI, СПБ, 1876.

Лит.: Шмурло Е., Митрополит Евгений как ученый. Ранние годы жизни. 1767—1804, СПБ, 1888; Полетаев П., Труды Митрополита Киевского Е. Болховитинова по истории русской церкви, Казань, 1889; Кожемякин А. В., Е. А. Болховитинов, в сб.: Очерки литературной жизни Воронежского края, Воронеж, 1970. *И.М.Ямпольский.*

БО́ЛЬСКА (урожд. Скомиска) Аделаида Юлиановна (наст. имя — Аделя Юлианна) [4(16) II 1863 (по уточнённым данным), с. Кессемоуки Бессарабской губ.—29 IX 1930, Таллин] — рус. певица (лирико-колоратурное сопрано). По национальности полька. В 1888 окончила Моск. консерваторию (занималась у Дж. Гальвани и Ф. П. Комиссаржевского). Совершенствовалась в Италии. В 1889 дебютировала в Большом т-ре (опера «Волшебная флейта»), где пела ведущие партии до 1893 (под фам. Скомпская). В 1897 — 1918 солистка Мариинского т-ра. Много гастролировала в городах России. В 1920—22 профессор (класс сольного пения) Петрогр. консерватории.

Партии: Горислава («Руслан и Людмила»), Волхова, Галька, Маргарита, Мими, Виолетта; Эльза («Лоэнгрин»), Елизавета («Тангейзер»), Зиглинда («Валькирия»), Ева («Нюрнбергские мейстерзингеры») и др. Одна из выдающихся работ артистки — партия Татьяны. Дарование Б. высоко ценили П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, А. К. Глазунов. Выступала как камерная певица, особенно славилась исполнением романсов Чайковского.

Лит.: Чайковский на московской сцене, М.— Л., 1940, с. 177—79; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера, Л.— М., 1940, с. 35—41; Левик С. Ю., Записки оперного певца, 2 М., 1962, с. 125, 168, 291; Московская консерватория. 1866—1966, М., 1966, с. 152, 167. *Л. З. Корабельникова.*

БОЛЬШАКО́В Алексей Алексеевич [р. 2(15) IX 1914, с. Обшаровка Безенчукского р-на, ныне Куйбышевской обл.] — сов. певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1971). Чл. КПСС с 1958. В 1951—53 занимался в Свердловской консерватории. Сценическую деятельность начал в 1940 в Ансамбле песни и пляски Приволжского военного округа. Солист оперных театров Куйбышева (1946), Свердловска (1947—53), Большого театра (с 1953).

Партии: Елецкий («Пиковая дама»), Мазепа, Демон; Наполеон («Война и мир»), Риголетто, Жермон, Тонио; Марсель («Богема»), Фауст; Амонасро («Аида») и др. Гастролировал за рубежом (Австрия, ГДР, Норвегия, Швеция, Венгрия, Канада, Франция).

В.И.Зарубин.

БОЛЬШАКО́В Григорий Филиппович [р. 23 I(5 II) 1904, Петербург] — сов. певец (тенор). Нар. арт. РСФСР (1951). Брал уроки пения у В. П. Грохольского и Р. Ф. Нувельнорди. В 1928 солист т-ра Комич. оперы (Ленинград), в 1930 — 36 — Ленинградского т-ра оперы и балета, затем Саратовского т-ра оперы и балета; в 1938—58 — Большого т-ра (Москва), где дебютировал в партии Давыдова («Поднятая целина» Дзержинского). Партии: Вакула («Черевички» Чайковского, Гос. пр. СССР, 1942), Собинин; Водемон («Иоланта»), Герман, Князь, Левко, Самозванец; Андрей («Мазепа», Гос. пр. СССР, 1950), Печорин («Бэла» Александрова, первый исполнитель на сцене Большого т-ра, 1946), Принц («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева), Щепин-Ростовский («Декабристы» Шапорина), Герцог, Радамес, Хозе; Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Пинкертон и др. В 1944 снимался в фильме «Черевички» (Вакула). Гастролировал за рубежом.

Лит.: Григорий Филиппович Большаков, М., «Искусство», 1953 (буклет). *В. И. Зарубин.*

БОЛЬШАКО́В Николай Аркадьевич [11(23) XI 1874, Харьков — 20 I 1958, Ленинград] — сов. певец (тенор) и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1938). Учился в Петерб. ун-те, одновременно брал уроки пения у И. П. Прянишникова. В 1902—03 занимался пением в Париже и Милане у А. Бродки. Дебютировал в 1899 в спектакле Харьковской оперной труппы, гастролировавшей в Петербурге. В 1901—05 пел в опере Народного дома (Петербург), в 1906—29 солист Мариинского т-ра (ныне Ленингр. т-р оперы и балета). Участвовал в спектаклях «Русских сезонов» (Париж, Лондон, 1911—13). Гастролировал за рубежом.

Точность исполнения, музыкальность, чёткий сценич. рисунок — отличительные черты Б. — певца и артиста. Партии: Левко, Гришка Кутерьма; Водемон («Иоланта»), Ленский, Герман, Юродивый, Хозе, Фауст, Пинкертон. Вёл большую конц. деятельность (до 1944). В 1923—53 преподавал в Ленингр. консерватории, с 1935 профессор. Среди его учеников И. Х. Вутирас.

В. И. Зарубин.

БОЛЬША́Я О́ПЕРА. 1) Обозначение любой многоактной оперы, как правило, серьёзного (некомедийного) характера. 2) Оперный жанр, сложившийся во Франции в кон. 19 в. Для Б. о. типичны монументальность, героико-романтич. приподнятость, драматизм, красочность и декоративность, изобилие сценич. эффектов. Б. о. создавались гл. обр. на историч. сюжеты, включали развитые массовые сцены. В них использовались большие исполнительские составы — оркестр, хор, балет. На формирование жанра Б. о. оказало влияние оперное творчество Л. Спонтини; основоположником Б. о. считается Л. Обер («Немая из Портичи», 1828). В числе авторов сочинений в жанре Б. о.— Дж. Россини («Вильгельм Телль», 1829), Ф. Галеви и в особенности Дж. Мейербер, являющийся виднейшим представителем этого оперного направления. 3) Название муз. т-ра в Париже (см. *«Гранд-Опера»*).

БОЛЬШО́Й ЗАЛ КОНСЕРВАТО́РИИ — один из лучших конц. залов Москвы. Находится в новом здании консерватории, построенном в 1895—1901 по проекту арх. В. П. Загорского. Вместимость Б. з. к.— 1787 мест. На эстраде, где установлен орган (один из крупнейших в мире, парижской фирмы «Кавайе-Коль»), размещаются оркестр в 130 чел. и хор в 200 — 250 чел. Зал имеет отличную акустику.

Б. з. к. был открыт 7(20) апр. 1901; на концерте оркестр под упр. В. И. Сафонова исполнил произведения М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. П. Бородина, А. Г. Рубинштейна и Девятую симфонию Л. Бетховена. В первые годы после Великой Окт. социалистич. революции в Б. з. к. проводились симфонические концерты с участием оркестра Большого т-ра (в его выходные дни) и первого симфонического ансамбля без дирижёра (*Персимфанс*, 1922—32); позднее — оркестра Московской филармонии (первый руководитель — Н. С. Голованов).

Б. з. к. предназначен в основном для проведения симф. концертов; здесь проходят также выступления известных сов. и зарубежных музыкантов и муз. коллективов. В Б. з. к. впервые были исполнены мн. произв. крупнейших сов. композиторов; в 1935 дал свой первый концерт Гос. симф. оркестр Союза ССР. Здесь же был проведён первый сов. конкурс музыкантов-исполнителей (1933) и все последующие многочисл. муз. конкурсы. В 1958, 1962, 1966 и 1970 в Б. з. к. проходили Международные конкурсы им. П. И. Чайковского, ставшие выдающимся музыкальным событием. Ежегодно в Б. з. к. организуются циклы абонементных концертов, привлекающие массовую аудиторию любителей музыки (в течение года проводится более 300 симфонических, инструментальных и камерных концертов).

Илл. см. к ст. *Москва.*

Лит.: Отчёт по постройке и торжественному открытию здания Моск. консерватории, М., 1905, с. 15—16. *Е.Б.Галантер.*

БОЛЬШО́Й ЗАЛ ЛЕНИНГРА́ДСКОЙ ФИЛАРМО́НИИ — один из старейших концертных залов. Расположен в здании Ленингр. филармонии (быв. Дворянского собрания; построено в 1834—39, арх. П. Жаков). Белоколонный зал с совершенной акустикой вмещает до 2500 чел. (нумерованных мест 1318). В центре обширной эстрады установлен орган. В этом зале происходили важнейшие события отечеств. муз. жизни: премьеры симф. произв. А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского (6-я симфония, под упр. автора), А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова, Исторические концерты А. Г. Рубинштейна, выступления мн. выдающихся музыкантов-исполнителей. С 1921 (год основания Ленингр. филармонии) в Большом зале постоянно работает симф. оркестр Ленингр. филармонии (с 1938— гл. дирижёр Е. А. Мравинский), проходят концерты известных сов. и зарубежных артистов, а также выступления крупнейших муз. коллективов. Здесь впервые были исполнены мн. произв. виднейших сов. композиторов. Конц. сезон в Б. з. Л. ф. строится в основном по системе абонементных циклов, привлекающих массовую аудиторию любителей музыки. Всего в Б. з. Л. ф. за сезон (обычно с октября по июнь) проходит ок. 250 концертов.

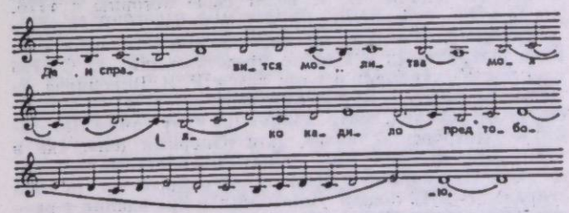
Илл. см. к ст. *Ленинград.* *М.М.Яковлев.*

БОЛЬШО́Й РАСПЕ́В — один из распевов русской православной церкви. Отличается богатством мелодики, обилием в ней протяжённых распеваний отд. слогов. Б. р.— вершина развития *знаменного распева*. Сложился во 2-й пол. 16 в.



Большой распев. Из рукописи начала 18 в. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Соловецкое собрание, № 667/622, лист 32 (оборот).

Когда к сер. 17 в. в певч. иск-ве наметилась тенденция к упрощению напевов и появились песнопения знаменного или столпового распева в сокр. редакции, их стали называть «малым распевом», а несокращённые



Малый распев. Из той же рукописи, лист 32.

песнопения, в отличие от них, получили наименование «Б. р.». Более полные их наименования — «большой знаменный распев» и «малый знаменный распев». Не подвергшиеся редакции песнопения 16 в. и более раннего времени, в отличие от Б. р. и малого распева, иногда называют старым знаменным распевом.

Лит.: Вознесенский И., О церковном пении православной Греко-Российской Церкви. Большой Знаменный напев, К., 1887; Покровский А. [М.], Знаменный распев (большой), Новгород, 1897; Бражников М., Русское церковное пение XII—XVIII веков, в сб.: Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica congressus I. Bydgoszcz. 1966, Warsz., 1966; Скребков С., Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века, там же; Новые памятники знаменного распева. Сост. М. Бражников, Л., 1967; Скребков С., Русская хоровая музыка XVII— нач. XVIII веков, М., 1969. *Н. Д. Успенский.*

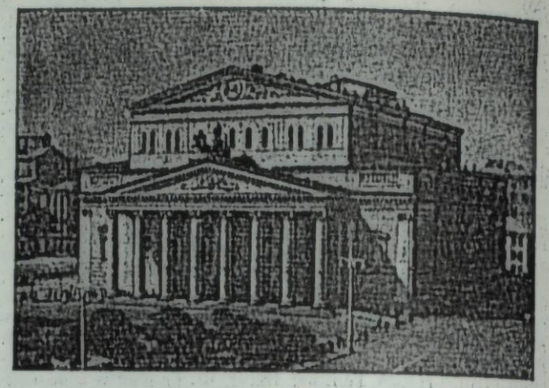
БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ЦЕНТРАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ (Б.с. о.). Осн. в 1931. Первым руководителем оркестра был А. И. Орлов (1931—37). Важную роль в становлении коллектива сыграл Н. С. Голованов, возглавлявший Б. с. о. в 1937—53. Его сменил А. В. Гаук (1953—61). С 1961 гл. дирижёр и худ. рук. Б. с. о.— Г. Н. Рождественский. За пультом оркестра стояли крупнейшие советские (В. И. Сук, Л. П. Штейнберг, С. А. Самосуд, Е. А. Мравинский, А. Ш. Мелик-Пашаев, Н. Г. Рахлин, К. К. Иванов) и иностранные (Э. Клейбер, О. Фрид, Ф. Штидри, Г. Себастьян, Л. Стоковский, Ф. Конвичный, Дж. Джорджеску, В.Ферреро, А. Клюитенс, Л. Мазель) дирижёры. В ансамбле с Б. с. о. выступали выдающиеся инструменталисты и певцы. Коллектив способствовал становлению сов. оркестровой культуры, исполняя в радиоконцертах, по телевидению и в открытых выступлениях лучшие произв. мировой классики и совр. музыки. Б. с. о. был первым исполнителем мн. сочинений сов. композиторов — С. С. Прокофьева, Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского, Ю. А. Шапорина, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, Т. Н. Хренникова, К. Караева, В. И. Мурадели, А. М. Баланчивадзе, О. В. Такташвили, Р. К. Щедрина, Б. А. Чайковского, М. С. Вайнберга и др. Постоянное внимание уделяет оркестр творчеству молодых композиторов. Б. с. о. принимал участие в постановке опер в конц. исполнении: «Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро», «Похищение из сераля» Моцарта, «Фиделио», «Валькирия»; «Опричник», «Чародейка» Чайковского, «Каменный гость» Даргомыжского, «Млада» Римского-Корсакова, «Любовь к трём апельсинам» и «Игрок» Прокофьева, «Умница» К. Орфа и др. Оркестр гастролирует во мн. городах СССР, а также за рубежом (Венгрия, Чехословакия, Англия, ФРГ, Япония и др.).

Лит.: Шнеерсон Г., Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, М., 1955.

М.М.Яковлев.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР (Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР, ГАБТ) — один из старейших рус. муз. т-ров, ведущий сов. т-р оперы и балета. Б. т. сыграл выдающуюся роль в утверждении нац. реалистич. традиций оперного и балетного иск-ва, в формировании рус. муз.-сценич. исполнит. школы. Б. т. ведёт свою историю с 1776, когда моск. губернский прокурор князь П. В. Урусов получил правительств. привилегию «быть содержателем всех театральных в Москве представлений...». С 1776 спектакли ставились в доме графа Р. И. Воронцова на Знаменке. Урусов вместе с антрепренёром М. Е. Медоксом построил спец. театр. здание (на углу улицы Петровки) — «Петровский театр», или «Оперный дом», где в 1780—1805 шли оперные, драматич. и балетные спектакли. Это был первый в Москве постоянный т-р (в 1805 сгорел). В 1812 пожар уничтожил и др. здание т-ра— на Арбате (арх. К. И. Росси) и труппа выступала во временных помещениях. 6(18) января 1825 прологом «Торжество муз» с муз. А. Н. Верстовского и А. А. Алябьева открылся Большой театр (проект А. А. Михайлова, арх. О. И. Бове), построенный на месте быв. Петровского. Помещение — второе в Европе по величине после миланского т-ра «Ла Скала» — после пожара 1853 было значительно перестроено (арх. А. К. Кавос), исправлены акустич. и оптич. недостатки, зрит. зал разделён на 5 ярусов. Открытие состоялось 20 авг. 1856.

В т-ре были пост. первые рус. народно-бытовые муз. комедии — «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского (1779), «Санкт-петербургский гостиный двор» Пашкевича (1783) и др. Первый балет-пантомима «Волшебная лавка» был показан в 1780 и день открытия «Петровского т-ра». Среди балетных спектаклей



Здание Большого театра СССР, Москва.

преобладали условные фантастико-мифологич. зрелищные пост., но ставились и спектакли, включавшие рус. нар. танцы, к-рые имели большой успех у публики («Деревенский праздник», «Деревенская картина», «Взятие Очакова» и др.). В репертуаре были также наиболее значит. оперы зарубежных композиторов 18 в. (Дж. Перголези, Д. Чимарозы, А. Сальери, А. Гретри, Н. Далейрака и др.).

В конце 18— нач. 19 вв. оперные певцы играли в драматич. спектаклях, а драматич. актёры выступали в операх. Труппа «Петровского т-ра» пополнялась нередко за счёт талантливых крепостных актёров и актрис, а иногда целых коллективов крепостных т-ров, к-рых дирекция т-ра покупала у помещиков.

В труппу т-ра вошли крепостные актёры Урусова, актёры театр. трупп Н. С. Титова и Моск. ун-та. Среди первых актёров — В. П. Померанцев, П. В. Злов, Г. В. Базилевич, А. Г. Ожогин, М. С. Синявская, И. М. Соколовская, позже Е. С. Сандунова и др. Первые балетные артисты — питомцы Воспитательного дома (при к-ром в 1773 была осн. балетная школа под руководством балетмейстера И. Вальберха) и крепостные танцоры труппы Урусова и Е. А. Головкиной (в их числе: А. Собакина, Д. Тукманова, Г. Райков, С. Лопухин и др.).

В 1806 мн. крепостные актёры т-ра получили вольную, труппа была передана в распоряжение Дирекции Моск. имп. т-ров и превращена в придв. т-р, находившийся в прямом подчинении Министерства двора. Это определило трудности в развитии передового рус. муз. иск-ва. Среди отечеств. репертуара первонач. преобладали водевили, пользовавшиеся большой популярностью: «Деревенский философ» Алябьева (1823), «Учитель и ученик» (1824), «Хлопотун» и «Забавы калифа» (1825) Алябьева и Верстовского и др. С конца 20-х гг. в Б. т. ставятся оперы А. Н. Верстовского (с 1825 инспектор музыки моск. т-ров), отмеченные национально-романтич. тенденциями: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Двенадцать спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835), долго державшаяся в репертуаре т-ра, «Тоска по родине» (1839), «Чурова долина» (1841), «Громобой» (1858). Верстовский и работавший в т-ре в 1832—44 композитор А. Е. Варламов способствовали воспитанию рус. певцов (И. В. Репина, А. О. Бантышев, П. А. Булахов, Н. В. Лавров и др.). В т-ре шли также оперы нем., франц. и итал. композиторов, в т. ч. «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Волшебный стрелок» Вебера, «Фра-Дьяволо», «Фенелла» и «Бронзовый конь» Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера, «Севильский цирюльник» Россини, «Анна Болейн» Доницетти и др.

В 1842 Управление моск. т-ров перешло в подчинение Петерб. дирекции. Поставленная в 1842 опера «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки превратилась в пышный спектакль, шедший по торжеств. придв. праздникам. Силами артистов Петерб. рус. оперной труппы (переведённой в 1845—50 в Москву) эта опера была осуществлена на сцене Б. т. в несравненно лучшей постановке. В том же исполнении в 1846 была пост. опера «Руслан и Людмила» Глинки, а в 1847 — «Эсмеральда» Даргомыжского. В 1859 Б. т. пост. «Русалку». Появление на сцене т-ра опер Глинки и Даргомыжского наметило новый этап его развития и имело огромное значение в формировании реалистич. принципов вок.-сценич. иск-ва.

Балетный репертуар 1-й пол. 19 в. чрезвычайно пёстр. Ставились фантастич., «волшебные» спектакли-балеты («Сильфида», «Асмодей — хромой колдун»), сентиментальные («Карл и Лисбета»), «восточные» («Восстание в серале», «Калиф Багдадский») и рыцарские приключенческие («Дон Кихот Ламанчский» по Сервантесу), сопровождавшиеся сборной музыкой. С 1811 в Б. т. работал ученик Ш. Л. Дидло — танцовщик, балетмейстер и педагог А. П. Глушковский, сыгравший видную роль в создании рус. балета, воспитавший много замечат. талантов. В 1815 Глушковский пост. «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» с музыкой С. Давыдова (спектакль продержался в репертуаре Б. т. 50 лет и способствовал пропаганде и развитию рус. танца). В 1826 он ставит балет «Кавказский пленник, или Тень невесты» по поэме А. С. Пушкина (муз. К. А. Кавоса), в 1831 совм. с дирижёром Ф. Е. Шольцем — спектакль «Пантомима» (балетная парафраза по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»), а два года спустя — рус. балет «Татьяна Прекрасная на Воробьёвых горах» (музыка сборная, 1833). В репертуаре т-ра появляются первые балеты с музыкой рус. композиторов — «Волшебный барабан» Алябьева (1827), «Забавы султана» Варламова (1834), «Мальчик-с-пальчик» Варламова и Гурьянова (1837) и др. Делаются попытки поставить балетные спектакли с музыкой крупных зап. композиторов. В 1825 Глушковский на собств. либр. пост. балет «Пагубные последствия пылких страстей Дон Жуана» с муз. В. А. Моцарта. В балете «Роковой день» (1827) была использована музыка К. М. Вебера и Дж. Россини, в «Гитане, испанской цыганке» (1843) — музыка Д. Обера. В 30—40-е гг. Б. т. ставит первые балеты с музыкой А. Адана — «Дева Дуная» (1838), «Корсар» (под назв. «Морской разбойник», 1841) и «Жизель» (1844), балет, утвердивший романтич. направление в хореографии. Автором либретто и пост. мн. балетов Б. т. в эти годы была также танцовщица и педагог Ф. Гюллен-Сор. В труппе т-ра 1-й пол. 19 в.— выдающиеся рус. танцовщики Т. И. Иванова-Глушковская, Д. С. Лопухина, А. И. Воронина, Е. И. Андреянова, К. Ф. Богданов и др. Особое место принадлежит талантливой балерине Е. А. Санковской — первой моск. Жизели.

В 1861 Дирекция имп. т-ров сдала Б. т. в аренду итал. оперной труппе, к-рая выступала 4—5 дней в неделю, фактически оставив рус. опере 1 день. Соревнование двух коллективов приносило известную пользу рус. певцам, заставляя их упорно совершенствовать своё мастерство и заимствовать нек-рые принципы итал. вок. школы, но пренебрежение Дирекции имп. т-ров к утверждению нац. репертуара и привилегированное положение итальянцев затрудняли работу рус. труппы и мешали рус. опере завоевать признание публики. Новый рус. оперный т-р мог родиться только в борьбе с итальяноманией и развлекательными тенденциями за утверждение нац. самобытности иск-ва. Уже в 60 — 70-е гг. т-р был вынужден прислушаться к голосам прогрессивных деятелей рус. муз. культуры, к запросам нового демократич. зрителя. Были возобновлены оперы «Русалка» (1863) и «Руслан и Людмила» (1868), утвердившиеся в репертуаре т-ра. В 1869 Б. т. ставит первую оперу П. И. Чайковского «Воевода», в 1875 — «Опричник». В 1881 был пост. «Евгений Онегин» (в репертуаре т-ра закрепилась вторая пост., 1883).

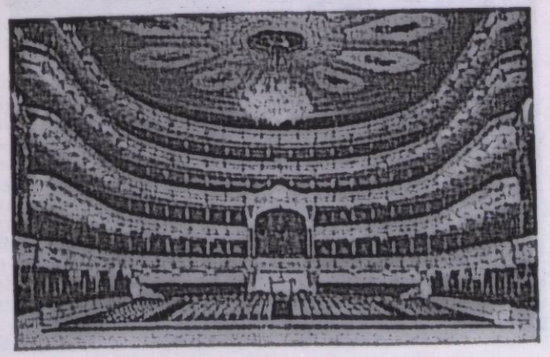
С сер. 80-х гг. 19 в. наступает перелом в отношении руководства т-ра к рус. опере; были осуществлены пост. выдающихся произв. рус. композиторов: «Мазепа» (1884), «Черевички» (1887), «Пиковая дама» (1891) и «Иоланта» (1893) Чайковского, впервые появились на сцене Б. т. оперы композиторов «Могучей кучки»— «Борис Годунов» Мусоргского (1888), «Снегурочка» Римского-Корсакова (1893), «Князь Игорь» Бородина (1898).

Но главное внимание в репертуаре Б. т. в эти годы по-прежнему уделялось операм франц. (Дж. Мейербер, Ф. Обер, Ф. Галеви, А. Тома, Ш. Гуно) и итал. (Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди) композиторов. В 1898 впервые на рус. яз. пост. «Кармен» Бизе, в 1899 — «Троянцы в Карфагене» Берлиоза. Нем. опера представлена произв. Ф. Флотова, «Волшебным стрелком» Вебера, единичными пост. «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнера.

Среди рус. певцов сер. и 2-й пол. 19 в.— Е. А. Семёнова (первая московская исполнительница партий Антониды, Людмилы и Наташи), А. Д. Александрова-Кочетова, Е. А. Лавровская, П. А. Хохлов (создавший образы Онегина и Демона), Б. Б. Корсов, М. М. Корякин, Л. Д. Донской, М. А. Дейша-Сионицкая, И. В. Самарина, И. А. Преображенский и др. Намечается сдвиг не только в репертуаре, но и в качестве пост. и муз. трактовки опер. В 1882—1906 гл. дирижёром Б. т. был И. К. Альтани, в 1882—1937 гл. хормейстером — У. И. Авранек. Своими операми дирижировали П. И. Чайковский и А. Г. Рубинштейн. Более серьёзное внимание уделяется декоративному оформлению и постановочной культуре спектаклей. (В 1861—1929 в Б. т. работал в качестве декоратора и механика К. Ф. Вальц).

В балетных спектаклях Б. т. 2-й пол. 19 в. преобладали развлекательные тенденции. Музыку балетов писали Ч. Пуньи, Л. Минкус, Ю. Гербер и др., она была удобна для танцев, но не отличалась высокими художеств. достоинствами. Среди наиболее значит. спектаклей — «Конёк-Горбунок» Пуньи (1864), «Дон Кихот» Минкуса (1869). В 1877 Б. т. ставит первый балет Чайковского «Лебединое озеро». Это новаторское произв., имевшее огромное значение для дальнейшего развития рус. балета, не было по-настоящему понято и раскрыто в пост. балетм. Ю. Рейзингера (1877) и П. Гансена (1880). Новая пост. этого балета осуществлена в 1901 балетм. А. А. Горским и дирижёром А.Ф. Арендсом (после петерб. пост. М. И. Петипа и Л. И. Иванова). «Лебединое озеро» и др. балеты Чайковского зало-

Зрительный зал Большого театра.



жили классич. основы рус. муз.-хореографич. драматургии, утвердили единство музыки и танца. В балетной труппе 2-й пол. 19 в.: Н. К. Богданова, В. Ф. Гельцер, П. П. Лебедева, О. Н. Николаева, Л. А. Рославлева, С. П. Соколов и др.

К концу 19 в. назревает реформа рус. т-ра, его решительный поворот к глубине жизненной и историч. правды, к реализму образов и чувств. Б. т. вступает в пору расцвета, приобретая славу одного из крупнейших центров муз.-театр. культуры. Репертуар т-ра включает лучшие произв. мирового иск-ва, вместе с тем рус. опера занимает центр. место на его сцене. Впервые Б. т. осуществил пост. опер Римского-Корсакова «Псковитянка» (1901), «Пан-воевода» (1905), «Садко» (1906), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1908), «Золотой петушок» (1909), а также «Каменный гость» Даргомыжского (1906). Одновременно т-р ставит такие значит. произв. зарубежных композиторов, как «Валькирия», «Летучий голландец», «Тангейзер» Вагнера, «Троянцы в Карфагене» Берлиоза, «Паяцы» Леонкавалло, «Сельская честь» Масканьи, «Богема» Пуччини и др.

Расцвет исполнительской школы рус. иск-ва наступил после долголетней и напряжённой борьбы за рус. оперную классику и связан непосредственно с глубоким освоением отечеств. репертуара. В нач. 20 в. на сцене Б. т. появляется созвездие великих певцов — Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Неждановa. Вместе с ними выступали выдающиеся певцы: Е. Г. Азерская, Л. Н. Балановская, М. Г. Гукова, К. Г. Держинская, Е. Н. Збруева, Е. А. Степанова, И. А. Алчевский, А. В. Богданович, А. П. Боначич, Г. А. Бакланов, И. В. Грызунов, В. Р. Петров, Г. С. Пирогов, Л. Ф. Савранский. В 1904—06 в Б. т. дирижировал С. В. Рахманинов, давший новую реалистич. трактовку рус. оперной классике. С 1906 дирижёром становится В. И. Сук. Отточенного мастерства достигает хор под рук. У. И. Авранека. К оформлению спектаклей привлекаются видные художники — А. М. Васнецов, А. Я. Головин, К. А. Коровин.

В области балета повышается уровень постановочного и исполнительского мастерства. Осуществляет мн. пост. балетм. А. А. Горский, вписавший одну из самых значит. страниц в историю рус. балета. Ему принадлежат пост. балетов — «Дон Кихот» Минкуса (1900), «Конёк-Горбунок» Пуньи (1901), «Тщетная предосторожность» Гертеля (1903), «Спящая красавица» Чайковского (1904), «Коппелия» Делиба (1905), «Жизель» Адана (1907), «Раймонда» Глазунова (1908), «Корсар» Адана и Пуньи (1912). Дирижировал балетами А. Ф. Арендс. Мировую известность завоевали солисты балета Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомиров.

Сцена из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского.





Сцена из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

Великая Окт. социалистич. революция открыла новую эпоху в развитии Б. т. В трудные годы Гражданской войны труппа т-ра была полностью сохранена. Первый сезон начат 21 ноября (4 декабря) 1917 оперой «Аида». К первой годовщине Октября была подготовлена спец. программа, в к-рую вошли балет «Степан Разин» на музыку симф. поэмы Глазунова, сцена «Вече» из оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова и хореографич. картина «Прометей» на музыку А. Н. Скрябина. За сезон 1917/1918 т-р дал 170 оперных и балетных спектаклей. С 1918 оркестр Б. т. давал циклы симф. концертов при участии солистов-певцов. Параллельно шли камерные инстр. концерты и концерты певцов. В 1919 Б. т. было присвоено звание академического. В 1924 открылся филиал Б. т. в помещении бывшей частной оперы Зимина. На этой сцене спектакли шли до 1959.

В 20-е гг. на сцене Б. т. появляются оперы сов. композиторов — «Трильби» Юрасовского (1924, 2-я пост. 1929), «Декабристы» Золотарёва и «Степан Разин» Триодина (обе в 1925), «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева (1927), «Иван-солдат» Корчмарёва (1927), «Сын солнца» Василенко (1928), «Загмук» Крейна и «Прорыв» Потоцкого (обе в 1930) и др. Одновременно ведётся большая работа над оперной классикой. Состоялись новые пост. опер Р. Вагнера: «Золото Рейна» (1918), «Лоэнгрин» (1923), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1929). В 1921 была исп. оратория Г. Берлиоза «Осуждение Фауста». Принципиально важной стала пост. оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1927), исполненная впервые целиком со сценами Под Кромами и У Василия Блаженного (последняя — в оркестровке М. М. Ипполитова-Иванова с тех пор входит во все постановки этой оперы). В 1925 состоялась премьера оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Среди значит. работ Б. т. этого периода: «Сказание о невидимом граде Китеже» (1926); «Свадьба Фигаро» Моцарта (1926), а также впервые поставленные в Москве оперы «Саломея» Р. Штрауса (1925), «Чио-Чио-сан» Пуччини (1925) и др.

Расширяется балетный репертуар. В 1919 состоялась первая в Москве пост. «Щелкунчика» Чайковского. Заново были пост. «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Жизель», «Дон Кихот» и др., а также ряд спектаклей с музыкой, не предназначавшейся для т-ра: «Карнавал» Шумана, «Шехеразада» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, «Безделушки» на муз. В. А. Моцарта, «Теодолинда» на муз. Ф. Шуберта, «Шопен» и «Шопениана» на муз. Ф. Шопена. В 1921 ставится «Петрушка» Стравинского. Первые успехи сов. балета связаны с исканиями в области героико-революц. тематики. Важным событием в жизни сов. муз. т-ра явился первый балет на совр. тему — «Красный мак» Глиэра (1927), воплотивший на сцене романтику революции.

Значит. события в творч. истории Б. т. 30-х гг. связаны с развитием сов. оперы. В 1935 была пост. опера Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (по повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»), затем «Тихий Дон» (1936) и «Поднятая целина» Дзержинского (1937), «Броненосец „Потёмкин“» Чишко (1939), «Мать» Желобинского (по М. Горькому, 1939) и др. Ставятся произв. композиторов сов. республик — «Алмаст» Спендиарова (1930), «Абесалом и Этери» З. Палиашвили (1939). В 1939 Б. т. возрождает оперу «Иван Сусанин». Новая пост. (либретто С. М. Городецкого) раскрыла нар.-героич. сущность этого произв.; особое значение приобрели массово-хоровые сцены.

В 30-е гг. Б. т. осуществил пост. балетов Б. В. Асафьева — «Пламя Парижа» (1933), «Бахчисарайский фонтан» (по А. С. Пушкину, 1936), «Кавказский пленник» (1938). Среди др. балетов — «Футболист» (1930) и «Три толстяка» (1935) Оранского, «Светлый ручей» Шостаковича (1935), «Светлана» Клебанова (1939), в к-рых отразилось стремление освоить новые образы, взятые из жизни, найти новые средства их хореографич. воплощения.

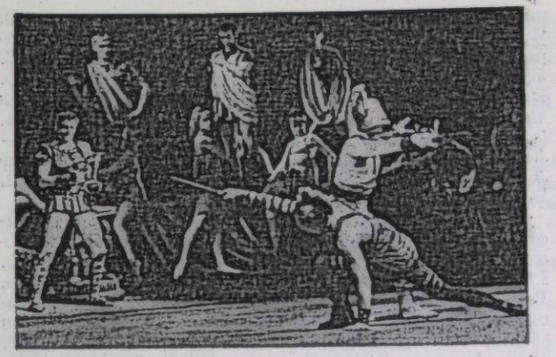
В 1937 Б. т. был награждён орденом Ленина, а его крупнейшие мастера удостоены звания народного артиста СССР.

В 20 — 30-е гг. на сцене т-ра выступали выдающиеся певцы — В. Р. Петров, Л. В. Собинов, А. В. Неждановa, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская, Е. А. Степанова, Е. К. Катульская, В. В. Барсова, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, А. С. Пирогов, М. Д. Михайлов, М. О. Рейзен, Н. С. Ханаев, Е. Д. Кругликова, Н. Д. Шпиллер, М. П. Максакова, В. А. Давыдова, А. И. Батурин, С. И. Мигай, Л. Ф. Савранский, Н. Н. Озеров, В. Р. Сливинский и др.; солисты балета — Е. В. Гельцер, В. Д. Тихомиров, В. В. Кригер, М. Т. Семёнова, М. М. Габович, А. Н. Ермолаев, А. М. Мессерер и др. Среди дирижёров т-ра — В. И. Сук, М. М. Ипполитов-Иванов, Н. С. Голованов, А. М. Пазовский, С. А. Самосуд, Ю. Ф. Файер, Л. П. Штейнберг, В. В. Небольсин. Постановки оперных и балетных спектаклей Б. т. осуществляли режиссёры В. А. Лосский, Н. В. Смолич; балетмейстер Р. В. Захаров; хормейстеры У. О. Авранек, М. Г. Шорин; художник П. В. Вильямс.

В годы Великой Отечеств. войны (1941—45) часть труппы Б. т. была эвакуирована в Куйбышев, где в 1942 состоялась премьера оперы Россини «Вильгельм Телль». На сцене филиала (осн. здание т-ра было повреждено бомбой) в 1943 была пост. опера «В огне» Кабалевского. В послевоен. годы оперная труппа обратилась к классич. наследию народов социалистич. стран, были пост. оперы «Проданная невеста» Сметаны (1948) и «Галька» Монюшко (1949). Глубиной, цельностью муз.-сценич. ансамбля отмечены спектакли «Борис Годунов»

Сцена из оперы «Война и мир» С. С. Прокофьева.





Сцена из балета «Спартак» А. И. Хачатуряна.

(1948), «Садко» (1949), «Хованщина» (1950). Яркими образцами сов. балетной классики стали балеты «Золушка» (1945) и «Ромео и Джульетта» (1946) Прокофьева.

С сер. 40-х гг. возрастает роль режиссуры в раскрытии идейного содержания и воплощении авторского замысла произв., в воспитании актёра (певца и артиста балета), способного создавать глубоко содержательные, психологически правдивые образы. Более значимой становится роль ансамбля в решении идейных и художеств. задач спектакля, что достигается благодаря высокому мастерству оркестра, хора и др. коллективов т-ра. Всё это и определило исполнительский стиль совр. Б. т., принесло ему мировую славу.

В 50—60-е гг. активизируется работа т-ра над операми сов. композиторов. В 1953 пост. монументальная эпическая опера «Декабристы» Шапорина. Опера «Война и мир» Прокофьева (1959) вошла в золотой фонд сов. муз. т-ра. Были пост.—«Никита Вершинин» Кабалевского (1955), «Укрощение строптивой» Шебалина (1957), «Мать» Хренникова (1957), «Джалиль» Жиганова (1959), «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева (1960), «Судьба человека» Дзержинского (1961), «Не только любовь» Щедрина (1962), «Октябрь» Мурадели (1964), «Неизвестный солдат» Молчанова (1967), «Оптимистическая трагедия» Холминова (1967), «Семён Котко» Прокофьева (1970).

В эти же годы т-р осуществил пост. сов. балетов — «Шурале» Яруллина (1955), «Лауренсия» Крейна (1956), «Гаянэ» (1957) и «Спартак» (1958, 1962; 1968, Ленинская пр., 1970) Хачатуряна, «Каменный цветок» Прокофьева (1959), «Тропою грома» Караева (1959), «Конёк-Горбунок» Щедрина (1960), «Страницы жизни» Баланчивадзе (1961), «Подпоручик Киже» Прокофьева (1963), «Геологи» Каретникова (1964), «Лейли и Меджнун» Баласаняна (1964), «Легенда о любви» Меликова (1965), «Асель» Власова (1967), «Кармен-сюита» Бизе—Щедрина (1967), «Икар» Слонимского (1971), «Анна Каренина» Щедрина (1972) и др.

Начиная с сер. 50-х гг. репертуар Б. т. пополнился совр. зарубежными операми. Впервые были пост. произв. композиторов Л. Яначека («Её падчерица», 1958), Ф. Эркеля («Банк-бан», 1959), Ф. Пуленка («Человеческий голос», 1965), Б. Бриттена («Сон в летнюю ночь», 1965). Расширился классич. рус. и европ. репертуар. К числу выдающихся работ оперного коллектива относится «Фиделио» Бетховена (1954). Были пост. также оперы —«Фальстаф» (1962), «Дон Карлос» (1963) Верди, «Летучий голландец» Вагнера (1963), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1966), «Тоска» (1971), «Руслан и Людмила» (1972), «Трубадур» (1972); балеты — «Щелкунчик» (1966), «Лебединое озеро» (1970).

В оперной труппе этого времени певцы — И. И. и Л. И. Масленниковы, Е. В. Шумская, З. И. Анджа-

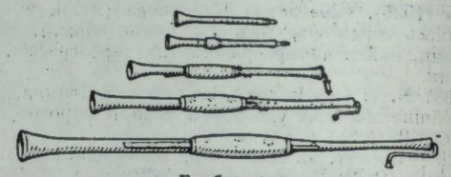
паридзе, Г. Ф. Большаков, А. П. Иванов, А. Ф. Кривченя, П. Г. Лисициан, Г. М. Нэлепп, И. И. Петров и др.; в балетной — О. В. Лепешинская, Г. С. Уланова, С. Г. Корень, В. А. Преображенский и др. Над муз.-сценич. воплощением спектаклей работали дирижёры — А. Ш. Мелик-Пашаев, М. Н. Жуков, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов; режиссёры — Л. Б. Баратов, Б. А. Покровский; балетмейстер Л. М. Лавровский; художники — Ф. Ф. Федоровский, В. Ф. Рындин, С. Б. Вирсаладзе.

Ведущие мастера оперной и балетной трупп Б. т. выступали во мн. странах мира. Оперная труппа гастролировала в Италии (1964), Канаде, Польше (1967), ГДР (1969), Франции (1970), Японии (1970), Австрии, Венгрии (1971). Балет Б. т. завоевал всемирное признание. Балетная труппа гастролировала в Австралии (1959), Австрии (1959), Англии (1956, 1960, 1963, 1965, 1969), Бельгии (1958), Болгарии (1964), Венгрии (1961, 1965), ГДР (1954, 1955, 1956, 1958), Греции (1963), Дании (1960), Канаде (1959, 1972), Китае (1959), Кубе (1966), Мексике (1961), Монголии (1959), ОАР (1958, 1961), Польше (1949, 1960), Румынии (1964), США (1959, 1962, 1963, 1966, 1968), Турции (1960), Финляндии (1957, 1958), Франции (1954, 1958, 1972), ФРГ (1964), Чехословакии (1959), Швейцарии (1964), Югославии (1965), Японии (1957, 1961), Ливане (1971). В труппе Б. т. (1972) певцы — нар. арт. СССР И. К. Архипова, Г. П. Вишневская, А. П. Огнивцев, нар. арт. РСФСР Л. И. Авдеева, Т. А. Милашкина, В. Н. Левко, Г. В. Олейниченко, Т. Ф. Тугаринова, В. М. Фирсова, В. А. Атлантов, А. А. Большаков, А. В. Ведерников, Е. Г. Кибкало, М. Г. Киселёв, Ю. А. Мазурок, А. А. Эйзен, засл. арт. РСФСР Е. В. Образцова и др.; солисты балета — нар. арт. СССР М. М. Плисецкая, Р. С. Стручкова, Н. В. Тимофеева, нар. арт. РСФСР М. В. Кондратьева, Е. С. Максимова, В. В. Васильев, М.Э. Лиепа, Н. Ф. Фадеечев и др., засл. арт. РСФСР Н. И.Бессмертнова, Н. И. Сорокина, Ю. К. Владимиров, М. Л. Лавровский и др.; гл. дирижёр — засл. арт. РСФСР Ю. И. Симонов, дирижёры — нар. арт. СССР О. А. Димитриади, Б. Э. Хайкин, нар. арт. Казах. ССР Ф. Ш. Мансуров, засл. арт. РСФСР А. М. Жюрайтис, А. А. Копылов, М. Ф. Эрмлер; гл. режиссёр —нар. арт. СССР Б. А. Покровский, гл. балетмейстер — нар. арт. СССР Ю. Н. Григорович, гл. хормейстер — нар. арт. СССР А. В. Рыбников, гл. художник — засл. художник РСФСР Н. Н. Золотарёв.

В 1924—59 Б. т. имел две сцены — основную и филиал. Основная сцена т-ра представляет собой пятиярусный зрительный зал на 2155 мест. Длина зала с учётом орк. раковины — 29,8 *м*, ширина —31 *м*, высота — 19,6 *м*. Глубина сцены — 22,8 *м*, ширина—39,3 *м*, размер портала сцены — 21,5 × 17,2 *м*. В 1961 Б. т. получил новую сценич. площадку — Кремлёвский Дворец съездов (зрительный зал на 6000 мест; размер сцены в плане — 40 × 23 *м* и в высоту до колосников — 28,8 *м*, портал сцены —32×14 *м*; планшет сцены оборудован шестнадцатью подъёмно-опускными площадками). В Б. т. и во Дворце съездов проводятся торжественные собрания, съезды, декады искусств и др.

Лит.: Большой Московский театр и обозрение событий, предшествовавших основанию правильного русского театра, М., 1857; Кашкин Н. Д., Оперная сцена Московского императорского театра, М., 1897 [на обл.: Дмитриев Н., Императорская оперная сцена в Москве, М., 1898]; Чаянова О., «Торжество муз». Памятка исторических воспоминаний к столетнему юбилею Московского Большого театра (1825—1925), М., 1925; её же, Театр Медокса в Москве 1776—1805, М., 1927; Московский Большой театр. 1825—1925, М., 1925 (сб. статей и материалов); Борисоглебский М., Материалы по истории русского балета, т. 1, Л., 1938; Глушковский А. П., Воспоминания балетмейстера, М.— Л., 1940; Государственный академический Большой театр Союза ССР, М., 1947 (сб. статей); С. В. Рахманинов и русская опера, сб. статей под ред. И. Ф. Белзы, М., 1947; «Театр», 1951, № 5 (посв. 175-летию Большого театра); Шавердян А. И., Большой театр Союза ССР, М., 1952; Полякова Л. В., Молодежь оперной сцены Большого театра, М., 1952; Хрипунов Ю. Д., Архитектура Большого театра, М., 1955; Большой театр СССР (сб. статей), М., 1958; Грошева Е. А., Большой театр СССР в прошлом и настоящем, М., 1962; Гозенпуд А. А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959; его же, Русский советский оперный театр (1917—1941), Л., 1963; его же, Русский оперный театр XIX века, т. 1—2, Л., 1969—71. *Л. В. Полякова.*

БОМБА́РДА (франц. bombarde; итал. bombarda; нем. Bomhart, Bombart). 1) Большой басовый поммер— басовый представитель семейства язычковых деревянных духовых инструментов (контрабасовые, баритоновые, теноровые и альтовые — бомбардоне и поммеры, сопрановый — шалмей), широко распространённых в 16—17 вв. Прямая, конич. сверления труба с воронкообразным раструбом вытачивалась из одного куска дерева. Достигала 10 футов (ок. 3 *м*) дл., имела 7—9 игровых отверстий, из к-рых 1—2 были снабжены клапанами. Звук извлекался посредством двойной трости, насаженной на спец. трубочку. Звукоряд диатонический, объём F_1—f. Тембр был грубым и невыразительным. Б.— ближайший предок *фагота*, к-рый в



Бомбарды.

17 в. вытеснил его из муз. практики. 2) Регистр язычковой группы во франц. органах. Мощный, сильный по звучанию. В диспозиции мануалов — 16′, как регистр педальной клавиатуры — 16′, 32′ (контрбомбарда).

С. Я. Левик, Л. И. Ройзман.

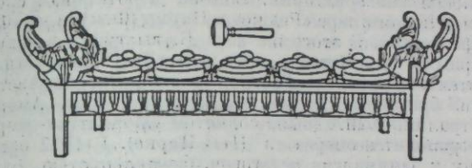
БОМБАРДО́Н — назв. неск. духовых инструментов. 1) Большой басовый поммер (см. *Бомбарда*). 2) Басовый *офиклеид* с 12 клапанами, сконструированный в 1820 венским инстр. мастером И. Ридлем. 3) Широкомензурная басовая туба с 5 вентилями в строе Es, сконструирована ок. 1835 нем. музыкантом В. Ф. Виприхтом и инстр. мастером К. В. Морицем. Применяется в дух. оркестрах.

Лит.: Kalkbrenner A., W. Wieprecht nebst Auszug seiner Schriften, B., 1882.

БОНАВЕНТУ́РА (Bonaventura) Арнальдо (28 VII 1862, Ливорно—7 X 1952, Флоренция)—итал. музыковед. Учился игре на скрипке у Ф. Фавилли, гармонии и контрапункту у Дж. Беллио. Преподавал историю музыки и муз. эстетику во Флорентийской консерватории, был библиотекарем Нац. б-ки во Флоренции. В 1931—38 муз. критик журнала «La Nazione». Сочинения Б. охватывают широкий круг тем: история музыки и отд. муз. инструментов, различные формы инструментальной музыки, творчество композиторов и исполнителей, итальянский музыкальный т-р, вопросы музыкальной эстетики. Участвовал в проведении первого музыкального фестиваля Флорентийский май (1933). Профессор Музыкального института во Флоренции.

Соч.: Manuale di storia della musica, Livorno, 1898; Dante e la musica, Livorno, 1904; Elementi di estetica musicale, Livorno, 1905; Storia degli strumenti musicale, Livorno, 1908; Le forme della musica strumentale da camera, Roma, 1911; Niccolo Paganini, Modena, 1911; Saggio storico sul teatro musicale italiano, Livorno, 1913; D. Cimarosa, Torino, 1915; Storia e letteratura del pianoforte, Livorno, 1918; La figura e l'arte di G. Verdi, Livorno, 1919; Manuale di cultura musicale, Livorno, 1924; Giacomo Puccini, Livorno, 1924; Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino, Mil., 1925; L'opera italiana, Firenze, 1929; Musicisti livornesi, Livorno, 1929; [L.] Boccherini, Mil.— Roma, 1931; Rossini, Firenze, [1934].

БОНА́НГ (bonang) — индонез. удар. инструмент. Набор бронзовых гонгов, при помощи шнуров укреплённых на деревянной подставке в горизонтальном положении. Каждый гонг имеет посредине выпуклость (пенчу). Звук извлекают, ударяя по этой выпуклости деревянной палочкой, обмотанной на конце хлопчатобумажной тканью или верёвкой. Среди Б. различают мужские (вангун лананг) и женские (вангун ведон).



У первых гонги имеют более высокие бортики и выпуклую поверхность, у вторых они более низкие и плоские. Иногда Б. употребляются с резонаторами шарообразной формы из жжёной глины, к-рые подвешиваются под каждым гонгом. Звук Б. мягкий и певучий, медленно угасающий. В *гамелане* Б. обычно выполняет гармонические функции, но иногда ему поручается и ведение основной темы. Разновидности: бонанг-баруиг — инструмент средней величины, бонанг-пенерус — малый Б. и бонанг-пенембунг — большой Б.

Р. Б. Галайская.

БОНА́ЧИЧ Антон Петрович [13(25) I 1878, Мариуполь — 23 I 1933, Минск]— советский певец и педагог. В 1901 окончил Петербургскую консерваторию (класс С. И. Габеля и класс композиции Н. Ф. Соловьёва). В том же году дебютировал в партии Демона на сцене Харьковского оперного т-ра. В 1905—21 солист Большого т-ра (Москва).

Обладал блестящими сценич. данными и темпераментом. Исполнял сначала партии баритона, затем тенора. Б.— первый исполнитель на моск. сцене партий: Альбер и Паоло («Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» Рахманинова, 1906), Дон Жуан («Каменный гость» Даргомыжского, 1906), Гришка Кутерьма (1908), Звездочёт (1909); Голицын («Хованщина», 1912). Исполнял также партии Германа; Шуйского («Борис Годунов»), Хозе, Радамеса, Лоэнгрина; Ионтека («Галька») и др. В 1906—08 и 1909—11 гастролировал за границей (Италия, Франция, Монако).

Оставил сцену в 1921, занимался педагогич., режиссёрской и общественной работой в Омске, Томске, Саратове; с 1928 — в Минске, где организовал вок. кафедру в Белорус. консерватории (1932). Среди учеников Б. в Гос. студии оперы и балета (Минск) — Л. П. Александровская, И. М. Болотин, М.И. Денисов. Б.— автор оперетты «Остров невинности» (1909).

В. И. Зарубин.

БОНГО́ (испан. bongó) — кубинский удар. инструмент. Одинарный или двойной барабан. Последний состоит из двух скреплённых между собой небольших односторонних барабанчиков разл. «настройки». Звук извлекают ударами пальцев по мембранам и ладонью (глиссандо). Б. применяется вместе с др. инструментами для ритмич. аккомпанемента танцам в широко распространённых на Кубе танц. оркестрах. В наст. время используется и в европейской эстрадной музыке.

Р. Б. Галайская.

БОНН (Bonn) — столица ФРГ. 229,4 тыс. жит. (1970). До 17 в. муз. культура Б. была ограничена церк. пением. Муз. центр города (с конца 16 в.) — собор св. Кассиуса. Его хором, состоявшим из учеников монастырских школ, руководил придв. капельмейстер Карла V Ж. Тенье. В 17 в. Б. стал резиденцией кёльнских князей-архиепископов, что сказалось на развитии придв. муз. иск-ва. Был построен придв. т-р, организованы придв. вок. и инстр. капеллы. Представления давались странствующими иностр. актёрами и оперными труппами. В 1778 в Б. открылся Нац. театр (рук. К. Г. Нефе). Впервые на его сцене пост. неск. небольших итал. опер отец Л. Бетховена — Иоганн ван Бетховен.

В 18 в. в репертуаре итал. артистов преобладала опера-буффа; нем. труппы ставили в Б. зингшпили местных композиторов и комич. оперы франц., нем. и чеш. мастеров. Позднее ставились дивертисменты, водевили с музыкой местных композиторов (П. Грабелера, А. Мора, И. Кинкеля и др.).

В аристократич. кругах Б. получило распространение домашнее музицирование, в к-ром принимали участие аристократы-меценаты: певица и пианистка графиня М. А. фон Хацфельд (Л. Бетховен посв. ей вариации на тему «Venni amore» — «Приди, любовь!», 1790, изд. 1802), валторнист придв. капеллы и композитор, впоследствии основатель Боннского изд-ва д'Антуан и др.

Участниками и рук. придв. капеллы в 80-е гг. 18 в. были известные итальянские композиторы М. Нери, Дж. Доцини, семья Рис, виолончелист Б. Ромберг, флейтист, впоследствии выдающийся теоретик и комп. А. Рейха, органист К. Г. Нефе и юный Л. Бетховен, а также многие высококвалифицированные певцы. В конце 19 в. боннская капелла (обслуживала церковь, дворец и театр) заняла одно из видных мест в Германии.

Большую роль в муз. жизни Б. играли светские муз. кружки, соперничавшие между собой. Борьба происходила и между возникшими в Б. в нач. 19 в. многочисл. певч. союзами, большинство к-рых существовало недолго. Дольше других (1827—49) действовал Боннский певч. союз, созданный из 4 разных союзов (с 1834 его возглавляла И. Моккель). В 1843 был организован союз оркестрантов. Наибольшей остроты борьба муз. союзов и кружков, отражавшая столкновение прогрессивных и консервативных (впоследствии антивагнеровских) кругов, достигла в 1880-е гг., когда из Боннского университета был уволен Х. Риман за поддержку Р. Вагнера. С 1848 кружок, руководимый Ф. Хаймзётом, стал городским певческим союзом и в течение 10 лет играл ведущую роль в музыкальной жизни Б. В 1852 городской певческий союз возглавил В. И. фон Василевский, ставший также руководителем Бетховенского союза, объединявшего инструменталистов.

Б. был одним из муз. центров, где зародилось нем. музыковедение. В Боннском ун-те (осн. в 1818) был создан муз. отдел, к-рый возглавил проф. Г. К. Брейденштейн (с 1826; продолжал работать и в начале 20 в.: в 1919 Л. Шидермайр здесь вёл семинар по музыковедению). В 1927 муз. отдел был преобразован в исследовательский ин-т. В этом же году, к 100-летию со дня смерти Бетховена, в институте был основан Бетховенский архив (директора — Шидермайр, И. Шмидт-Гёрг). В ведении ин-та находится дом, где родился Бетховен. Б. стал центром изучения его творчества. В Б. имеется консерватория и конц. зал, где каждые 2 года проводятся фестивали камерной музыки, посвящённые Бетховену. С 1931 организуются бетховенские празднества. В 1959 построен зал Бетховена.



Дом в Бонне, где родился Л. Бетховен.

Лит.: Schiedermair L., Der junge Beethoven, Lpz., 1925; Bücheler E., Programmbuch des Musikfestes, Bonn, 1925; Henseler Th. A., Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert, «Bonnaer Geschichtsblätter», XIII, Bonn, 1959.

БОНОНЧИ́НИ (Bononcini) Антонио Мария (18 VI 1677, Модена — 8 VII 1726, там же) — итал. композитор и скрипач. Сын композитора Джованни Марии Б. Учился у Дж. П. Колонны в Болонье. В 1696 написал оперу «Триумф Камиллы, королевы Вольши» («Il trionfo di Camilla, regina dei Volsci»), к-рая была пост. в Неаполе (в том же году) и в Вене (1697). В 1704—11 служил при дворе в Вене. С 1714 жил в Риме, где в течение нек-рого времени преподавал музыку. В 1716—21 дирижёр театр. оркестра, в 1721—26 придв. капельмейстер в Модене. Был одним из видных оперных композиторов конца 17 — 1-й четв. 18 вв. Автор опер: «Арминий» (1706), «Луций Вер» (1716), «Гризельда» (1718) и др., 3 ораторий, церк. музыки.

БОНОНЧИ́НИ (Bononcini) Джованни Баттиста (18 VII 1670, Модена —9 VII 1747, Вена)— итал. композитор и виолончелист. Учился у своего отца — композитора Джованни Марии Б., Дж. П. Колонны и у Дж. Буони в Болонье. Рано начал работать как композитор, написав несколько инстр. произведений. Был певцом и виолончелистом в церкви Сан-Петронио в Болонье (1687—88) и одновременно капельмейстером капеллы Сан-Джованни ин Монте. Писал оратории и церк. музыку. В 1692—96 жил в Риме. В этот период написал оперы: «Враг любви» (1692), «Геракл, или Похищение сабинянок» (1692), «Ксеркс» (1694). С 1698 придв. композитор и виолончелист в Вене, в 1702—03 — в Берлине, где была пост. его опера «Полифем» (1702). В 1720 был приглашён в Лондон для работы во вновь открытом «Кингс тиэтре». В этом т-ре пост. его оперы: «Астарта» (1720), «Кир» (1721), «Гризельда» (1722), «Эрминия» (1723), «Кальпурния» (1724), «Астианакс» (1727) и др.

Среди др. сочинений Б. неск. ораторий, церк., инстр. и камерная музыка. Получил известность также как скрипач..

Лит.: Kretzschmar H., Geschichte der Oper, B., 1919; в рус. пер.— История оперы, Л., 1925.

БОНОНЧИ́НИ (Bononcini) Джованни Мария (23 IX 1642, Модена — 18 XI 1678, там же) — итал. композитор. Учился у М. Уччеллини и А. Бендинелли в Модене. С 1671 скрипач, с 1674 капельмейстер гор. собора в Модене, участвовал в придв. концертах. Один из крупнейших представителей моденской инстр. школы. Автор камерных и церк. сонат, кантат, мадригалов, арий и др., работы о контрапункте («Musico prattico», 1673).

Соч.: Primi frutti del giardino musicale, v. 1—2, Venezia, 1666; Sonate da camera e da ballo a 1—4 str., Venezia, 1667; Sonate da chiesa, v. 1—2, Venezia, 1672; Ariette, correnti, ighe, alemande e sarabande, Bologna, 1673.

БОНТЕМПЕ́ЛЛИ (Bontempelli) Массимо (12 V 1878, Комо —23 VIII 1960, Рим) — итал. писатель, драматург, муз. критик, композитор. Академик (1930). Сенатор (1946). В 1908 начал лит. деятельность. В 1926—29 возглавлял журнал «Novecento» (Рим); был теоретиком лит. направления «новечентизм», провозглашавшего «освобождение» от действительности силой творч. фантазии. Автор статей о музыке, в т. ч. о творчестве итал. классиков (Дж. Б. Перголези, Д. Скарлатти, Дж. Верди) и совр. композиторов (Дж. Ф. Малипьеро). Сотрудничал в журнале «La Rassegna musicale». Писал фортепьянные, камерные, симф. произв., музыку к пост. нек-рых своих пьес («Наша богиня», 1925; «Нембо», 1935; «Золушка», 1942, и др.). Драмы Б. стали основой либретто опер Р. Малипьеро «Простодушная Минни» (1942), «Женщина изменчива» (1954). Изданы сб. статей Б. о музыке (1945, 1958). После 2-й мировой войны 1939—45 вступил в Коммунистич. партию Италии, был активным участником борьбы за мир.

Соч.: G. Francesco Malipiero, Mil., 1942; Introduzioni e discorsi, Mil., 1945; Passione incompiuta. Scritti sulla musica (1910—1950), Mil. — Verona, 1958 (с нотографией соч. Б.).

Лит.: Baldacci Z., Massimo Bontempelli, Torino, 1967.

Б. С. Штейнпресс.

БО́НЧИ (Bonci) Алессандро (10 II 1870, Чезена—8 III 1940, Визерба) — итал. певец (тенор). В 1896 окончил Муз. лицей в Пезаро, где занимался у К. Педротти и Ф. Коэн. В дальнейшем учился в Парижской консерватории. В 1896 дебютировал с большим успехом в т-ре «Реджо» в Парме (Фентон — «Фальстаф» Верди). С этого же года Б. выступал в ведущих оперных т-рах Италии, в т. ч. в «Ла Скала» (Милан), а затем и за рубежом. Гастролировал в России, Австрии, Великобритании, Германии, Испании, Юж. Америке, Австралии, США (был солистом «Манхаттан-опера» и «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке). В 1927 оставил сцену и занимался педагогич. деятельностью.

Б. был выдающимся представителем искусства бельканто. Его голос отличался пластичностью, мягкостью, прозрачностью, нежностью звучания. Среди лучших партий: Артур, Эльвино («Пуритане», «Сомнамбула» Беллини), Неморино, Фернандо, Эрнесто, Эдгар («Любовный напиток», «Фаворитка», «Дон Паскуале», «Лючия ди Ламмермур» Доницетти). Среди др. муз. сценич. образов: Дон Оттавио («Дон Жуан»), Альмавива («Севильский цирюльник»), Герцог, Альфред («Риголетто», «Травиата»), Фауст. Пользовался популярностью как концертный певец (участвовал в исполнении «Реквиема» Верди и др.).

Лит.: Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1927.

В. В. Тимохин.

БО́РГСТРЁМ (Borgstrom) Ялмар [наст. фам.— Пенсен (Jensen)] (23 III 1864, Кристиания — 5 VII 1925, там же) — норв. композитор и муз. критик. Учился музыке у Ю. Свенсена, Л. М. Линнемана и У. Ульсена в Осло, затем в консерватории в Лейпциге (1887—89). В 1890—1901 жил в Берлине. С 1907 постоянно выступал как муз. критик в норв. прессе («Verdens Gang», «Aftenposten» и др.). Б. — продолжатель романтич. направления в сканд. музыке. В его творчестве отразились влияния Р. Вагнера и Ф. Листа, а также норв. композитора Ю. Сельмера. Наиболее значительны достижения Б. в области программного симфонизма.

Соч.: оперы — Тора из Римолл (Thora på Rimol, 1894), Рыбак (Fiskeren, 1904); кантаты (1890 и 1912); для орк.— 2 симфонии (1890 и 1917), симф. поэмы — Гамлет (1903), Иисус в Гефсиманском саду (Jesus i Gethsemane, 1904), Пун Габриэль Боркман (JohnGabriel Borckman, по одноим. произв. Г. Ибсена, 1905), Думы (Tanken, 1917), концерты с орк.— для фп. (1910), для скр. (1914); камерн. ансамбли—2 струн. квартета, фп. квинтет (1919), соната для скр. и фп. (1906); фп. соч., романсы, песни и др.

Лит.: Ланге К., Эствед А., Норвежская музыка, М., 1967.

О. Е. Левашева.

БОРД (Borde) Шарль (12 V 1863, Ла-Рош-Корбон, деп. Эндр и Луара—8 XI 1909, Тулон) — франц. композитор, педагог. Ученик Ф. Мармонтеля (фп.) и С. Франка (композиция). С 1890 руководил капеллой церкви Сен-Жерве в Париже. В 1892 осн. хор. об-во «Певцы из Сен-Жерве» («Les chanteurs de St-Gervais»), пропагандировавшее духовную и светскую музыку 15 — 17 вв. Для своего хора, концертировавшего по стране и за границей, Б. составил «Антологию произведений старинной духовной музыки» («Anthologie des maîtres religieux primitifs»). В 1894 совм. с В. д'Энди и А. Гильманом Б. осн. в Париже *«Схола канторум»*. В 1889—90 записал в Испании нар. баскские мелодии, издав их затем в сб. «Archives de la Tradition Basque».

Соч.: Баскская рапсодия для фп. с орк., 1890; Дивертисмент для трубы и орк. (1902); Баскская сюита для флейты и струн. квартета (1888); четыре ритмич. фантазии для фп. (1891); хоры; мотеты; церк. диалоги; 33 песни (1883—1908).

Лит.: Allbert F. P., Charles Bordes à Maguelonne, P., 1926; Castera R. de, La fondation de la Schola Cantorum, P., 1927.

БОРДО́НИ (Bordoni) Фаустина — см. *Хассе* И. А.

БОРДО́НЬ (Bordogni) Джованни Марко (23 I 1789, Гаццанига, близ Бергамо —31 VII 1856, Париж)—итал. певец (тенор) и педагог. Учился в Милане у С. Майра. В 1813 дебютировал на сцене т-ра «Ла Скала» (Милан). В 1814—15 пел в т-ре «Каркано» (Милан), с 1817 — в «Ла Скала». В 1819 переехал в Париж, где стал ведущим солистом «Театр итальен». Голос Б. отличался мягкостью, красотой тембра и большой подвижностью. Исполнял гл. обр. партии в итал. оперном репертуаре, в т. ч. в операх Дж. Россини: Отелло; Рамиро («Золушка»), Линдор («Итальянка в Алжире»), Джанетто («Сорока-воровка») и др., а также в операх «Агнесса» Паэра, «Элиза и Клаудио» Меркаданте и др. С 1820 вёл вок. класс в Парижской консерватории; воспитал неск. выдающихся певцов и певиц, в т. ч. Дж. Марио, Г. Зонтаг. Б. принадлежит ряд учебных пособий по вок. иск-ву — «Метод обучения вокальному искусству» («Méthode de chant», P., s. a.) и др.

БОРДУ́Н — см. *Бурдон.*

БОРИ́ (Bori) Лукреция [24 XII 1888, Бурриана, Валенсия — 14 V 1960, Нью-Йорк] — исп. артистка оперы (сопрано). Одна из выдающихся оперных певиц 20 в. Пению училась в консерватории в Валенсии, затем в Милане (у М. Видаля) и Риме. На оперной сцене впервые выступила в 1908, исполнив партию Микаэлы в римском т-ре «Адриано». Затем пела в Париже (1910, вместе с Э. Карузо и П. Амато), Милане (т-р «Ла Скала», 1910—11), Нью-Йорке («Метрополитен-опера», 1912—15, 1921—36) и др. В 1936 оставила сцену. Б. обладала голосом прозрачного тембра, свободно звучавшим во всех регистрах. Исполняла лирич. партии в операх 18—19 вв., в произв. веристов. Среди лучших партий Б.: Каролина («Тайный брак» Чимарозы), Норина («Дон Паскуале» Доницетти), Виолетта; Джульетта («Ромео и Джульетта»), Церлина («Дон Жуан»), Манон («Манон Леско» Пуччини), Мими, Чио-Чио-сан; Луиза («Луиза» Шарпантье).

Лит.: Lauri-Volpi G., A viso aperto, Mil., 1953.

БОРИСЕ́НКО Вера (Вероника) Ивановна (р. 16 I 1918, дер. Большие Немки, ныне Ветковского р-на Гомельской обл.) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1959). Пению училась в Минской консерватории (1938—40). В 1943 окончила Киевскую консерваторию по классу Д. Г. Евтушенко. В 1941—45 артистка Свердловского т-ра, в 1945—46 — Киевского т-ра оперы и балета. С 1946 (с перерывом в 1963—1965) солистка Большого т-ра СССР; дебютировала в партии Ганны («Майская ночь»).

Партии: Груня («Вражья сила», Гос. пр. СССР, 1948), Любава, Любаша («Садко», «Царская невеста»), Марфа («Хованщина»), Ниловна («Мать» Хренникова, первая исполнительница, 1957), Кармен и др.

Выступает как конц. певица. Гастролировала в Австрии, Англии, Польше.

Лит.: Полякова Л., Молодёжь оперной сцены Большого театра, М., 1952, с. 21—25.

В. И. Зарубин.

БОРИ́СОВ Валентин Тихонович [р. 7(20) VI 1901, Богодухов, ныне Харьковской обл.] — советский композитор. В 1927 окончил Харьковский муз.-драм. ин-т по классу композиции С. С. Богатырёва. Один из организаторов Ассоциации пролетарских музыкантов Украины (АПМУ, 1929). В 1944—48 пред. правления Харьковского отделения ССК УССР. С 1944 преподаёт в Харьковской консерватории (с 1947 — доцент, в 1944—48 — директор).

Соч.: для хора, солистов, чтеца и орк.— На страже Днепростроев (1932); для солистов, хора и орк.—Пограничная сюита (1939), кантата Народный праздник (1952, 1-е исп. 1953); для орк.— Симфония (1958); Траурно-героическая поэма памяти В. П. Чкалова (1940), Поэма о Родине (1943) и др.; квартеты, фп. пьесы, хоры; романсы на стихи А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Т. Г. Шевченко, П. Г. Тычины, В. Н. Сосюры и др.; обработки укр. нар. песен.

БОРИСО́ВСКИЙ Вадим Васильевич [р. 7(19) I 1900, Москва —2 VIII 1972, там же] — советский альтист, исполнитель на виоль д'амур и педагог. Нар. арт. РСФСР (1965). Обучался игре на скрипке у М. Н. Пресса и Р. Поллака. В 1922 окончил Моск. консерваторию по классу альта В. Р. Бакалейникова. В 1923—66 участник квартета им. Бетховена. Как исполнитель и педагог сыграл большую роль в развитии советской альтовой школы. С 1925 преподаватель, с 1935 профессор Московской консерватории по классу альта. Среди его учеников: Р. Б. Баршай, Ф. С. Дружинин, Г. И. Матросова и др. Б.— первый исполнитель мн. (посвящённых ему) сочинений сов. композиторов для альта (сонаты С. Н. Василенко, В. Н. Крюкова, сюита В. А. Гайгеровой, Поэма З. А. Левиной, Пролог А. А. Крейна и др.). Автор многих обработок и транскрипций для альта и виоль д'амур, редактор педагогич. пособий («Школа А. Б. Брунн», «Каприсы П. Роде» и др.). Б. восстановил, опубликовал и первый исполнил незаконч. сонату для альта и фп. М. И. Глинки (изд. 1932). Им составлен (совм. с нем. музыковедом В. Альтманом) «Указатель литературы для альта и виоль д'амур» («Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amour», Wolfenbüttel, 1937). Государственная пр. СССР (1946).



Лит.: Юзефович В., Рыцарь альта, «СМ», 1970, № 5; [Некролог], «СМ», 1972, № 10.

И. М. Ямпольский.

БОРОВСКИЙ Александр Кириллович [6(18) III 1889, Елгава — 27 IV 1968, Уобен, штат Массачусетс] — пианист. В 1912 окончил Петерб. консерваторию по классу А. Н. Есиповой, получил премию имени А. Рубинштейна. В 1915—20 профессор Моск. консерватории. С 1920 жил за границей, с 1940 — в США. Концертировал в Англии, Германии, СССР (впервые в 1927), Франции и др. странах. Б.— пианист большого темперамента, отлично выработанной техники, широкого виртуозного размаха.

Я. И. Мильштейн.

БОРОДА́Й Михаил Матвеевич (1853—1929, Иркутск)— сов. театр. деятель, антрепренёр. В юности служил при т-ре рассыльным, затем переписчиком ролей, суфлёром. В 1870 работал у харьковского антрепренёра Н. Н. Дюкова библиотекарем и актёром на выходных ролях. Был кассиром и администратором у антрепренёров П. М. Медведева (Харьков), Е. Я. Неделина (Таганрог), Г. М. Коврова (Саратов, Воронеж). С 1886 начал антрепренёрскую деятельность. Возглавлял крупные провинциальные драм. и оперные т-ва в Харькове, Саратове, Казани, Нижнем Новгороде, Одессе, Тбилиси, Иркутске. Организовывал стационарные и передвижные труппы, в частности оперные труппы на Урале и в Сибири. После Великой Окт. социалистич. революции работал в Иркутском т-ре.

Б. был одним из рус. театр. деятелей, способствовавших развитию нац. театр. иск-ва; он стремился приблизить т-р к демократич. зрителю, пропагандировал серьёзный репертуар. Значительны заслуги Б. в деле популяризации оперного иск-ва в провинции; мн. крупные оперные певцы начинали творческий путь в его труппах.

Лит.: «Современный театр», 1929, № 34—35 (Некролог); Русский провинциальный театр. Воспоминания, Л.— М., 1937, с. 59—65, 98—103; Юрьев Ю. М., Записки, ч. 1—2, Л.— М., 1948; Боголюбов Н. Н., 60 лет в оперном театре, М., 1967.

БОРОДИ́Н Александр Порфирьевич [31 X(12 XI) 1833, Петербург — 15(27) II 1887, там же] — русский композитор и учёный-химик. Внебрачный сын груз. (по др. сведениям, татарского) князя Л. С. Гедианова, при рождении Б. записан сыном камердинера князя — Порфирия Бородина. Б. получил прекрасное домашнее образование: владел неск. языками, играл на фп., флейте, виолончели. Уже в детстве определились осн. увлечения Б., ставшие впоследствии его профессиями,— химия и музыка.

В 1856 Б. окончил петерб. Медико-хирургич. академию (МХА). Изучая медицину, продолжал заниматься химией под рук. Н. Н. Зинина. В 1858, защитив диссертацию, получил степень доктора медицины.

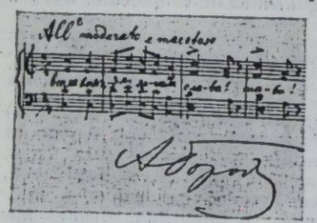
Под влиянием дружбы с прогрессивными учёными (А. М. Бутлеровым, Д. И. Менделеевым и И. М. Сеченовым), писателями (Н. В. Успенским, М. А. Марко-вич — Марко Вовчок и др.) и статей В. Г. Белинского и А. И. Герцена сформировались передовые общественные взгляды Б. Многогранен его облик как просветителя-шестидесятника. Живя в Петербурге, Б. занимался научной, педагогической и общественной деятельностью. Был профессором МХА (с 1864), зав. кафедрой химии (с 1874), академиком (1877), европейски известным учёным-экспериментатором и теоретиком, автором более 40 науч. трудов, активным участником прогрессивных реформ в МХА, одним из организаторов и педагогов Женских врачебных курсов (1872—85).



Много времени уделял Б. музыке. Студентом он посещал любительские кружки, играл в ансамблях. В сочинениях 50-х гг.— романсах, фп. пьесах, камерных инстр. ансамблях (струн. и фп. трио, струн. квинтет и секстет и др.), написанных под влиянием венских классиков и Ф. Мендельсона, — ощущается рус. начало, идущее от гор. нар. песни и бытового романса, а также и от творчества М. И. Глинки. Фп. квинтет (1862), последнее произв. раннего периода творчества Б., свидетельствует о проф. композиторском мастерстве, в квинтете проступают черты нац.-эпического, «богатырского» стиля Б.

Осенью 1862 Б. познакомился с М. А. Балакиревым, стал членом «*Могучей кучки*». Под влиянием Балакирева, В. В. Стасова и др. «кучкистов» окончательно сложились муз.-эстетич. взгляды Б. как последователя Глинки, горячего приверженца рус. народно-нац. школы в музыке, определился самостоят. зрелый стиль композитора. Много дало Б. общение с А. С. Даргомыжским, Л. И. Шестаковой, О. А. и А. Я. Петровыми, сёстрами А. Н. и Н. Н. Пургольд. В 1862—69 Б. написал 1-ю симфонию, оперу-фарс «Богатыри» (пародия на псевдоисторич. оперы, искажавшие рус. старину) и неск. романсов (в т. ч. «Спящая княжна» и «Песня тёмного леса»).

Ободрённый успехом 1-й симфонии (исп. 1869, дирижёр М. А. Балакирев), Б. приступает к работе над оперой «Князь Игорь» (сюжет предложен В. В. Стасовым) и одновременно 2-й симфонией (впоследствии названной Стасовым «Богатырской»), пишет романсы («Море» и др.). Через 2 года музыка симфонии была полностью сочинена, но завершение партитуры затянулось до 1876 из-за большой занятости Б. науч., обществ. и педагогич. деятельностью. Серьёзно и требовательно относясь к композиторскому творчеству, не терпя дилетантизма, Б. признавал только сосредоточенные и систематич. занятия музыкой. Поэтому почти каждое крупное сочинение создавалось им в течение неск. лет. Особенно долго (18 лет) работал он над оперой «Князь Игорь» (не завершив её).



Фрагмент хора «Солнцу красному слава» из Пролога оперы «Князь Игорь». Автограф.

Последнее десятилетие жизни Б. характеризуется неуклонным ростом его композиторской известности и в то же время постепенным угасанием творч. активности. В 1879—81 Б. создал ряд крупных сцен «Князя Игоря», закончил 1-й квартет, написал симф. картину «В Средней Азии», 2-й квартет, романсы (в т. ч. «Для берегов отчизны дальной»), но последние 5—6 лет жизни из-за работы в академии и болезней Б. писал мало (неск. камерных произв., незадолго до смерти начал 3-ю симфонию). Во время поездок за границу (начиная с 1877) Б. сблизился с нем., франц., бельг. музыкантами. Высоко оценил талант рус. композитора Ф. Лист (встречам с Листом посв. интересные письма и воспоминания Б.). Произв. Б. исполнялись за рубежом. Для пропаганды творчества Б. особенно много сделали его бельг. почитатели: дирижёр Т. Жадуль, пианистка и меценатка Л. де Мерси-Аржанто.

Б. умер скоропостижно (от сердечного приступа). После его смерти Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов дописали (по материалам автора) и дооркестровали оперу «Князь Игорь». Глазунов записал по памяти и оркестровал 2 части 3-й симфонии Б.

Творч. наследие Б. сравнительно невелико по объёму, но отличается высокими художеств. достоинствами и редким внутр. единством, вытекающим из цельности и науч. стройности его мировоззрения. Последователь эстетики А. С. Пушкина и М. И. Глинки, Б. воспринимал жизнь объективно и оптимистически, как источник силы и радости, веря в могущество человека, в торжество разума и красоты. Сильнейшая сторона его творчества — утверждение положит. начал, высоких обществ. идеалов: идейных, этич., эстетических. Источником оптимизма Б. было осознание духовной мощи рус. народа (к к-рому он относил крестьянство и разночинную интеллигенцию, противопоставляя им вырождающуюся дворянско-помещичью среду и не менее антипатичную ему буржуазно-мещанскую). Русское богатырское, эпическое — это и есть в первую очередь «бородинское» в музыке. При этом сила народа (в целом или его отд. героев) у Б. почти всегда одухотворённая и добрая: она созидает и защищает, а не разрушает.

Эпич. образы пришли в музыку Б. из рус. истории и нар. героич. эпоса. Подобно ми. рус. художникам 60—80-х гг. 19 в., Б. обращался к прошлому, чтобы понять настоящее и предвидеть будущее.

С эпосом у Б. гармонично сочетается лирика — объективная, мужественная, уравновешенная и в то же время наполненная внутренним теплом и страстностью, а порой горячая, пылкая, трепещущая. Подобно эпическим, лирические образы Б., отличающиеся силой, цельностью, этич. возвышенностью, близки по духу глинкинским.

Сочный юмор Б. свойствен некоторым образам оперы «Князь Игорь» (Скула и Ерошка), скерцо симфоний и квартетов, вок. произведениям («Спесь», «Серенада четырёх кавалеров»).

С миром рус. образов у Б. соседствует столь же яркая и полнокровная сфера Востока. Следуя традициям Глинки, Б. воплощает то упоительный, полный неги, «знойный», то суровый, воинственный, экстатичный Восток, найдя для каждого из них новые, оригинальные краски. Вместе с тем он даёт широкий синтез разных сторон вост. характера (образ Кончака и Половецкие пляски в «Князе Игоре»). Проявляя глубокое уважение к вост. нац. культурам, Б. выражает исторически прогрессивную идею их единства с рус. культурой («В Средней Азии» и др.).

Для стиля Б. (как и содержания творчества) характерна эпичность. Его музыка подобна неторопливо изложенной летописи, где мерной чередой проходят события, люди, картины природы. Осн. принцип муз. драматургии Б. — сопоставление взаимно контрастных и внутренне цельных, завершённых образов. Излюбленный приём — длительное развёртывание одного образа, долгое пребывание в одном эмоцион. состоянии. Развитие осуществляется путём сближения контрастных тем, итогом к-рого является их единство, достигаемое обычно посредством мелодич. синтеза (взаимопроникновения) или контрапунктич. сочетания. Чаще всего Б. обращается к закруглённым, симметричным формам: сонатной (нередко — без разработки), 3-частной, концентрической, с расположением материала в зеркальной последовательности. Широкие однородные пласты музыки цементируются приёмами мелодич. и ритмич. остинатности, органными пунктами, постепенно «сползающими» басами.

Мелодии Б. льются спокойно и плавно. По своему строению (непериодичность, рассредоточенность интонационной выразительности) и ладовой природе (диатоника) они родственны рус. крестьянским песням (обрядовым, эпическим, лирическим). Гармонич. язык в основе своей также диатоничен, хотя и не чужд изысканному хроматизму (здесь Б. соприкасается с композиторами-романтиками, особенно Г. Берлиозом и Ф. Листом). Гармония Б. отличается, с одной стороны, мелодич. насыщенностью (к-рая идёт от нар. полифонии), а с другой — красочностью, достигаемой наложением неск. функций, сочетанием разных (гл. обр. натуральных) ладов, необычным строением аккордов (по квартам и секундам) и т. д. В этой области, как и в других, Б. выступает смелым новатором, предвосхитившим мн. позднейшие завоевания европ. музыки (К. Дебюсси, И. Ф. Стравинский и др.). Опираясь на нар. музыку (рус. и вост.), Б. нигде не цитирует её. Его метод — обобщённое воспроизведение наиболее характерных, устойчивых признаков фольклора, претворяемых в ориг. муз. образах.

Наиболее значит. произв. Б.— опера «Князь Игорь», являющаяся образцом нац. героич. эпоса в музыке. Либретто (по «Слову о полку Игореве») сочинялось Б. одновременно с музыкой. Первонач. сценарий написал В. В. Стасов, представлявший себе будущую оперу как историч. драму в духе «Бориса Годунова» Мусоргского. Б. же соединил в «Князе Игоре» драм. черты с эпическими, выдвинув на первый план тему защиты Руси от завоевателей, являющуюся главной в древнерус. эпосе.

В опере Б. продолжил традиции «Руслана и Людмилы», тяготея вслед за Глинкой к кантилене как основному средству характеристики образов, к широким и закруглённым оперным формам (ария, хор, ансамбль), к «крупному штриху». Вместе с тем он ввёл в оперу драматические диалоги (в духе Мусоргского), применил гибкие виды речитатива. В «Князе Игоре» объединились черты эпич. оперы и историч. народно-муз. драмы.

Б.— один из создателей рус. классич. симфонии. Его 1-я симфония (1867), появившаяся одновременно с первыми образцами этого жанра у Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, положила начало героико-эпич. направлению рус. симфонизма. Уже здесь проявились характерные особенности симф. мышления Б.: богатырский размах, связь с миром рус. нар. былин и сказок, верность классич. формам и своеобразная, основанная на контрастах и синтезе тем, драматургия. Ещё ярче они выступают во 2-й (Богатырской) симфонии (1876) — вершине рус. эпич. симфонизма. По свидетельству Стасова, симфония навеяна образами древнерусских богатырей и легендарного сказителя Бояна. Содержание её — утверждение величия, мощи и патриотизма рус. народа. Популярна симф. картина Б. «В Средней Азии» (1880), построенная на разработке двух контрастных тем: песни русского склада и восточного напева.

Среди камерно-инстр. сочинений Б. выделяются 2 квартета. В них преобладают лирич. настроения. Особенной проникновенностью и мелодич. яркостью привлекает 3-я ч. («Ноктюрн») 2-го квартета (1881). Квартетное письмо Б. отличают оригинальность и высокое мастерство. Своеобразны его фп. миниатюры, среди к-рых наиболее популярны «В монастыре», «Грёзы», «Серенада» и «Ноктюрн» из «Маленькой сюиты», а также «Скерцо» As-dur.

Новое слово сказал Б. и в камерно-вокальном жанре. Он первым ввёл в романс образы рус. богатырского эпоса, а с ними — освободит. идеи 60-х гг. 19 в., выразив мечту о пробуждении дремлющих в народе могучих сил («Спящая княжна») и нарисовав картину грозного разгула мятежной нар. стихии («Песня тёмного леса»). Лучшие свойства бородинской лирики — то порывисто-страстной (напоминающей здесь Р. Шумана), то задумчиво-созерцательной,— воплощены в романсах «Отравой полны мои песни», «Из слёз моих», «Фальшивая нота». Сила, глубина трагич. чувства, мудрая сосредоточенность и благородство выражения, величие духа в страдании отличают элегию «Для берегов отчизны дальной» (1881). В камерно-вок., как и в др. жанрах, Б. продолжил и обновил традиции Глинки.

Творчество Б. составило одну из наиболее самобытных глав истории музыки и оказало плодотворное воздействие на рус. и зарубежных композиторов (А. К. Глазунов, В. С. Калинников, И. Ф. Стравинский, К. Дебюсси, М. Равель и др.). Огромное значение имели традиции Б. для воплощения народно-эпических образов в рус. сов. музыке (С. С. Прокофьев, Ю. А. Шапорин, Г. В. Свиридов и др.), а также для развития нац. муз. культур народов Закавказья и Ср. Азии.

Основные даты жизни и деятельности

1833.— 31 X. В Петербурге родился Александр Порфирьевич Б. Мать Б.— петерб. мещанка Авдотья Константиновна Антонова (в замужестве Клейнеке), отец — князь Лука Степанович Гедианов.

1842 или 1843.— Б. пишет первое муз. произв.— польку «Hélène» для фп. в 4 руки.

1850.— XI. Б. принят вольнослушателем в Медико-хирургич. академию (МХА).

1852 или 1853.— Пишет скерцо b-moll для фп. в 4 руки (первое у Б. произв. рус. характера).

1856.— 3 III. Оканчивает МХА. Оставлен при академии.— Знакомство с М. П. Мусоргским.

1858.— 3 V. Защита диссертации на степень доктора медицины.

1859.— 27 X. Отъезд из Петербурга за границу (Германия, Франция, Италия) в науч. командировку для усовершенствования в области химии.

1861.— 15 V. Встреча в Гейдельберге с пианисткой Е. С. Протопоповой (впоследствии женой Б.), сыгравшей большую роль в расширении муз. кругозора композитора.

1862. — IX. Возвращение в Петербург. — Избрание адъюнкт-профессором МХА по кафедре химии (с 1864 профессор по той же кафедре, с 1874 её заведующий).

1862.— X—XI. Знакомство с М. А. Балакиревым, занятия с ним и работа под его рук. над 1-й симфонией.

1862—65. — Возобновление знакомства с Мусоргским, сближение с Ц. А. Кюи, В. В. Стасовым, Н. А. Римским-Корсаковым, участие в творческих собраниях Балакиревского кружка.

1863.— 17 IV. Женитьба на Е. С. Протопоповой.

1867.— 6 XI. В Большом т-ре единств. раз показана опера-фарс Б. «Богатыри».

1868.— 11 XII. В газ. «СПБ. ведомости» помещена первая из 3 критич. статей Б. о симф. концертах в Петербурге (остальные 2 напечатаны 8 II и 20 III 1869).

1869.— 4 I. В Петербурге в концерте РМО под упр. Балакирева исп. 1-я симфония Б. (окончена в 1867).— 18 IV. На муз. вечере у Л. И. Шестаковой Стасов подаёт Б. мысль написать оперу на сюжет «Слова о полку Игореве».— Начало работы над оперой «Князь Игорь».

1870.— X. Выход в свет журн. «Знание» № 1, одним из редакторов к-рого был Б. (до октября 1871).

1872.— Б. участвует в организации Женских врачебных курсов; начинает читать здесь курс химии.

1875.— VI—VIII. Период активной работы над оперой «Князь Игорь» (во время отдыха в Москве).

1876.— 23 III. В Петербурге в концерте Бесплатной муз. школы под упр. Н. А. Римского-Корсакова исп. хор «Слава» из оперы «Князь Игорь».

1877.— 26 II. В Петербурге в концерте РМО под упр. Э. Ф. Направника исп. 2-я симфония Б.— VI—VIII. Поездка в Германию, знакомство и дружеские встречи с Ф. Листом (в Веймаре и Йене).— Избрание в академики МХА.

1879.— 16 I и 27 II. В Петербурге в концертах Бесплатной муз. школы под упр. Римского-Корсакова исп. ария Кончака, Половецкие пляски и заключит. хор из оперы «Князь Игорь»; 13 XI.— Плач Ярославны, песня Владимира Галицкого и сцена Ярославны с девушками.

1880.— 8 IV. В Петербурге в концерте певицы Д. М. Леоновой исп. под упр. Римского-Корсакова муз. картина для симф. орк. «В Средней Азии».— 8 V. В Баден-Бадене на концерте Всеобщего нем. муз. союза исп. 1-я симфония Б. под уп-

равлением В. Вайсхаймера (первое публичное исполнение музыки Б. за границей).

1881.— V—VII. Поездка в Германию, встречи с Листом (в Магдебурге и Веймаре).— XI. Под впечатлением недавней смерти М. П. Мусоргского Б. пишет романс «Для берегов отчизны дальной».

1882.— Знакомство с меценатом М. П. Беляевым, посещение его «пятниц».

1884.— 17 III. В Льеже под упр. Т. Жадуля исп. муз. картина «В Средней Азии».— Начало широкой пропаганды творчества Б. в Бельгии. — 27 XI. Присуждение Б. Глинкинской премии (за 1-ю симфонию).

1885.— VII—IX. Поездка за границу (Германия, Бельгия, Франция).— Последняя встреча с Листом (в Веймаре).— Знакомство с бельг. муз. деятельницей Л. де Мерси-Аржанто, пропагандисткой творчества Б.— В Антверпене Б. присутствует на концертах рус. музыки, где исп. его 1-я и 2-я симфонии, «В Средней Азии», романсы.

1885. XII — 1886. I. Поездка в Бельгию.— Присутствует вместе с Кюи на фестивале русской музыки в Льеже и Брюсселе, где исп. по неск. раз 2-я симфония, «В Средней Азии» и каватина Владимира Игоревича из оперы «Князь Игорь».

1886.— XII. Начало работы над 3-й симфонией.

1887.— 15 II. Смерть Б. от сердечного приступа (во время костюмированного бала профессоров МХА).

Соч.: оперы: — Богатыри (опера-фарс, 1867, Большой т-р, Москва), Млада (опера-балет, 4-е д., 1872), Князь Игорь (либр. Б. по «Слову о полку Игореве», 1890, Мариинский т-р, Петербург); для орк.— 3 симфонии (№ 1, Es-dur, 1867; № 2, Богатырская, h-moll, 1876; № 3, a-moll, 1887, не окончена, 1-я и 2-я чч. записаны по памяти и оркестрованы А. К. Глазуновым), муз. картина В Средней Азии (A-dur, 1880); камерно-инстр. ансамбли — струн. трио на тему песни «Чем тебя я огорчила» (g-moll, 1854—55), струн. трио (Большое, G-dur, до 1862), фп. трио (D-dur, до 1862), струн. квинтет (f-moll, до 1862), струн. секстет (d-moll, 1860—61), фп. квинтет (c-moll, 1862), 2 струн. квартета (A-dur, 1879; D-dur, 1881), Серенада в испанском роде из квартета B-la-f (коллективное соч., 1886) и др.; для фп. в 2 руки — Патетическое адажио (As-dur, 1849), Маленькая сюита (1885), Скерцо (As-dur, 1885) и др.; для фп. в 3 руки — Полька, Мазурка, Похоронный марш и Реквием из Парафраз на неизменяемую тему (коллективное соч. Б., Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова, 1878); для фп. в 4 руки — Скерцо (E-dur, 1861), Тарантелла (D-dur, 1862) и др.; для голоса и фп. — Разлюбила красна девица, Слушайте, подруженьки, песенку мою, Что ты рано, зоренька (50-е гг.), Красавица-рыбачка (1854—55); на сл. Б.— Спящая княжна (1867), Морская царевна (1868), Песня тёмного леса (1868), Фальшивая нота (1868), Море (1870); Отравой полны мои песни (1868), Из слёз моих (1871), Арабская мелодия (1881); Для берегов отчизны дальной (сл. А. С. Пушкина, 1881), У людей-то в дому (сл. Н. А. Некрасова, 1881), Спесь (сл. А. К. Толстого, 1884—85), Чудный сад (Septain, 1885); вок. ансамбль — мужской вок. квартет без сопр. Серенада четырёх кавалеров одной даме (сл. Б., 1868—72).

Лит. соч. и письма (псевд.— Ъ,— Б.), Концерты Русского Музыкального Общества, «СПБ. ведомости», 1868, 11 дек., № 339 и 1869, 8 фев., № 39; Концерт Бесплатной музыкальной школы. Концерт Русского Музыкального Общества (7-й и 8-й) — «СПБ. ведомости», 1869, 20 марта, № 78; Лист у себя дома в Веймаре, «Искусство», 1883, №№ 11 и 12; Письма А. П. Бородина, Полн. собр., критически сверенное с подлинными текстами. С предисл. и примеч. С. А. Дианина, вып. 1—4, М.— Л., 1927—50; А. П. Бородин. Новые письма [публикация В. А. Киселёва, В. Е. Сибирского и А. Н. Сохора], в кн.: Музыкальное наследство, т. III, М., 1970, с. 208—39.

Лит.: Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи (с предисл. и биографич. очерком В. В. Стасова), СПБ, 1889; Браудо Е., Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь и творчество, П., 1922; Глебов И., [Асафьев Б. В.], Письма о русской опере и балете (4-е)... «Князь Игорь», в сб.: «Еженедельник Петроградских государственных академических театров», 1922, № 6, с. 31—37; его же, Из забытых страниц русской музыки. «Богатыри», в кн.: Музыкальная летопись, статьи и материалы, под ред. А. Н. Римского-Корсакова, сб. 1, П., 1922; его же, Через прошлое к будущему: «Князь Игорь» — опера Бородина, в кн.: Советская музыка, сб. 2, М., 1944; Хубов Г., А. П. Бородин, М., 1933; Кремлёв Ю., А. П. Бородин, Л., 1934; Фигуровский Н. А. и Соловьёв Ю. И., Александр Порфирьевич Бородин, М.— Л., 1950 (библ., список работ Б. по химии и муз. соч.); Ильин М. и Сегал Е., Александр Порфирьевич Бородин, М., 1953 (серия «Жизнь замечательных людей»); Дианин С. А., Бородин. Жизнеописание, материалы и документы, ²М., 1960 (список муз. соч., библ.); Сохор А. Н., Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, муз. творчество, М.— Л., 1965 (библ.); Воспоминания об А. П. Бородине [Е. С. Бородиной, Д. С. Александрова, А. К. Глазунова и др.], в кн.: Музыкальное наследство, т. III, М., 1970, с. 241—83; Киселев В. А., Первая постановка «Князя Игоря» (сценическая история), там же, с. 284—352; Яковлев В., Жизнь музыки Бородина, в его кн.: Избр. труды о музыке, т. 2, М., 1971; Головинский Г. Л., Камерные ансамбли Бородина, М., 1972; Abraham G. E. H., Borodin, the composer, his music, L., [1927]; Dianin S., Borodin, L., 1963. *А. Н. Сохор.*

БОРРЕН (Borren), Шарль Жан Эжен ван ден (17 XI 1874, Иксель — 14 I 1966, Икль) — бельг. историк музыки. Чл. Бельг. Корол. академии (с 1937; с 1957 её президент). Музыке обучался самостоятельно, затем занимался теорией музыки под руководством Э. Клоссона. В 1919—40 библиотекарь консерватории в Брюсселе. Преподавал историю музыки в ун-тах Брюсселя (1926—45) и Льежа (1927—45). Был чл. правления Междунар. об-ва музыковедения (1927—54), чл. зарубежных академий. Б. — один из организаторов и председатель Бельг. общества музыковедения (с 1946), научный руководитель об-ва пропаганды старинной музыки «Pro Musica Antiqua» (с 1932); издатель произв. полифонистов 15 в. (светских и церковных). В центре интересов Б.— музыка эпохи Возрождения, иск-во вёрджинелистов, история нидерландской и бельгийской музыки.

Соч.: Les origines de la musique de clavier en Angleterre, Brux., 1912; Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas..., Brux., 1914; Orlande de Lassus, P., 1920; Brux., 1943; G. Dufay, Brux., 1926; Études sur le XV-e siècle musical, Antw., 1941; Peter Benoît, Brux., 1942; Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden, dl. 1—2, Amst.— Antw., 1948—51; César Franck, Brux., 1950; La musique en Belgique du moyen âge à nos jours, Brux., 1950 (совм. с Э. Клоссоном) и др.

Лит.: Clerx C., van den Linden A., Hommage à Charles van den Borren, Anvers, 1945; Wangermée R., Hommage à Charles van den Borren, Anvers, 1945 (с библ.). *В. В. Ошис.*

БОРТКЕ́ВИЧ Сергей Эдуардович [16(28) II 1877, Харьков — 25 X 1952, Вена] — рус. композитор и пианист. В 1896—99 учился в Петерб. консерватории по классу композиции А. К. Лядова (одновременно был студентом юридич. ф-та Петерб. ун-та), затем в Лейпцигской консерватории (1900—02). С 1902 гастролировал как пианист по странам Европы. В 1904—14 жил в Берлине (преподавал в консерватории Клиндворта-Шарвенки), затем в России (до 1920), в Константинополе (до 1922) и в Вене. Опираясь в своём творчестве на традиции русской музыкальной школы, Б. также испытал влияние позднего немецкого романтизма. Автор оперы «Акробаты», балетной сюиты «1001 ночь», 2 симфоний, инструментальных концертов с оркестром, симфонических поэм и сюит, камерно-инструментальных и вокальных произведений.

БОРТНЯ́НСКИЙ Дмитрий Степанович [1751, Глухов — 28 IX(10 X) 1825, Петербург] — рус. композитор. По национальности украинец. С 1759 обучался пению и теории музыки в Придв. певч. капелле в Петербурге, участвовал в придв. концертах и спектаклях (в 1764 исполнил партию Адмета в опере «Альцеста» Раупаха на рус. либр. А. П. Сумарокова). Изучал композицию под рук. Б. Галуппи. В 1769 —79 жил за границей. В Италии были пост. его оперы «Креонт» (1776, т-р «Сан-Бенедетто», Венеция, либр. М. Кольтеллини, в оригинале «Антигона»), «Алкид» (1778, Венеция), «Квинт Фабий» (1779, Герцогский т-р, Модена). В те же годы Б. написал ряд вок. сочинений на католич. и нем.-протестантские религ. тексты. По возвращении в Россию был назначен капельмейстером, с 1796 — директором вок. музыки и управляющим Придв. певч. капеллы. С его деятельностью связан расцвет капеллы. Работал также при дворе наследника Павла Петровича. Для придв. спектаклей написал 3 оперы на франц. тексты, исполненные под рук. Б. силами любителей: «Празднество сеньора» («La fête du seigneur», 1786, Павловск), «Сокол» («Le faucon», 1786, Гатчина), «Сын-соперник, или Современная Стратоника» («Le fils rival, ou La moderne Stratonice», 1787, Павловск).



В 80-е гг. создал ряд клавирных сонат и ансамблей. Сб. романсов Б. на франц. тексты («Recueil de romances et chansons... par D. Bortniansky...», St. Petersbourg, 1783) — единственный образец камерно-вок. жанра в его творчестве. В дальнейшем работал почти исключительно в области хор. церк. музыки.

Б.— один из крупнейших рус. композиторов 18 в. Его произв. отличаются стройной уравновешенностью, ясностью формы, технич. свободой, а также мелодич. выразительностью. В творчестве Б. сочетаются черты классицизма и сентиментализма. Муз. язык и стилистич. приёмы Б. близки раннеклассич. европ. иск-ву. Вместе с тем в его музыке претворены интонации рус. и укр. бытовой песни.

В сочинениях 70-х гг. Б. не выходит за пределы традиционных жанров зап.-европ., преимущественно итал. музыки 2-й пол. 18 в. Но в операх на франц. тексты (наиболее значительная из них — «Сын-соперник») уже проявляется характерный склад творчества композитора. Камерно-инстр. произв. Б. принадлежат к первым образцам крупной циклич. формы в рус. музыке. Выделяются квинтет (для фп., арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели, 1787) и «Концертная симфония» (для тех же инструментов с добавлением 2-й скрипки и фагота, 1790).

В историю рус. музыки Б. вошёл прежде всего как автор хор. духовных композиций (сочинения др. жанров не получили известности за пределами узкого придв. круга). Выдающийся мастер хор. письма a cappella, глубокий, проникновенный художник, Б., преодолевая рамки церковности, воплощал в духовных произв. возвышенную философскую лирику, насыщенную тёплым человеческим чувством. Наряду с М. С. Березовским, Б. создал новый тип рус. хор. концерта, в к-ром использованы достижения оперы, полифонич. иск-ва 18 в., классич. форм инстр. музыки. Концерты Б. построены в циклич. форме, нек-рые из них содержат элементы сонатности. Б. принадлежат 35 концертов для 4-голосного смешанного хора, 10 концертов для 2 хоров, ряд др. церковных песнопений, а также светские хоры, в т. ч. патриотическая хоровая песня «Певец во стане русских воинов» на сл. В. А. Жуковского (1812).

Соч. (изданные): Полн. собр. соч. Дм. Бортнянского. Изд. пересмотрено и исправл. П. Чайковским, т. 1—10 [духовные соч.], М., 1881—82; отрывки из опер, в кн.: История русской музыки в нотных образцах под ред. С. Л. Гинзбурга, т. 1, М.— Л., 1940, ² 1968; Концертная симфония B-dur (1790), в кн.: Ливанова Т. Н., Русская музыкальная культура XVIII века..., т. 2, М., 1953, Приложение: Квинтет, М.— Л., 1951; Сонаты для чембало — C-dur (в сб.: Музыкальная старина, СПБ, 1903), F-dur (в кн.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, вып. VII, М.—Л., 1929, Нотное приложение, № 143; Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России. Сост. Л. А. Баренбойм и В. И. Музалевский, М.—Л., 1949), B-dur (в кн.: Русская фортепианная музыка, Хрестоматия, вып. 1, М., 1954); Larghetto, в кн.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, вып. VII, М.— Л., 1929, Нотное приложение, № 144; Увертюра к комич. опере «Le Faucon», там же, № 145.

Лит.: Лебедев Н. А., Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения, СПБ, 1882; Ф[индейзен] Ник., Предполагаемый масонский гимн Бортнянского «РМГ», 1917, № 29—30; его же, Очерки по истории музыки в России, т. 2, вып. VI, М.— Л., 1929, с. 260—77; Асафьев В., Об исследовании русской музыки XVIII в. и двух операх Бортнянского, в сб.: Музыка и музыкальный быт старой России, т. 1, Л., 1927; Рабинович А., Русская опера до Глинки, М., 1948, гл. 5; Скребков С., Бортнянский — мастер русского хорового концерта, в кн.: Ежегодник Ин-та истории искусств, II. Театр Музыка, М., 1948, с. 287—318; Доброхотов Б., Д. С. Бортнянский, М.— Л., 1950; Ливанова Т., Русская музыкальная культура XVIII века..., М., 1953; Келдыш Ю., Русская музыка XVIII века, М., 1965, гл. 2; Розанов А. С., «Празднество сеньера», опера Д. С. Бортнянского, в кн.: Музыкальное наследство, т. III, М., 1970; Волинський П., Дмитро Бортнянський і Західна Україна, в сб.: Українське музикознавство, кн. 6, Київ, 1971; Хiврич Л., Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського, там же. *Ю. В. Келдыш.*

БО́РХМАН Александр Адольфович [28 III(9 IV) 1872, Москва—13 XI 1940, там же] — советский композитор. По профессии врач. В 1905—07 занимался по композиции у Р. М. Глиэра и А. Т. Гречанинова. Автор симф. поэмы «Кузум» (по Р. Тагору, исп. 1926), оркестровых вариаций на белорус. тему (1909), камерно-инстр. ансамблей (в т. ч. сонаты для скрипки и фп., изд. 1928), пьес для фп., вок. циклов на сл. Ю. К. Балтрушайтиса, Г. Гейне, Р. Тагора, А. А. Блока, вок. сюиты на тексты Р. Тагора (исп. 1923) и др.

Лит.: Тематический разбор симфонической поэмы «Кузум» А. А. Борхмана, «Современная музыка», 1925, № 9; Шебалины А. и В., А. А. Борхман (Некролог), «СМ», 1941, № 1.

БОСКЕ́ (Bosquet) Эмиль (8 XII 1878, Брюссель — 18 VII 1958, Икль) — бельг. пианист и педагог. Учился в Брюссельской консерватории, позднее занимался у Ф. Бузони. Лауреат Междунар. конкурса им. А. Г. Рубинштейна (Вена, 1900). С 1905 преподаватель Антверпенской, с 1919 профессор Брюссельской консерваторий. Участник трио (совм. с А. Дюбуа и М. Дамбуа), существовавшего до 1949. Концертировал во мн. странах. Автор инструктивных сочинений для фп., в т. ч. «Фортепианная музыка» («La musique de clavier», Brux., 1953).

БОСКО́ВИЧ (Boscovich) Александер Урия (16 VIII 1907, Клаузенбург, ныне Клуж, Румыния — 13 XI 1964, Тель-Авив) — израильский композитор. Теорию и композицию изучал под руководством П. Дюка в Париже. С 1938 жил в Тель-Авиве, где преподавал в Израильской консерватории. Автор орк. сюит «Народные еврейские песни» («Chansons populaires juives», исп. 1938), «Семитская сюита» («Semitic suite», 1948), концертов с орк.— для скрипки (1942, 2-я ред. 1944), гобоя (1943, 2-я ред. 1951), фп. пьес и др. В своём творчестве опирался на др.-евр. и совр. евр. фольклор.

БОССЕ́ Гуальтьер Антонович [9(21) IX 1877, Рига — 18 XII 1953, Ленинград] — советский певец (бас), режиссёр и педагог. Засл. арт. Республики (1927). Пению обучался у И. Ф. Россета (Петербург), позднее занимался в Миланской консерватории. В 1905 солист Итал. оперы в Петербурге; в 1906—09 — Киевского оперного театра; с 1910 — Мариинского т-ра (ныне Ленингр. т-р оперы и балета). В 1941 оставил сцену.

Б. обладал выдающимся сценическим дарованием, большой музыкальностью. Был одним из лучших исполнителей на русской сцене партий Вотана («Валькирия») и Дона Базилио («Севильский цирюльник»). Др. партии: Кончак; Мандарин («Сын мандарина» Кюи), Мефистофель («Фауст»), Коллен («Богема»), Марсель («Гугеноты»), Леандр («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева).

Поставил спектакли: «Миньон» Тома (1918), «Царь-плотник» Лорцинга (1919) и др.— в Михайловском т-ре (ныне Ленингр. Малый т-р оперы и балета).

В 1913—43 преподавал в Ленингр. консерватории (с 1914 профессор). Среди его учеников А. П. Иванов и И. П. Яшугин. *В. И. Зарубин.*

БО́ССИ (Bossi) Марко Энрико (25 IV 1861, Сало, Бреша — 20 II 1925) — итал. органист, композитор, педагог, муз. деятель. Сын органиста. Учился в Муз. лицее в Болонье (1871—73) и консерватории в Милане (1873—81; ученик Сангалли — фп., Л. Кампанари — скрипка, П. Фумагалли — орган, К. Бонифорти — контрапункт, А. Понкьелли, Ч. Доминичети — композиция). В 1881—90 органист собора в Комо, до 1896 преподаватель Неаполитанской консерватории (орган и гармония). Директор Муз. лицея Б. Марчелло в Венеции (1896 — 1902; преподавал игру на органе и композицию), Муз. лицея в Болонье (1902—12), академии «Санта-Чечилия» в Риме (1916—23). Возглавлял Конц. об-во Б. Марчелло в Венеции. Выдающийся исполнитель-органист. Концертировал во мн. странах Европы (в т. ч. в России в 1907 и в 1912) и в США. Успешно боролся за реформу органостроения в Италии, за возрождение орг. иск-ва. Написал (совм. с Дж. Тебальди-

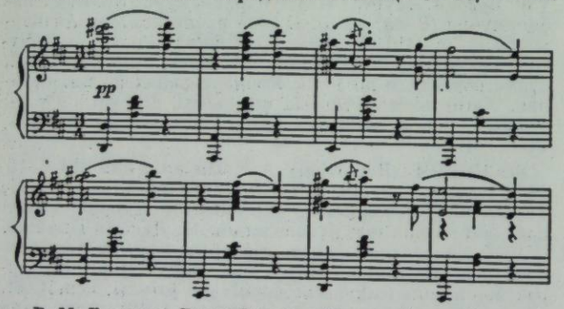
ии) руководство для обучения в органных классах консерваторий. Умер, возвращаясь на пароходе из США в Европу.

Соч.: кантаты для хора, орк. и органа, мессы, оперы; для органа — Концерт с орк. ор. 100, Фантазия ор. 68, Соната ор. 71; симф. этюд; Концертштюк для органа с орк., ор. 130, небольшие пьесы.

Лит. соч.: Metodo teorico-pratico per lo studio dell'organo moderno, v. 1—2, Mil., 1893—97 (совместно с G. Tebaldini).

Лит.: Frotscher G., Die Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Bd 2, B., 1936; «РМГ», 1907, № 47. *Л. И. Ройзман.*

БОСТО́Н (boston, по назв. города Бостон в США), вальс-бостон,— амер. салонный танец, лирич., часто сентиментального характера. Разновидность медленного *вальса*. Зародился в конце 19 в.; особой



Р. М. Глиэр. Вальс-бостон из балета «Красный мак».

популярностью пользовался в Америке и Европе в 1920-е гг. От венского вальса отличается паузой в сопровождении на третьей доле, иногда и на второй. Мелодич. начало в Б. доминирует над ритмич., часто используются ускорения и замедления темпа. В орк. изложении Б. ведущая роль принадлежит струн. инструментам. Помимо салонной танц. музыки, Б. изредка встречается в балетах («Красный мак» Р. М. Глиэра), в инстр. циклах (фп. сюита «1922» и финал 1-го струн. квартета П. Хиндемита, Партита Э. Шульгофа и др.). *С. П. Панкратов.*

БОСТО́НСКИЙ СИМФОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР — один из старейших симф. оркестров США. Осн. в 1881 меценатом Г. Ли Хиггинсоном. В состав оркестра вошли квалифицированные музыканты из Австрии и Германии (первоначально 60 музыкантов, позже ок. 100). Первый концерт Б. с. о. под рук. дирижёра Г. Хеншеля состоялся в 1881 в зале «Бостон мюзик-холл». В конце 19 в. Б. с. о. возглавляли дирижёры: В. Герике (1884—89; 1898—1906), А. Никиш (1889—93), Э. Паур (1893—98). С 1900 оркестр постоянно выступает в зале «Симфони-холл». Большое значение для становления исполнительского мастерства Б. с. о. имела деятельность К. Мука, к-рый руководил коллективом в 1906—18 (с перерывом; в 1908—12 муз. рук. М. Фидлер). После смерти Хиггинсона, финансировавшего деятельность оркестра, был образован Совет попечителей. В сезоне 1918—19 Б. с. о. выступал под рук. А. Рабо, его сменил П. Монтё (1919—24), пополнивший репертуар оркестра преим. произв. совр. франц. музыки.

Расцвет деятельности Б. с. о. связан с С. А. Кусевицким, к-рый возглавлял его в течение 25 лет (1924—49). Он утвердил характерные черты стиля игры оркестра, ввёл в репертуар мн. произв. рус. музыки. (Б. с. о. — один из первых в США интерпретаторов творчества П. И. Чайковского). По инициативе Кусевицкого Б. с. о. впервые исполнил ряд сочинений совр. композиторов — С. С. Прокофьева, А. Онеггера, П. Хиндемита, И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д. Д. Шостаковича, а также амер. авторов — А. Копленда, У. Пистона, У. Шумена и др. Кусевицкий организовал шестинедельный Беркширский фестиваль в Тэнглвуде (штат Массачусетс), где выступал Б. с. о. В 1949—62 оркестром руководил Ш. Мюнш, его сменил Э. Лейнсдорф (с 1962). С 1969 Б. с. о. возглавляет У. Стайнберг. С оркестром выступали крупнейшие дирижёры разных стран — Э. Ансерме, Б. Вальтер, Г. Вуд, А. Казелла и др., а также композиторы — А. К. Глазунов, В. д'Энди, Р. Штраус, Д. Мийо, О. Респиги, М. Равель, С. С. Прокофьев и др.

Сезон Б. с. о. длится ежегодно от октября до середины августа и включает св. 70 концертов. Регулярно (с 1900) проходят летние общедоступные концерты, так наз. Бостон-попс, в к-рых участвуют ок. 50 музыкантов оркестра (с 1930 этими популярными программами руководит А. Фидлер). Б. с. о. проводит также серии концертов в крупных городах США, с 1952 гастролирует за рубежом (в СССР — в 1956). *М. М. Яковлев.*

БО́ТКИН Василий Петрович [27 XII 1811(8 I 1812), Москва—10(22) X 1869, Петербург] — рус. писатель, публицист и критик. Учился в частном Моск. пансионе Кряжева. В 30-е гг. участник кружка Н. А. Станкевича, где сблизился с В. Г. Белинским, Т. Н. Грановским, позднее с А. И. Герценом, Н. П. Огарёвым. Б. играл на скрипке, устраивал в своём доме муз. вечера. С 1833 выступал в печати по вопросам философии, лит-ры, живописи, музыки, т-ра. Существен вклад Б. в историю рус. муз.-критич. мысли. Его муз. воззрения сложились под идейным воздействием кружка Станкевича и основывались на нем. романтико-идеалистич. эстетике. Б. выступал преим. как пропагандист зап.-европ. музыки — итал. и особенно немецкой (прежде всего, Л. Бетховена). Поддерживая новые, прогрессивные явления, Б. резко критиковал «учёную рутину» и «схоластические предрассудки» немецких муз. филистеров. Боролся за содержательное муз.-исполнительское иск-во, решительно отвергал внешнюю виртуозную игру, поверхностный эффектный техницизм. Его меткие характеристики творчества В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, а также оценки игры Ф. Листа, А. Л. Гензельта, З. Тальберга не утратили своего значения. Б. писал также о рус. музыке. Он высоко ценил творчество М. И. Глинки (хотя и не понял его новаторства), отдавал должное таланту А. С. Даргомыжского. Осн. работы Б.: «Итальянская и германская музыка» (1839), «Об эстетическом значении новой фп. школы» (1850), обзоры итал. оперы, опубл. в журн. «Отечественные записки», «Современник» (1850). Интересные наблюдения над испан. нар. музыкой содержатся в его «Письмах об Испании» («Современник», 1847 — 1848, отд. изд.— 1857).

Соч.: Сочинения, т. 1—3, СПБ, 1890—93 (т. 3. Статьи о музыке).

Лит.: Кремлев Ю., Русская мысль о музыке..., т. 1, 1825—1860, Л., 1954; Ливанова Т. Н., Оперная критика в России, т. 1, вып. 2, М., 1967; Бернандт Г., В. П. Боткин. Материалы к творческой биографии, «СМ», 1968, № 3. *И. М. Ямпольский.*

БОТТЕЗИ́НИ (Bottesini) Джованни (22 XII 1821, Крема, Ломбардия — 7 VII 1889, Парма) — итал. контрабасист, дирижёр и композитор. Род. в семье музыканта (отец — контрабасист и композитор). В 1839 окончил Миланскую консерваторию по классам Л. Росси (контрабас), Ф. Базили и Н. Ваккаи (композиция). С 1840 концертировал в странах Европы и Америки (в 1866 — в России). Был капельмейстером парижского «Театра Итальен» (1855—57), т-ров в Палермо (1861—63), Барселоне, Каире и др. городах. В 60-х гг. основал во Флоренции Квартетное об-во (Società del Quartetto). В 1889 был директором консерватории в Парме.

Контрабасист-виртуоз, Б. обладал блестящей техникой (играл на 3-струнном контрабасе). Исполнение его отличалось красивым, насыщенным звуком, благородством фразировки. Б. выступал также в дуэтах (с певицами А. Патти, Г. Зонтаг, скрипачами А. Вьётаном, Г. Венявским, К. Сивори и др.). Как оперный дирижёр пользовался известностью в Италии, Франции, США. Дирижировал премьерой оперы «Аида» в Каире (1871). Автор опер «Христофор Колумб» (1847), «Осада Флоренции» (1856), «Ночной дьявол» («Il diavolo della notte», 1858), «Эро и Олеандр» (1879) и др., оратории «Оливковый сад» («The garden of olivet», 1887); симфоний, квартетов, квинтетов; пьес для контрабаса, в т. ч. «Венецианский карнавал», «Тарантелла»; конц. дуэтов (для контрабаса и скрипки).

Лит.: Carniti A., In memoria di G. Bottesini, Crema, 1922; Planyavsky A., Geschichte des Kontrabasses, Tutzing, 1970, S. 272—79. *Л. С. Гинзбург.*

БО́ТШТИБЕР (Botstiber) Хуго (21 IV 1875, Вена — 15 I 1941, Шрусбери, графство Шропшир) — австр. музыковед. Учился в Венской консерватории по композиции у Р. Фукса, позднее брал уроки у А. Цемлинского; историю музыки изучал в Венском ун-те под рук. Г. Рича и Г. Адлера. С 1896 работал в б-ке Об-ва друзей музыки (с 1905 — секретарь), с 1900 секретарь «Концертферайна», в 1913—37 ген. секретарь об-ва «Концертхауз» в Вене. В 1904—11 редактор журн. «Musikbuch aus Österreich». Завершил 3-й том биографии И. Гайдна, написанной К. Ф. Полем (1927), переработал 2-й том «Путеводителя по концертному залу» Г. Кречмара (7 1932), подготовил к печати клавирные произв. И. Пахельбеля (совм. с М. Зейфертом) и «Венские клавирные и органные сочинения 2-й пол. 17в.» для «Памятников музыкального искусства в Австрии» («Denkmäler der Tonkunst in Österreich», Bd VIII, 2, Bd XXXVIII, 2). В 1938 после захвата Австрии нем. фашистами эмигрировал в Англию.

Соч.: Geschichte der Ouvertüre, Lpz., 1913; J. Haydn und das Verlagshaus Artaria, W., 1909 (совместно с Fr. Artaria); Beethoven im Alltag, W., 1927. *И. М. Ямпольский.*

БО́УЛТ (Boult) Адриан Седрик (р. 8 IV 1889, Честер, графство Чешир) — англ. дирижёр. Учился у М. Регера (композиция) и А. Никиша (дирижирование, 1912—13) в консерватории в Лейпциге. С 1914 дирижёр т-ра «Ковент-Гарден» в Лондоне. Как симф. дирижёр дебютировал в 1918 с оркестром Корол. филармонич. об-ва. С 1924 дирижёр Фестивального хор. об-ва в Бирмингеме. Дирижировал в Англии спектаклями «Русского балета С. Дягилева». В 1924—30 и 1957—60 рук. городским симф. оркестром в Бирмингеме. В 1930—42 муз. директор и дирижёр симф. оркестра англ. радиовещательной компании Би-Би-Си. Выступал с крупнейшими симф. оркестрами — Бостонским и Нью-Йоркским филармоническим (1938—39). В 1950—57 возглавлял Лондонский филармонич. оркестр, с к-рым гастролировал в 1956 в СССР. Его репертуар отличался широтой, включал и классич., и романтич., и совр. музыку, в т. ч. мн. новые произв. англ. композиторов — «Планеты» («The planets») Г. Т. Холста, «Лондонскую симфонию» Р. Воана-Уильямса и др. Для Б. характерна классич. манера исполнения. Автор работ по дирижированию.

Соч.: A handbook on the technique of conducting, L., 1921, ² 1949 (совм. с W. Emery); The Saint-Matthew passion, its preparation and performance, L., 1949 (совм. с W. Emery); Thoughts on conducting, L., 1963 (в рус. пер.— Мысли о дирижировании, фрагмент, «СМ», 1964, № 5, с. 63—71).

Лит.: в кн.: Brook D., International gallery of conductors, Bristol, 1951, p. 52—60. *И. М. Ямпольский.*

БО́УЭН (Bowen) Эдвин Йорк (22 II 1884, Лондон — 23 XI 1961, Хемпстед) — англ. композитор и пианист. В 1898—1905 учился в Корол. академии музыки в Лондоне у Ф. Кордера (композиция) и Т. Маттея (фп.). С 1905 преподавал в фп. школе Тобиаса Маттея, с 1908 — в Корол. академии музыки. В композиторском творчестве Б.— последователь неоромантизма. Наиболее значительны его фп. и камерно-инстр. произв. Автор ценных трудов в области фп. педагогики.

Соч.: для орк.— 3 симфонии, симф. поэмы, в т. ч. Жалоба Тассо (The lament of Tasso), 3 сюиты (1904, 1907, 1908), симф. фантазия; для инструмента с орк.— концерты 3 для фп., для скр., для альта), рапсодия для влч.; камор п. — 3 струн. квартета и др. инстр. ансамбли разл. состава, 5 сюит для скр. и фп., сонаты с фп. для альта, для влч. и др.; для фп.— соната, 24 прелюдии и др. пьесы.

Лит. соч.: Pedalling the modern pianoforte, L., 1936; Arpeggio passages for the keyboard, L., 1942; The simplicity of piano technique, L., 1961.

Лит.: Sorabji K. S., A note on Jork Bowen, в кн.: Mi contra fa, L., [s. a.]. *М. М. Яковлев.*

БОЧА́РОВ Михаил Васильевич [2(14) XI 1872, Петербург — 29 IV 1936, Ленинград] — советский певец (баритон). Засл. арт. Республики (1925). В 1898 окончил юридич. ф-т Киев. ун-та. Пению учился в Киев. муз. уч-ще, сначала у К. Эверарди, затем у М. Петца; совершенствовался в Италии. В 1900—16 солист оперных т-ров Москвы (Опера Зимина и др.), в 1916—23 и с 1928 — Одессы, Киева, Баку, Свердловска, в 1923—1928 — Ленингр. т-ра оперы и балета им. Кирова. Имел обширный репертуар (свыше 90 партий), являлся одним из лучших исполнителей партии Демона на рус. сцене. Обладал сильным, насыщенным, ровным во всех регистрах голосом и большим сценич. темпераментом.

Партии: Мазепа и Кочубей («Мазепа» Чайковского), Евгений Онегин, Эскамильо, Риголетто; Бекмессер («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера), Воццек («Воццек» Берга, первый исполнитель на сов. сцене, 1927) и др.

Вёл большую конц. деятельность, исполнил цикл программ, посвящённых творчеству Р. Вагнера и П. И. Чайковского. Занимался педагогич. работой. Среди его учеников — М. И. Донец. Написал воспоминания о М. М. Ипполитове-Иванове (в журн. «Рабочий и театр», 1935, № 3).

Лит.: Шампаньер А., Русский театр, К., 1905, с. 53—54. *В. И. Зарубин.*

БОЧКО́ВА Ирина Васильевна (р. 2 XI 1938, Раменское Моск. обл.) — сов. скрипачка. Лауреат Всес. конкурса музыкантов-исполнителей (1961, 1-я пр.), Междунар. конкурсов скрипачей им. П. И. Чайковского (1962, 2-я пр.) и им. М. Лонг — Ж. Тибо (Париж, 1963, 1-я пр.). Окончила в 1962 Моск. консерваторию по классу скрипки Ю. И. Янкелевича, в 1965 под его рук.— аспирантуру. С этого же года преподаёт в Московской консерватории. Солистка Московской филармонии (с 1962). Гастролирует за рубежом (Франция, Югославия, Италия и др.).

БОЭЛЬМА́Н (Boëllmann), Леон (25 IX 1862, Энсисем, Эльзас —11 X 1897, Париж) — франц. органист и композитор. Учился в школе Л. Нидермейера в Париже (класс Э. Жигу). С 1881 органист парижской церкви Сен-Венсан де Поль. Был выдающимся виртуозом. Автор произв. для органа, в т. ч. «Готической сюиты», сб. 100 небольших пьес «Мистические настроения» («Heures mystiques»), фантазии в диалогах для органа с орк., мотетов, симфонии, симф. вариаций для влч. с орк., фп. трио и квартета и др.

Лит.: Locard P., Leon Boëllmann, Stras., 1901. *Л. И. Ройзман.*

БОЭ́РО (Boero) Фелипе (1 V 1884, Буэнос-Айрес — 8 I 1958, там же) — аргент. композитор. Один из основоположников аргент. оперы. Музыке учился в Буэнос-Айресе у П. Берутти; совершенствовался в Парижской консерватории (1912—14) у П. Видаля и Г. Форе. Композиторскую деятельность начал в 1900-х гг. В произв. Б. широко использованы мелодии и ритмы нац. муз. фольклора. Отличит. черты его опер — драматич. напряжённость сюжета и муз. выразит. средств, наличие значит. орк. эпизодов. Одноактная лирич. опера Б. «Тукуман» («Tucuman», 1918, т-р «Колон», Буэнос-Айрес), посв. провозглашению независимости провинции Тукуман (в 1812), была первой оперой, исполнявшейся в т-ре «Колон» на испан. языке. Б. принадлежат также оперы: «Ариадна и Дионис» (1920), «Ракела» («Raquela», 1923) на сюжет из жизни аргент. крестьян, «Разбойник» («El matrero», 1929) по драматич. легенде из жизни гаучо, «Цинкали» («Zincali», не пост.), лирич. муз. драма «Сирино» (1937), муз. сцена «Вакханки» по Еврипиду («Las

bacantes», 1925) и др.; эти произв. также ставились в т-ре «Колон». Писал также сочинения в др. жанрах. Был видным обществ. деятелем, основателем творч. организации аргент. композиторов.

Лит.: Giordano A., Musicos argentinos, в его кн.: Cien músicos de America, B. Aires, [1946]. *М. М. Яковлев.*

БОЭ́ЦИЙ (Boëtius, Boëthius) Аниций Манлий Северин (ок. 480, Рим — 524, Павия, близ Милана) — римский философ, математик, муз. писатель. Консул и советник короля остготов Теодориха (казнён им по обвинению в измене). Написал трактат «О музыкальных установлениях» («De institutione musica», 1—5 libri, между 500 и 507, на лат. яз.) — самое обширное сочинение поздней античности, посв. пренм. акустич. и гармонич. проблемам греч. музыки. В ср. века трактат служил гл. источником для изучения антич. муз. теории. Переведён на несколько европ. языков.

Лит.: Paul O., Boetius und die griechische Harmonik..., Lpz., 1872; Patch H. B., The tradition of Boethius in middle age culture, N. Y., 1935; Galdi M., Saggi Boeziani, Pisa, 1938; Lepel F., Die antike Musiktheorie im Lichte des Boethius, B.—Scharlottenburg, 1958; Potiron H., Boèce. Theoricien de la musique grecque, P., 1962.

«БО́ЯН» — распространённое назв. хор. и филармонич. об-в, возникших в городах Зап. Украины (Львов, Перемышль, 1891; Стрый, 1894; Коломыя, 1895; Станислав, 1896; Снятин, 1901, и др.). Главной задачей об-в «Б.» было развитие нац. хор. культуры, организация муз. школ, нотных изд-в и б-к, устройство публичных концертов, конкурсов и т. д. Интерес к хор. музыке в значит. степени обусловливался особенностью муз. традиций в Зап. Украине, существованием там многочисл. хор. коллективов («Торбан», «Сокол» и др.).

Наибольшей известностью пользовалось об-во «Б.», созданное во Львове (1891). Его организатором и дирижёром был А. К. *Вахнянин.* Благодаря издат. деятельности львовского «Б.» сохранились нек-рые произв. зап.-укр. композиторов. Н. В. Лысенко (в 1905 он возглавлял об-во «Б.» в Киеве), тесно связанный с львовским об-вом, посвятил ему кантату «Радуйся, нива неполитая» на сл. Т. Г. Шевченко. В 1903 мн. об-ва «Б.» и об-во «Сокол» объединились в «Союз певческих и муз. об-в», к-рый стал инициатором создания во Львове Высшего муз. ин-та им. Лысенко, а затем и его филиалов. Гос. хоры и ансамбли, созданные после воссоединения Зап. Украины с УССР, в значит. степени состояли из бывших участников «Б.». Об-ва «Б.» сыграли прогрессивную роль в истории развития украинской национальной демократической музыкальной культуры в западных областях Украины.

Лит.: Загайкевич М. П., Музичне життя Західної України другої половини XIX ст., Київ, 1960; Гриневецький І. О., А. К. Вахнянин, Київ, 1961. *И. А. Дурнев.*

БРА́ВИН (наст. фам.— Васяткин) Николай Михайлович [13(25) X 1883, Астрахань — 10 VI 1956, Москва] — советский артист оперетты (баритон). Нар. арт. РСФСР (1954). Брал уроки пения у Р. О. Шпигель-Оленштейн, учился в Моск. консерватории у У. А. Мазетти. Сценич. путь начал в драматич. труппе П. П. Струйского (Астрахань, 1906). Затем работал в Москве: в т-ре оперетты А. Э. Блюменталь-Тамарина (1908—09), в т-ре «Эрмитаж» (1910—15), в т-ре Е. В. Потопчиной (1915—21), в Дмитровском т-ре оперетты (1922—27), в 1927—56 артист Моск. т-ра оперетты.

Б. обладал ярким сценич. дарованием, артистизмом, сильным, гибким, красивым голосом. Был первым исполнителем ряда ролей в опереттах сов. композиторов: Батурин («Холопка» Стрельникова, 1932), Назар Дума («Свадьба в Малиновке» Александрова, 1937), Пётр I («Табачный капитан» Щербачёва, 1943), Цезарь Галль («Вольный ветер» Дунаевского, 1946), Берестов («Акулина» Ковнера, 1946). Др. роли: Адам («Продавец птиц» Целлера), Эдвин и Бони («Сильва» Кальмана), Джим («Роз-Мари» Стотхарта и Фримля), Данило («Весёлая вдова» Легара) и др. Выступал в концертах.

Лит.: Козловский П., Талант, отданный людям, «Сов. культура», 1963, 19 дек., № 152. *В. И. Зарубин.*

БРА́ВНИЧАР (Bravničar) Матия (р. 24 II 1897, Толмин, близ Горицы) — словен. композитор (Югославия). Изучал композицию в Люблянской консерватории у С. Остерца (до 1932), затем в Праге и Вюрцбурге. Одновременно играл на скрипке в оперном т-ре в Любляне (1919—45). В 1945—49 директор, 1952—68 профессор композиции люблянской Академии музыки.

Лучшие сочинения Б. мелодичны, просты по форме, основаны на словен. нар. музыке, отличаются богатством гармонии. В операх и симф. произв. Б. широко использована нар. тематика. Оперу на собств. либр. «Батрак Ерней и его право» (1941) Б. назвал «оперой народных масс», т. к. гл. роль в ней принадлежит хору.

Соч.: оперы — Происшествие в долине св. Флориана (Pohujšanje v dolini Sentflorjanski, 1930), Батрак Ерней и его право (Hlapec Jernej in njegova pravica, 1941); для орк.— 3 симфонии (1947, 1951, 1956), Симфоническая антитеза (Simfonična antiteza, 1940), увертюра Король Матьяш (Kralj Matjaž, 1932), рапсодия Бела крайна (Belokranjska rapsodija, 1939), Словен. танц. бурлеска (одно из самых популярных соч. словен. композиторов, 1932), фантазия-рапсодия (для скр. с орк., 1967), концерт (1961); камерные: для скр. и фп.—фантазия (1942), Ночная элегия (Elegia nocturna, 1940), Подвижное танго (Tango mouvement, 1936), Взволнованная багатель (Bagatelle agitée, 1937), Танцимпровизация (Danse-improvisation, 1938), соната для скр. соло (1966); квинтет духовых (1968) и др.; для фп.— этюды, каприсы и др.; сольные песни, музыка к фильмам.

Лит.: Grilc J., 35 godina umetničkog rada Matije Bravničara, «Zvuk», 1960, s. 39—40. *Д. Цветко.*

БРА́ГА (Braga) Гаэтано (9 VI 1829, Джулианова, Абруцци —20 XI 1907, Милан) — итал. виолончелист и композитор. В 1852 окончил Неаполитанскую консерваторию, где учился у Г. Чинделли (виолончель) и С. Меркаданте (композиция). Концертировал в Италии и др. странах Европы, Америки. Большим успехом пользовался в Вене, Париже. В нач. 50-х гг. был одним из участников венского квартета П. Майзедера.

Н. В. Лысенко среди членов львовского общества «Боян». 1905.



Автор 8 опер (ставились в Милане, Неаполе, Вене, Париже, Лисабоне; ныне забыты); романсов, концерта, Школы («Metodo di violoncello», сост. на основе этюдов Ф. Дотцауэра) и мн. пьес для виолончели, в т. ч. популярной пьесы, известной под назв. «Серенада ангелов» («Leggenda valacca») и др.

Лит.: Bindi V., Gaetano Braga. Da'ricordi della sua vita, Napoli, 1927. *Л. С. Гинзбург.*

БРАЖИ́НСКАС Альгис Броняус (р. 12 XI 1937, Вилкавишкис Литов. ССР) — советский композитор. В 1961 окончил Вильнюсскую консерваторию по классу композиции Э. К. Бальсиса. В 1960—62 муз. редактор Литов. киностудии, в 1963—69 консультант СК Литов. ССР. Лауреат респ. пр. Комсомола (1970).

Соч.: кантаты — Сталь поёт (1965), Родине — сутартине сердец (для дет. хора, дух. инструментов и ударных, 1968); для орк.— камерная симфония (1967), поэма Огонь счастья (1960), концертино (для струн. орк., 1970), концерт для фп. с орк. (1960); для фп.— соната (1967), вариации для 2 фп. (1968), соната для скр. (1964), сонатина для фагота (1957); квинтет для дух. инструментов (1966); 3 баллады для хора (1969); вок. цикл— Четыре плача и жертвоприношение (1970); произв. для сельского хора, эстр. музыка, музыка к драм. спектаклям и кино, обр. нар. песен.

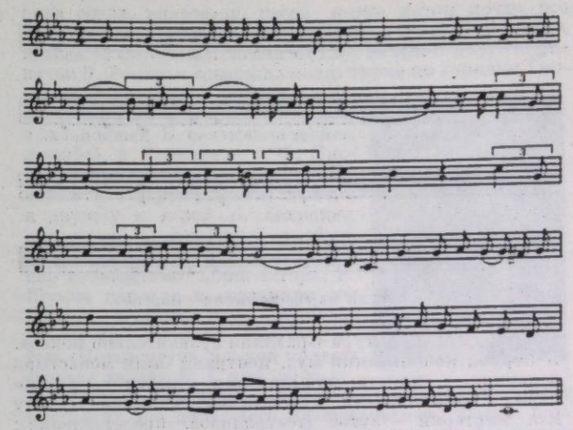
БРА́ЖНИК Леонид Фёдорович [р. 4(17) IV 1917, с. Москаленки Белопольского р-на Сумской обл.] — сов. певец (бас). Нар. арт. БССР (1959). В 1955 окончил Муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных. В 1939—50 солист ансамблей и хоров. В 1951—52 солист Моск. филармонии. С 1953 солист Белорусского т-ра оперы и балета. С 1964 преподаёт в Белорусской консерватории.

Партии: Данила («Алеся» Тикоцкого), Якуб («Марынка» Пукста), Дуров («Надежда Дурова» Богатырёва), Галицкий, Гремин, Мельник; Мамыров («Чародейка»), Гудал («Демон»), Пимен; Збигнев («Страшный двор» Монюшко), Фернандо («Трубадур»), Дон Базилио («Севильский цирюльник») и др.

Выступает как конц. певец, гастролирует за рубежом (Болгария, Польша, Чехословакия, Австрия, ГДР, ФРГ, Венгрия). *И. Г. Нисневич.*

БРА́ЖНИКОВ Максим Викторович [р. 19 III(1 IV) 1904, Петербург] — советский музыковед. Доктор искусствоведения (1969). Окончил Ленингр. консерваторию в 1925—по классу Л. В. Николаева (фп.), в 1928 — по классу В. П. Калафати (композиция). Под рук. А. В. Преображенского изучал древнерус. музыку и палеографию. В 1935—41 старший науч. сотрудник и учёный секретарь отдела истории муз. культуры и техники «Эрмитажа»; в 1945 гл. библиограф отдела рукописей Гос. публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; в 1945—53 старший науч. сотрудник Ин-та т-ра и музыки; в 1956—70 старший науч. сотрудник Ин-та истории иск-в (Москва). В 1921—31 и с 1969 преподаёт в Ленингр. консерватории (курс муз. палеографии), с 1971 профессор. Осн. область науч. исследований Б.— древнерусская культовая музыка, музыкальная палеография.

Соч.: Новые задачи изучения памятников древнерусской музыки, Л., 1939; Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII—XVIII веков, Л.— М., 1949; Древнерусские нотации как предмет палеографии, Труды Ин-та литературы АН СССР, т. VIII, М.— Л., 1949; Неизвестные произведения певца и роспевщика XVI в. Фёдора Христианина, Труды отдела древнерусской лит-ры Ин-та русской лит-ры АН СССР, т. XIV, М.— Л., 1958; Архивная обработка певческих рукописей, «Вопросы архивоведения», М., 1965, вып. 2; Русское церковное пение XII—XVIII веков, в сб.: Musica antiqua Europae orientalis. Acta scientifica congressus I, Bydgoszcze. 1966, Warsz., 1966; Новые памятники знаменного распева, Л., 1967; Zur Terminologie der altrussischen Vokalmusik, Beiträge zur Musikwissenschaft, B., 1969; Древнерусская теория музыки, Л., 1972. *И. М. Ямпольский.*

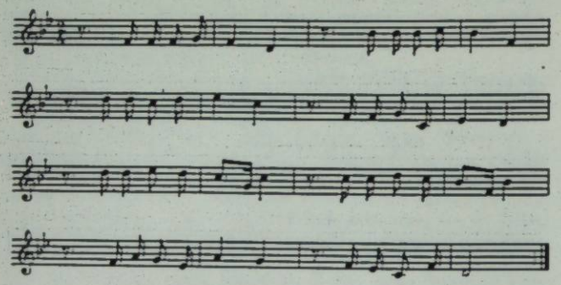


Старинная бразильская песня «O'pallida Madona».

БРАЗИ́ЛЬСКАЯ МУ́ЗЫКА. В Б. м. сочетаются элементы европ. (гл. обр. португ., а также испан.), афр. и индейской музыки. С 1-й пол. 16 в., после завоевания Бразилии португальцами, муз. иск-во коренного населения — индейцев стало вытесняться португ. музыкой. В связи с этим влияние индейской музыки было ограниченным; иск-во индейцев сохранилось гл. обр. в бассейне реки Амазонки. Признаками индейского фольклора служат пентатонные лады, нек-рая мелодич. и ритмич. монотонность нар. песен и танцев этого р-на страны.

В 16 — сер. 19 вв. муз. фольклор негров-рабов, ввезённых в Бразилию из Африки, весьма интенсивно сливался с музыкой португальцев, заселявших страну. О связях с афр. музыкой говорят синкопированные ритмы, ряд ударно-шумовых муз. инструментов негр. происхождения, танцы — батуке, коко, конгада, жонго, маракату и др. (названия их имеют афр. корни), а также группы нар. песенно-танц. форм — самба, лунду и машиши, сочетающих афр., португ. и испано-амер. элементы. Нек-рые образцы африканского фольклора сохранились в нетронутом виде, они чаще всего звучат во время обрядовых ритуалов, например макумба, кандобле, шанго. О связях с испан. музыкальной культурой, элементы к-рой проникали в страну из соседних колонизированных испанцами территорий, свидетельствует распространение в Бразилии испан. танца фанданго, а также таких типов песен, как тирана, качуча, соронго. Браз. фольклор сохранил много общих черт с нар. португ. танцами и песнями; поныне в Бразилии популярны песенная форма модиньи и её разновидности. Однако нек-рые португ. фольклорные формы, прежде всего фадо, не привились в Бразилии. С португ. традицией связаны характерные для быта совр. Бразилии уличные, многочисленные детские хороводные песни, своеобразные омузыкаленные выкрики уличных разносчиков (прегоэс) и др. Особую область браз. гор. фольклора составляет специфическая форма музицирования — шоро. Вначале так назывались инстр. ансамбли (флейта, кларнет, саксофон, гитары, кавакиньо), музицировавшие в своеобразной импровизац. манере. Впоследствии назв. «шоро» стало применяться и к музыке, исполняемой таким составом инструментов. Стиль шоро послужил основой произв. проф. композиторов («14 шоро» Вила Лобоса и др.). Распространена форма десафио — песенно-инстр. состязание 2 и более исполнителей, в к-ром большую роль играет импровизация. Браз. нар. музыка ассимилирует разл. муз. формы, проникающие из-за рубежа (вальс, марш, польки, джазовую музыку).

Богат браз. инструментарий: струн. инструменты — виолана (6-струн. гитара), виола (разновидность гитары), кавакиньо (разновидность мандолины); ударные — разнообразные барабаны (в т. ч. атабаке, кайша, кука, забумба), пандейро (бубен), агого (колокольчик); шумовые — шокальо, марака (погремушки), реко-реко (трещотка) и др.



Бразильская народная песня «Морена».

Проф. муз. культура Бразилии сравнительно молода. В период колонизации муз. центрами были монастыри и церкви, а единств. музыкантами — католич. миссионеры. Представители духовенства сочиняли музыку для мистерий — аутос (театрализов. представления); они же были первыми органистами и преподавателями музыки. В 40-х гг. 18 в. в домах богатых миссионеров ставились спектакли с музыкой. В 1748 падре Вентура основал первый муз.-драм. т-р «Дом оперы», в 1776 актёр М. Луис — т-р «Новая опера». Гл. место в репертуаре этих т-ров занимали драм. спектакли, однако давались также музыкальные представления, в т. ч. итальянские оперы.

Развитие муз. культуры в нач. 19 в. связано с важнейшими событиями в жизни Бразилии: в 1808 Рио-де-Жанейро стал административным центром колонии под португ. управлением, в 1822 была провозглашена независимая браз. империя. В первые годы существования монархии центр муз. жизни находился при дворе, где регулярно выступала придв. капелла, ставились оперные спектакли на итал. и португ. языках. Первый император Бразилии — Педру I был композитором-любителем; ему принадлежит музыка «Гимна независимости» (впервые исп. в 1822 в «Доме оперы», при провозглашении независимости страны). К этому периоду относится деятельность браз. композиторов, заложивших основы проф. музыки. Среди них: органист Ж. М. Нунис Гарсиа — автор многочисл. духовных сочинений в стиле классиков 18 в., скрипач Д. Барбоза ди Араужу, комп. Ж. Ребосас. По инициативе португ. комп. М. Португала (жил в Бразилии с 1811) в Рио-де-Жанейро был открыт т-р «Сан-Жуан» (1813), где ставились классич. оперы и произв. самого Португалии. Однако в 1-й пол. 19 в. на браз. сцене господствовали итал. артисты. В сер. 19 в. заметный вклад в развитие Б. м. внёс композитор и обществ. деятель Ф. М. да Силва — автор опер и духовных сочинений, а также нац. гимна (1831). В 1841 он основал в Рио-де-Жанейро Корол. консерваторию, ставшую центром муз. образования страны.

В 19 в. браз. композиторы работали преим. в оперном жанре, основываясь на итал. образцах. Первым к нац. сюжетам обратился А. К. Гомис (хотя его оперы шли на итал. яз.), произв. к-рого пользовались известностью и за пределами страны. Комп. Э. А. Лобу создал первую оперу с португ. текстом «Ночь на святого Жуана» (1860). В кон. 19 — нач. 20 вв. формируется нац. композиторская школа. Делаются попытки претворения в музыке своеобразных афро-браз. мелодий и ритмов, написания на их основе произв. крупной формы. К этому направлению принадлежат: А. Леви — автор популярного «Бразильского танго» для орк., А. Непомусену, к-рый впервые обратился к нац. фольклору в симф. музыке, Л. Мигис, Э. Освальд, Ф. Брага, Э. Назарет, братья Итибере и др. Интенсивно развивается муз. жизнь Бразилии. Возникают муз. об-ва, конц. организации (среди первых — Общество симфонических концертов, 1908, основатель и руководитель до 1933 Ф. Брага), возрастает число иностр. гастролёров, выдвигаются нац. артистич. силы, впервые исполняются произв. Л. Бетховена, Р. Вагнера, Ф. Шуберта, К. М. Вебера.

В 20 в. в Б. м. усиливаются нац. тенденции. Композиторы обращаются к сюжетам из нац. истории и лит-ры, шире используют нац. фольклор. Одновременно проявляются влияния новых течений европ. музыки. Среди крупнейших мастеров Б. м.— композиторы Э. Вила Лобос, Ф. Миньони, О. Л. Фернандис. Творчество главы нац. направления Вила Лобоса заложило основы совр. Б. м. Велика его роль в деле муз. просвещения: он основал во мн. городах муз. школы и хор. коллективы, организовал Национальную консерваторию хорового пения (1942), по его инициативе в 1945 в Рио-де-Жанейро была создана Бразильская муз. академия (был её бессменным президентом).

После смерти Вила Лобоса нац. направление в Б. м. возглавляет комп., дирижёр и муз.-обществ. деятель М. Камарго Гуарньери (с 1960 президент Браз. муз. академии). К этому направлению принадлежат Л. Галет, Ж. Октавиану, Э. Таварис, комп. и дирижёр Ж. Сикейра, Р. Гнатали, Ф. Виана, Л. Космп и др. В Бразилии ведётся интенсивная работа по изучению нац. фольклора. Среди браз. музыковедов и фольклористов — Р. Алмейда, М. ди Андради, О. Алваренга, Л. Э. Корреа ди Азеведу. В 1943 основан Центр фольклорных исследований. Движение за обновление нац. музыки и муз. жизни получило выражение в создании ряда новых организаций, в т. ч. Гос. департамента по муз. и культурному воспитанию, а также исполнительских коллективов.

До 60-х гг. 20 в. муз. жизнь концентрируется в основном в Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу, где действуют проф. оперные т-ры (муниципальные, финансируемые гос-вом и муниципалитетами). В кон. 30 — нач. 40-х гг. эти т-ры начали включать в свой репертуар нац. оперы и балеты. С 50-х гг. в Бразилии проводятся ежегодные т. н. «национальные циклы»: в течение неск. недель (обычно в нач. сезона) т-ры показывают спектакли браз. авторов в исп. отечеств. артистов. В остальное время преобладают классич. зап.-европ. оперы, выступают преим. гастролёры. Популярны муз.-драм. спектакли типа мьюзиклов (на сюжеты из жизни Бразилии). Значительны достижения в области исполнительской культуры. В 1930 по инициативе Н. Синтра был организован Филармонич. оркестр, ставший основой первого проф. симф. коллектива страны — оркестра Муниципального т-ра в Рио-де-Жанейро. В 1940 при участии Ж. Сикейры там же возник Браз. симф. оркестр, а затем Национальный симф. оркестр (единственный крупный коллектив, финансируемый гос-вом). В 1921 создано Общество симфонических концертов в Сан-Паулу, организовавшее собств. оркестр. Симф. коллективы, содержащиеся за счёт муниципалитетов и частных пожертвований, существуют в Порту-Алегри, Белу-Оризонти, Ресифи, Салвадоре. Кроме того, в крупных городах работают постоянные камерные ансамбли, в т. ч. струн. квартет Рио-де-Жанейро, Муниципальный квартет Сан-Паулу. Известную помощь развитию исполнительского иск-ва оказывают браз. радиостанции, располагающие орк. и хор. коллективами. Крупнейшие хоры страны работают в Рио-де-Жанейро (2 хора), Порту-Алегри (хоровой ансамбль), Белу-Оризонти (ансамбль «Мадригал Возрождения»), Сан-Паулу. Организаторами конц. жизни являются частные импресарио и муз. ассоциации — «Общество культуры», «Ассоциация искусств», «Концертная ассоциация», «Ассоциация хорового пения» и др. В сер. 20 в. выдвигаются исполнители, получившие мировую известность, в т. ч. дирижёры Э. ди Карвалью, Ж. Сикейра, пианисты А. Эстрела, А. С. Шик, Ж. Клайн, скрипач О. Боргета, исполнители нар. и популярных песен В. Орика, Ж. Гуларт и др.

В 1954 создана первая проф. организация — Союз музыкантов, объединяющий композиторов, исполнителей и педагогов. Союз совм. с организацией «Бразильская музыкальная молодёжь» устраивает общедоступные симф. и камерные концерты для молодых слушателей. В 1960 по инициативе прогрессивных музыкантов во главе с Ж. Сикейрой, Ф. Миньони, П. ди Асисом и А. Эстрелой была создана др. проф. организация — Орден музыкантов. Он ведёт пропагандистскую работу, борется за улучшение материального положения музыкантов, участвует в решении разл. вопросов муз. жизни.

Старейший уч. центр страны — Нац. школа музыки Браз. ун-та (основанная в 1841 Корол. консерватория, в 1890 стала Нац. муз. ин-том, к-рый в 1931 вошёл в состав ун-та, а с 1937 был превращён в Нац. школу музыки). Школа имеет большую б-ку, коллекцию редких муз. инструментов. Среди др. науч. и уч. муз. заведений — Браз. муз. академия, носящая имя О. Л. Фернандиса (осн. в 1945), Браз. консерватория (осн. в 1940), Консерватория драмы и музыки в Сан-Паулу (осн. 1909); проф. муз. уч. заведения существуют также в Белу-Оризонти, Порту-Алегри, Салвадоре, Ресифи. Педагогов музыки для средних школ готовит Нац. консерватория хор. пения.

Муз.-издат. дело в Бразилии находится в зачаточном состоянии. Выпускаются гл. обр. популярные эстрадные произв. Наиболее крупное изд-во — отделение итал. фирмы «Рикорди» в Сан-Паулу. Муз. журналы, в т. ч. «Revista da Música Popular» (R. de Jan., с 1955), «Revista Brasileira de Música» (там же, с 1962), выходят нерегулярно.

Лит.: Синкейра Ж., Симфоническая музыка в Бразилии, пер. с португ., «СМ», 1956, № 3; Эстрела А., Бразильская музыка, в сб.: Бразилия, М., 1963, с. 351—85; Almeida R., Historia da música brasileira, 2 R. de Jan., 1942; Andrade M. de, Música del Brasil, B. Aires, 1944; Boletin latino-americano de música, t. 6, R. de Jan., 1946; Acquarone F., Historia du música brasileira, R. de Jan., 1948; Corrêa de Azevedo L. H., A musica brasileira e seus fundamentos, Wash., 1948; его же, Bibliografia músical brasileira (1820—1950), R. de Jan., 1952; его же, 150 anos de música no Brasil. 1800—1950, R. de Jan., 1956; Mariz V., Figuras de música brasileira contemporânea, Oporto, 1948; Alvarenga O[neyda], Música popular brasileira, R. de Jan.— Pôrto Allegro — São Paulo, 1950, 2 1960.

БРАЗЙС Теодорас Модесто (20 XII 1870, Мемельгоф, близ Бауски, ныне Латв. ССР — 10 IX 1930, Мюнхен) — литов. муз. теоретик, фольклорист и композитор. Род. в семье бывшего крепостного. До 1896 был органистом в католич. церкви. В 1896—1900 учился в Вильнюсской духовной семинарии, в 1905—07 — в Высшей школе церк. музыки (г. Регенсбург). В 1907—23 преподавал музыку в Вильнюсской духовной семинарии и др. учебных заведениях. С 1924 доцент Каунасского ун-та (теология и философия). Автор первых учебников по теории музыки и гармонии на литов. яз. Б. собрал ок. 2 тыс. литов. нар. песен, мн. из к-рых обработал.

Соч.: Apie tautines lietuvių dainų gaidas (melodias), Kaunas, 1920; Muzikos teorija, Kaunas, 1922; Musų dainelės, Kaunas, 1923; Harmonija, Kaunas, 1926.

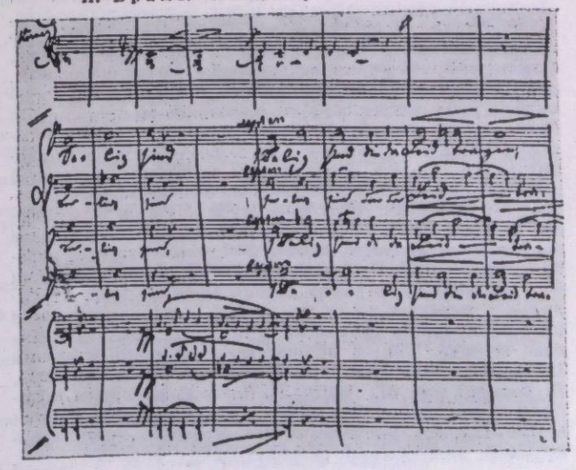
БРАЙЛО́ВСКИЙ Александр [р. 4(16) II 1896, Киев]— рус. пианист. Учился в Киевской консерватории (у В. В. Пухальского), у Т. Лешетицкого (Вена) и у Ф. Бузони (Цюрих). С 1911 живёт за границей. С 1924 концертировал во Франции, Англии, Германии, Италии, Бельгии, США и в странах Лат. Америки. В СССР гастролировал в 1961. Б.— один из немногих пианистов, исполнивших в своих концертах все произведения Ф. Шопена.

БРАМС (Brahms) Иоганнес (7 V 1833, Гамбург — 3 IV 1897, Вена) — нем. композитор, пианист, дирижёр. Один из выдающихся представителей европ. муз. культуры 2-й пол. 19 в. Обучался музыке сначала у отца, игравшего на мн. инструментах, затем у Э. Марксена. Родом из бедной семьи, Б. провёл детство в нужде. Несмотря на это, мн. писал и к 20 годам был автором ряда сонат, квартетов, песен, к-рые потом почти все уничтожил. Наиболее ранние среди опубликованных произв.: 3 фп. сонаты, песни. В 1853 вместе с венг. скрипачом Э. Ременьи совершил конц. турне по городам Германии. В Ганновере встретился со скрипачом Й. Иоахимом (с к-рым в дальнейшем Б. связывала тесная дружба), в Веймаре — с Ф. Листом, в Дюссельдорфе — с Р. Шуманом и Кларой Шуман, любовь и дружбу к к-рой Б. сохранял всю жизнь. Поражённый самобытным талантом молодого и до тех пор неизвестного композитора, Р. Шуман написал в созданном им «Новом музыкальном журнале» («Neue Zeitschrift für Musik») статью «Новые пути», в к-рой приветствовал талант Б. С кон. 50-х гг.



Б. работал дирижёром любительских хоров, писал сочинения для домашнего музицирования, изучал нар. песню, обрабатывал и пропагандировал её. «Народная песня — мой идеал»,— говорил Б. Рубеж 50—60-х гг.— важная веха в творч. формировании Б. Кончается период «Бури и натиска», ярко запечатлённый в 1-м концерте для фп. с оркестром (1854—59). Композитор стоит на пороге зрелости, приходит к осознанию своих творч. задач. Между совр. ему враждующими лагерями — сторонниками Ф. Листа и Р. Вагнера (веймарская школа) и эпигонами Ф. Мендельсона и Р. Шумана (лейпцигская школа) — композитор занял особое место. Не примкнув ни к одному из этих направлений, он взял от каждого ценные черты, по-своему их претворив. В 1862 Б. переехал в Вену, ставшую для него второй родиной (в Гамбурге композитор не мог найти работы). Он успешно выступал как пианист, как руководитель хора в Певческой капелле (1863—64) и в Обществе друзей музыки (1872—75). С сер. 70-х гг. Б. целиком отдаётся творч. деятельности. Он часто выступает с исполнением своей музыки как дирижёр и пианист, много путешествует. Это годы обществ. признания и ширившейся славы композитора. Два значит. произведения стоят в начале периода худож. зрелости Б.: фп. квинтет (1861—64) и «Немецкий реквием» (1857—68). Квинтет ещё связан с настроениями «Бури и натиска», отличается множественностью образов, сменяющихся в беспокойно-порывистой манере, тогда как в «Немецком реквиеме» усиливается эпич. струя, драматич. пережива-

И. Брамс. «Немецкий реквием». Автограф.



ния передаются суровее и сдержаннее, в более объективных тонах, композиция приобретает широкие, монументальные очертания. Такой своеобразный параллелизм сохраняется и в последующем творчестве Б. Композитор почти одновременно писал различные по эмоц. содержанию произв.— «Академическая торжественная увертюра» (1880) и «Трагическая увертюра» (1880—81), эпическое 3-е фп. трио (1886) и патетическая 3-я соната для скрипки и фп. (1886—88) и др.

Контрастом образов отмечено содержание самых выдающихся сочинений Б. для оркестра—4 симфоний, написанных с сер. 70-х до сер. 80-х гг. К концу 80-х гг. творч. активность Б. слабеет. Он задумывает ряд крупных сочинений, но осуществляет лишь замыслы камерных пьес. Сужается круг не только жанров, но и образов, сказываются усталость от жизненной борьбы, мучительная болезнь. Музыка этого периода — квинтет с кларнетом (1891), для голоса с фп. «Четыре строгих напева» (1896) и др.— отличается глубиной и тонкостью переживаний, нравственной чистотой. Свою немеркнущую любовь к нар. творчеству Б. запечатлел в сб. обработок 49 песен для голоса.

Муз. наследие Б. обширно: оно охватывает мн. жанры (за исключением оперы) — симф., камерные, вок. и инструментальные. Совершенная композиторская техника Б. основывается на великолепном знании музыки разных эпох и стилей. В свободном владении средствами контрапункта и мотивно-вариационного развития Б. не имел себе равных среди современников. Композитор отразил в своих произв. сложный душевный мир современника. Его музыка воспевает свободу личности, нравственную стойкость, мужество, она полна тревоги за судьбу человека, проникнута беспокойной порывистостью, мятежным чувством, ей присущи душевная отзывчивость, порой она обретает эпическую мощь.

В муз. иск-ве 2-й половины 19 в. Б. явился наиболее глубоким и последовательным продолжателем классич. традиций, обогатившим их новым романтическим содержанием. Драматизм музыки Б. преемственно связан с творчеством Л. Бетховена; стремление к опоре на бытовые песенно-танц. жанры — с Ф. Шубертом; страстный, напряжённый тон личного повествования — с Р. Шуманом; мятежный пафос — с Р. Вагнером. В музыке Б. как бы два полюса — бурно протестующее, «взрывчатое» начало и интимная задушевная лирика широкого дыхания. Страсть и нежность, порыв и отчаяние сплетаются в единый клубок противоречий. Эмоц. взбудораженность, щедрость фантазии порождают контрасты настроений, свободную рапсодичность в их смене. Но верный ученик и последователь венских классиков, Б. поставил перед собой трудную задачу: кипящую лаву романтич. чувств облечь в стройные классич. формы, умерить лирич. взволнованность рациональным, взвешенным наблюдением. В этом сочетании классического с романтическим, в его усложнённом претворении заключается своеобразие творчества Б. Свободно-импровизационное, поэмное начало соединяется у композитора со строгой дисциплиной мышления, железной логикой развития, основанной на использовании классич. структурных закономерностей. Музыка Б. отмечена чертами подлинного новаторства. Её своеобразие заключается прежде всего в богатстве оттенков, переходов от одного состояния к другому, в сопоставлении и взаимосвязи контрастных образно-эмоц. сфер. Стремление к передаче эмоц. состояний в их изменчивости и многозначности потребовало тонкого, детализированного штриха. Так, в монументальный жанр симфонии Б. привнёс черты камерности. В отличие от Г. Берлиоза, Р. Вагнера или Ф. Листа, Б. более график, чем колорист: образующие его музыку мотивы переплетаются в прихотливом рисунке. Он — строитель, созидатель крупной, непрерывно развивающейся формы.

Особенно велики достижения Б. в области симф. музыки. В годы, когда на Западе симфония переживала кризис, он выступил с новой концепцией, доказав своим творчеством жизнеспособность симфонии классич. типа. Вслед за Л. Бетховеном и Ф. Шубертом Б. трактовал циклич. композицию симфонии как инстр. драму, четыре части к-рой объединены определённой (каждый раз индивидуально решённой) поэтич. идеей. Содержание окаймляющих, крайних частей симфоний Б. обычно отмечено напряжённой конфликтностью, тогда как средние служат отдохновением, лирич. отступлением в разбушевавшейся стихии драматич. столкновений. Контрастно содержание четырёх симфоний, написанных с сер. 70-х до сер. 80-х гг. Патетич. складом отмечена музыка 1-й симфонии (1874—76), пасторальностью — 2-я симфония (1877), героику дерзаний выражает 3-я симфония (1883), трагизм преобладает в 4-й симфонии (особенно в финале; 1884—85). По своему худож. непреходящему, историч. значению с симфониями Б. могут быть сопоставлены его 4 инстр. концерта (2 концерта для фп. с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром), к-рые Б. трактует как симфонии с солирующими инструментами. В отличие от порывистого, эмоционально-неуравновешенного 1-го фп. концерта, 2-й фп. концерт (1878—81) более целен по замыслу: эпич. широтой, богатырским размахом отмечена 1-я ч., демонический склад присущ музыке скерцо, 3-я ч. преисполнена возвышенным чувством, финал — жизнерадостным весельем. Концерт для скрипки с оркестром (1878) наряду со скрипичными концертами Л. Бетховена, Ф. Мендельсона и П. И. Чайковского принадлежит к лучшим образцам конц. скрипичной лит-ры. В двойном концерте для скрипки и виолончели (1887) Б. использовал нек-рые приёмы старинного *concerto grosso*. Б.— автор 7 вок.-симф. произв. Наиболее значителен из них своеобразный по замыслу «Немецкий реквием». Композитор отказался от лат. католического текста заупокойной мессы, заменив его немецким, заимствованным из духовных книг. Эпич. мощь и проникновенный лиризм — основные сферы выразительности реквиема. Б. не живописует ужасов «страшного суда», не обращается с мольбой о покое для усопших — он стремится к утешению тех, кто потерял близких, стремясь вселить в души страждущих и несчастных бодрость и надежду (выделяются мощные фуги 3-й и 6-й ч., лиризм 4-й и 5-й).

Вок. музыка широко представлена в творчестве Б.— ок. 200 оригинальных песен для одного голоса с фп., 20 вок. дуэтов, 60 квартетов, ок. 100 хоров без сопровождения или с сопровождением. Вок. музыка служила Б. своеобразной лабораторией. В работе над ней и как композитор и как руководитель певческих объединений Б. тесно соприкасался с демократич. муз. бытом. Круг поэтов, отражённый в вок. музыке Б., широк. Преимущественно его привлекали тексты, отличающиеся эмоц. непосредственностью. Нар. поэзия, к к-рой часто обращался Б., служила ему высшим образцом. Свои сольные сочинения Б. называл «песнями» или «напевами» для голоса с фп. Названием он стремился подчеркнуть ведущее значение вок. партии (продолжал традиции Ф. Шуберта). С этим же связано предпочтение им строфической (куплетной) формы. «Мои небольшие песни мне милее развернутых»,— говорил композитор. Вок. лирика Б. очень разнообразна. Большую группу образуют песни нар. склада, в к-рых заметно воздействие нем., австр., порой славянской мелодики. Иногда в них звучит бодрый ритм шага, неуклонного движения марша. Часто возникают танц.-жанровые образы австр. лендлера или вальса. В этих песнях сосредоточены самые тёплые, наполненные открытым, непосредственным чувством, страницы музыки Б. Иным содержанием отмечена область философской лирики. Это — сдержанные раздумья, страстные мечты о покое. Тот же круг образов прослеживается в вок. ансамблях и в хоровой музыке. Среди ансамблей выделяются 2 тетр. «Песен любви», обозначенных автором как вальсы для 4 голосов и фп. в 4 руки. Особое место в вок. творчестве Б. занимает обработка нар. песен (св. 100). К этой работе Б. обращался на протяжении мн. лет и подходил к ней очень требовательно. В равной мере его волновали песни разных времён. Прежде всего его интересовала не историч. достоверность напева, а выразительность муз.-поэтич. образа. С большой чуткостью он относился не только к мелодиям, но и к текстам, тщательно отыскивая их лучшие варианты. Обработки Б. отличаются тонкостью в претворении деталей нар. мелодии.

Другой творч. лабораторией являлась для Б. область камерно-инстр. музыки. В ней особенно ярко проявилась характерная для композитора склонность к отделке деталей. На 1854—65 приходится наибольшее количество камерных произв.—9 различных ансамблей. Среди них 1-е фп. трио (1854), трио с валторной (1856) и одно из наиболее значит. сочинений Б.— фп. квинтет. Создавая эти произв., композитор находился в состоянии творч. брожения и пробовал себя в разных направлениях. Он то обрушивает на слушателя лавину обуревающих его драматич. переживаний, то стремится найти более сдержанные, классич. средства выражения. Но всюду раскрывается целомудренный и чистый облик романтич. мечтателя. В 1873—82 Б. создал всего 6 камерных сочинений и роль их менее значительна, т. к. интерес композитора был сосредоточен на произв. крупных форм. Однако после создания 4-й симфонии Б. написал 2-ю и 3-ю скрипичные сонаты, 2-ю виолончельную сонату (закончена в 1886) и 3-е фп. трио, явившиеся вершиной его камерного творчества. В творчестве Б. усиливается героико-эпич. направление и в то же время личные мотивы приобретают подчас характер внутреннего надлома. По признанию композитора, фп. было его любимым инструментом (в 16 из 24 камерно-инстр. произв. Б. участвует фп.). Б. был выдающимся пианистом, но в зрелые годы не выступал с исполнением чужих произв. На формирование фп. творчества Б. оказали воздействие произв. И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, вальсы И. Штрауса. Для фп. произв. Б. характерны плотная, контрапунктически развитая фактура, тонкая мотивная разработка. Технике композитор отводил служебную роль, избегал внешних конц.-виртуозных эффектов, но прекрасно владел выразительными ресурсами фп., особенно приёмами мелодич. голосоведения. Произв. Б. отмечены ритмич. разнообразием, многоплановостью фактурного изложения. Фп. наследие Б. составляют 3 сонаты (1852—53), вариационные циклы (среди них 2 тетр. «Вариаций на тему Паганини», 1862—63), баллады и рапсодии, 27 небольших пьес (не считая написанных для фп. в 4 руки). В них воплотились различные стороны творчества композитора. Сначала он был увлечён сонатными циклами, потом разрабатывал вариационную технику, а с сер. 60-х гг. обратился к миниатюре. Это — «Вальсы» (1865), запечатлевшие образы венского муз. быта, и «Венгерские танцы» (изд. т. 1—2, 1869; т. 3—4, 1880)— дань восхищения венг. фольклором. В вальсах Б. предстаёт «шубертианцем», их музыка приближена к характеру лендлера, пронизана песенными интонациями. «Венгерские танцы» более контрастны, в рамках одной пьесы Б. сочетает несколько мелодий. «Вальсы» и «Венгерские танцы» Б. в переложении для различных инструментов и оркестра приобрели широчайшую популярность.

В произв. последнего периода творчества Б.— «Каприччио» (3 пьесы) и «Интермеццо» (14 пьес) — раскрываются личные, интимные грани душевной жизни композитора. Гибкая передача настроений отмечена предельным лаконизмом, а сложное содержание выражено скупыми средствами, в первую очередь «говорящим» складом мелодики.

Основные даты жизни и деятельности

1833.— 7 V. В семье валторниста гранд. ополчения Гамбурга Иоганна Якоба Б. (впоследствии контрабасиста Гамбургского филармонич. оркестра) родился сын Иоганнес.

1840.— Начало занятий музыкой с отцом.— Позже с пианистом-педагогом О. Ф. Косселем.

1843.— Участие в качестве пианиста в ансамбле, организованном отцом.— Занятия с Э. Марксеном по теории музыки и композиции.— Работа тапёром в матросских кабачках, в драматич. т-ре; для заработка вынужден давать частные уроки.

1847—48.— Пребывание в Винзене в семье Гизмана, владельца мельницы, где Б. дирижирует деревенским муж. хором, обрабатывает нар. песни и создаёт хор. произв.

1848.— 21 IX. Первое публичное выступление в качестве пианиста-солиста.

1853.— Концертное турне по городам Германии с венг. скрипачом Э. Ременьи.— Знакомство в Ганновере со скрипачом и композитором И. Иоахимом, ставшим его другом, поддержавшим Б. в тяжёлую минуту разрыва с Ременьи.— Знакомство в Веймаре с Ф. Листом, благожелательно отнёсшимся к Б.— Путешествие по Рейну.— 30 IX. Первый визит в дом Р. Шумана в Дюссельдорфе.— Знакомство с Кларой Шуман.— 28 X. Появление в «Neue Zeitschrift für Musik» статьи Р. Шумана «Новые пути», в к-рой он приветствовал талант Б.— В фирме «Брейткопф и Хертель» выходят первые сочинения Б.: соната для фп. (ор. 1, посвящ. И. Иоахиму), соната для фп. (ор. 2, посвящ. К. Шуман), песни (ор. 3, посвящ. В. фон Арним).

1854.— Пребывание в Ганновере.— Знакомство в доме И. Иоахима с Х. фон Бюловом, к-рый исполняет 1-ю часть фп. сонаты (ор. 1).— II. Тяжёлое психич. расстройство у друга Б.— Р. Шумана; переезд в Дюссельдорф для помощи К. Шуман.

1856.— 29 VII. Смерть Р. Шумана.— Поездка в Швейцарию с К. Шуман.

1857.— Приглашение на службу к княжескому двору в Детмольде, где Б. даёт уроки игры на фп., руководит придв. хором и выступает в качестве пианиста в придв. концертах.

1859.— I. Первые публичные исполнения 1-го фп. концерта (под упр. И. Иоахима в Ганновере, Рица — в Лейпциге).— Недоброжелательная критика концерта в Лейпциге.— 6 XII. Первое, после успеха в др. городах, выступление Б. в Гамбурге.— Работа с женским хором, для к-рого Б. создаёт мн. хор. произв.

1860.— Жизнь в Гамбурге, где Б. тщетно надеется получить место дирижёра Гамбургской филармонии и Певческой академии.

1862.— 8 IX. Отъезд в Вену.— Концерты в Вене, где Б. с успехом выступает как пианист и композитор.

1863—1864.— Б. руководит Венской певческой академией.

1864.— 6 II. Знакомство с Р. Вагнером, с к-рым впоследствии отношения складываются неблагоприятно.— Лето в Баден-Бадене, знакомство с И. С. Тургеневым, П. Виардо-Гарсиа, А. Г. Рубинштейном, И. Штраусом и др.

1868.— 10 IV. Первое исполнение «Немецкого реквиема» в Бременском кафедральном соборе (затем в Лондоне — 1871, в Петербурге — 1872, в Париже — 1875).

1869.— Появление в «Байрейтской газете» статьи Р. Вагнера «О дирижировании», направленной против Б.— Решение навсегда остаться в Вене.

1872.— Назначение Б. худож. рук. Общества друзей музыки в Вене.— Обработка партитур И. С. Баха и Г. Ф. Генделя для своих конц. выступлений.

1875.— Отказ от руководства Обществом друзей музыки.

1876.— Конц. турне в Голландию и др. страны.— Выступления в качестве дирижёра и исполнителя собственных произв.— Б. получает почётное звание доктора музыки Кембриджского ун-та (Б. отказывается от этого звания из-за невозможности лично присутствовать на присуждении).— Завершение 1-й симфонии, первое исп. 4 XI 1876.

1877.— Награждение Б. золотой медалью Лондонского филармонич. об-ва.

1878.— Исполнение 2-й симфонии на празднования 50-летия основания Гамбургской филармонии.— Чествования Б. в Гамбурге.— Знакомство с А. Дворжаком, помощь в опубликовании и исполнении его произв.

1879.— Конц. турне по Венгрии с И. Иоахимом.

1880.— Участие в качестве дирижёра на торжеств. открытии памятника Р. Шуману.

1882.— Концерт в Вене из произв. Б.; присутствие на нём Ф. Листа.

1883.— Отдых в Висбадене, где проживала молодая певица Э. Шпис; ей посвящены песни (ор. 96 и 97).— Создание 3-й симфонии (1-е исп. в Вене — 2 XII).

1885.— Окончание 4-й симфонии (1-е исп. в Мейнингене — 17 X).

1886.— Лето в Швейцарии.— Избрание Б. почётным президентом Венского общества музыкантов.

1887.— 18 X. Исполнение двойного концерта для скр. и влч.

1889.— Получение рыцарского креста ордена Леопольда и избрание Б. почётным гражданином Гамбурга.

1890.— Поездка в Италию.
1893.— Торжества по случаю 60-летия Б.— Поездка в Италию.— Издание нар. песен.
1895.— «Брамсовские торжества» в Лейпциге и Мейнингене.— Награждение Б. австр. «Почётным крестом за искусство и науку».
1896.— Болезнь композитора.
1897.— 3 IV. Смерть композитора от рака печени.

Соч.: вок.-симф. произв. и произв. для хора с сопр. орк. или разд. инструментов — Ave Maria (op. 12, 1858), Похоронная песня (Begräbnisgesang, сл. М. Вейсе, op. 13, 1858), 4 песни (для жен. хора с сопр. 2 валторн и арфы, op. 17, 1860), 13-й псалом (для жен. хора с сопр. органа или фп. или струн. орк., op. 27, 1859), Немецкий реквием (Ein deutsches Requiem, сл. из библии в пер. М. Лютера, op. 45, 1857—1868), 12 песен и романсов (для жен. хора с сопр. фп. ad libitum, op. 44, 1859—63), Ринальдо (кантата, сл. И. В. Гёте, op. 50, 1863—68), Рапсодия (сл. И. В. Гёте, op. 53, 1869), Песня судьбы (Schicksalslied, сл. Ф. Гёльдерлина, op. 54, 1868—71), Триумфальная песня (текст из «Апокалипсиса», Triumphlied auf den Sieg der deutschen Waffen, op. 55, 1870—71), Нения (сл. Ф. Шиллера, op. 82, 1880—81), Песня парок (Gesang der Parzen, сл. И. В. Гёте, op. 89, 1882); для орк.— 4 симфонии: № 1 (c-moll, op. 68, 1874—76), № 2 (D-dur, op. 73, 1877), № 3 (F-dur, op. 90, 1883), № 4 (e-moll, op. 98, 1884—85); 2 серенады: № 1 (D-dur, op. 11, 1858), № 2 (A-dur, op. 16, 1858—60); 2 увертюры — Академическая торжественная (c-moll, op. 80, 1880), Трагическая увертюра (d-moll, op. 81, 1880—81), Вариации на тему Гайдна (B-dur, op. 56-a, 1873); для одного инструмента с орк.— 4 концерта, в т. ч. концерт № 1 для фп. с орк. (d-moll, op. 15, 1854—59), концерт № 2 для фп. с орк. (B-dur, op. 83, 1878—81), концерт для скр. с орк. (D-dur, op. 77, 1878); для двух инструментов с орк.—двойной концерт для скр. и влч. (a-moll, op. 102, 1887); для ансамбля инструментов — 2 секстета: № 1 (для 2 скр., 2 альтов и 2 влч., B-dur, op. 18, 1858—60), № 2 (тот же состав, G-dur, op. 36, 1864—65); квинтеты — 2 квинтета для 2 скр., 2 альтов и влч.: № 1 (F-dur, op. 88, 1882), № 2 (G-dur, op. 111, 1890), квинтет для фп., 2 скр., альта и влч. (f-moll, op. 34, 1861—64), квинтет для кларнета, 2 скр., альта и влч. (h-moll, op. 115, 1891); квартеты — 3 фп. квартета: № 1 (g-moll, op. 25, 1861), № 2 (A-dur, op. 26, 1861), № 3 (c-moll, op. 60, 1855—74), 3 струн. квартета: № 1 (c-moll, op. 51, ок. 1865—73), № 2 (a-moll, op. 51, № 2, 1873), № 3 (B-dur, op. 67, 1875); трио — 3 фп. трио: № 1 (H-dur, op. 8, 1854; 2-я ред. 1880), № 2 (C-dur, op. 87, 1880—82), № 3 (c-moll, op. 101, 1886), трио для фп., скр. и валторны (Es-dur, op. 40, 1856), трио для фп., кларнета и влч. (a-moll, op. 114, 1891); сонаты для скр. и фп.— № 1 (G-dur, op. 78, 1878—79), № 2 (A-dur, op. 100, 1886), № 3 (d-moll, op. 108, 1886—88); сонаты для влч. и фп.— № 1 (e-moll, op. 38, 1862—65), № 2 (F-dur, op. 99, 1886); сонаты для кларнета и фп.— № 1 (f-moll, op. 120, 1894), № 2 (Es-dur, op. 120, 1894), Скерцо (c-moll, для сонаты, сочинение совм. с Р. Шуманом и А. Дитрихом, без оп., 1853); для фп. в 2 руки—3 сонаты: № 1 (C-dur, op. 1, 1852—1853), № 2 (fis-moll, op. 2, 1852), № 3 (f-moll, op. 5, 1853), Скерцо (es-moll, op. 4, 1851); вариации: 16 — на тему Р. Шумана (fis-moll, op. 9, 1854), на собств. тему (D-dur, op. 21, 1857), на тему венгерской песни (D-dur, op. 21, ок. 1855), Вариации и фуга на тему Г. Ф. Генделя (B-dur, op. 24, 1861), Вариации на тему Паганини (a-moll, op. 35, 1862—63); 4 баллады (op. 10, 1854); 18 фп. пьес (8, op. 76, № 1 — 1871, № 2—7 — 1878; 6 — op. 118, 1892; 4 — op. 119, 1892), 2 рапсодии (№ 1 — h-moll и № 2 — g-moll, op. 79, 1879), фантазии (3 каприччио и 4 интермеццо, op. 116, 1891—92), 3 интермеццо (op. 117, 1892); кроме того, без оп.: 2 книги (a-moll и h-moll, 1855), 2 сарабанды (a-moll и h-moll, 1855), тема с вариациями (d-moll, из секстета op. 18, 1860), 10 венгерских танцев (обр. венгерских танцев для фп. в 4 руки, 1872), 51 упражнение (собранные в 1890), гавот (A-dur, гавот Х. В. Глюка), 5 этюдов (на соч. Шопена, Вебера и Баха); 8 каденций к фп. концертам: И. С. Баха (d-moll), В. А. Моцарта (G-dur, 2 каденции; d-moll, c-moll), Бетховена (G-dur, 2 каденции; c-moll); для фп. в 4 руки — Вариации на тему Шумана (Es-dur, op. 23, 1861), 16 вальсов (op. 39, 1865), Песни любви — вальсы (op. 52-a, обраб. op. 52, 1874), Новые песни любви — вальсы (op. 65-a, обраб. op. 65, 1877), Венгерские танцы (4 тетр., всего 21 танец, изд. 1869—1880, есть перелож. для одного фп.); для 2 фп.— соната (f-moll, op. 34-b, 1864), Вариации на тему Й. Гайдна (op. 56-b, обр. этих же вариаций для орк. op. 56-a, 1873); для органа — фуга (as-moll, 1856), 2 прелюдии и фуги (№ 1 a-moll, № 2 g-moll, 1856—57), Хоральная прелюдия (a-moll, 1856), 11 хоральных прелюдий (op. 122, 1896, некоторые более раннего периода); вокальные произв.: 60 вок. квартетов с сопр. фп., вт. ч. Вальсы — песни любви (Liebeslieder walzer, op. 52, 1868—69), Вальсы (№№ 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11 переложены для орк., 1870), Новые любовные песни (Neue Liebeslieder, op. 65, 1874, Вальс № 5 переложен для орк.), 11 цыганских песен (op. 103, 1887), 16 квартетов (вт. ч. 3 — op. 31, 1859—63; 3 — op. 64, 1864—74; 4 — op. 92, 1877—1884 и 6 — op. 112, 1888—91); 20 дуэтов с сопр. фп., вт. ч. 3 — для сопрано и альта (op. 20, 1858—60), 4 — для контральто и баритона (op. 28, 1860—62), 9 — для сопрано и меццо-сопрано (op. 61 и op. 66, 1874, 1875), 4 баллады и романсы на два голоса (op. 75, 1877—78); песни и романсы для голоса с сопр. фп.— всего около 200, среди них: 6 песен (op. 3, 1852—53, № 1 — Верность в любви, № 5 — На чужбине), 6 песен (op. 7, 1852—53, № 5 — Скорбящая), 8 песен и романсов (op. 14, 1858), 5 песен (op. 19, 1858—59, № 4 — Кузнец, № 5 — К иволовой арфе), 9 песен (op. 32, 1864), 15 романсов (из «Магелоны» Тика, op. 33, 1861—68), 4 песни (op. 43, 1857, № 1 — О вечной любви, № 2 — Майская ночь), 5 песен (op. 47, 1868, № 3 — Воскресенье, № 4 — О милые щёчки), 7 песен (op. 48, 1855—68, № 1 — Путь к любимой), 5 песен (op. 49, 1868, № 4 — Колыбельная), 8 песен (op. 59, 1873, № 3 — Дождевая песня), 9 песен (op. 63, 1873—74, № 5 — Моя любимая, как сирень, № 8 — О, если бы я знал обратный путь), 9 песен (op. 69, 1877, № 4 — Клятва любимой, № 5 — Песнь барабанщика), 5 песен (op. 71, 1877, № 3 — Тайна, № 5 — Любовная песня), 5 романсов и песен (op. 84, 1881), 6 песен (op. 86, 1877—78, № 2 — Одиночество в поле), 5 песен (op. 94, 1884), 7 песен (op. 95, 1884, № 4 — Охотник), 4 песни (op. 96, 1884), 5 песен (op. 105, 1886), 5 песен (op. 107, 1886, № 1 — Девичья песня), 4 строгих напева для баса на библейские тексты (op. 121, 1896, последнее произведение Брамса); кроме того, без оп.: Лунная ночь (1853), 14 детских нар. песен (1857—58) и 49 нем. нар. песен (7 тетр. по 7 песен); хоровые произведения a cappella — ок. 60 смеш. хоров, 7 песен Марии (op. 22, 1859), 7 мотетов (2 — op. 29, 1864; 2 — op. 74, 1877; 3 — op. 110, 1889), 21 песня и романсы (3 — op. 42, 1859—61; 7 — op. 62, 1874; 6 — op. 93-a, 1883—84; 5 — op. 104, 1886—1888), 24 нем. народные песни (без оп., 1854—73), 5 муж. хоров (op. 41, 1861—62), 16 жен. хоров (op. 37, 1859—63), 13 канонов (op. 113, 1860—63).

Издания соч.: Johannes Brahms, Sämtliche Werke, Ausgabe der «Gesellschaft der Musikfreunde» in Wien, unter der Leitung von E. Mandyczewski und H. Gal, Bd 1—26, Lpz., 1926—28.

Тематические указатели: Simrock N., Verzeichnis aller im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms, B., 1908, ² 1909; Ehrmann A. von, J. Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke, Bd 1—2, Lpz., 1933; Koch L., Brahms Bibliographie, Bdpst, 1943 (deutsch-ungarische Doppeltextausgabe).

Письма: Briefwechsel, hrsg. von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Bd I—XVI, B., 1907—22 (в т. ч. Bd I—II—J. Brahms im Briefwechsel mit H. und E. Herzogenberg, hrsg. von M. Kalbeck, 1907, ⁴ 1921; Bd III ...mit K. Reintaler, M. Bruch, H. Deiters, K. Reinecke, R. B. und L. Scholz, hrsg. von W. Altmann, 1907, ³ 1913; Bd IV ...mit J. O. Grimm, hrsg. von R. Barth, 1908; Bd V—VI ... mit J. Joachim, hrsg. von A. Moser, 1908; Bd VII ... mit H. Levi, F. Gernsheim, Familien Hecht und Fellinger, hrsg. von L. Schmidt, 1910; Bd VIII ... Briefe an J. V. Widmann, Vetter Schubring, hrsg. von M. Kalbeck, 1915; Bd IX—XII ... mit P. J. und Fr. Simrock, hrsg. von M. Kalbeck, 1915—17; Bd XIII ... mit Th. W. Engelmann und Verlag W. Engelmann, hrsg. von J. Röntgen, 1914, ² 1920; Bd XIV ... an seine Verlegern: Breitkopf & Härtel, Peters, [u. a.], hrsg. von W. Altmann, 1914, ² 1920; Bd XV ... an Fr. Wüllner, hrsg. von A. Wolff, 1922; Bd XVI ... an Ph. Spitta und O. Dessoff, hrsg. von C. Krebs, 1920); Briefwechsel mit E. Franck, hrsg. von A. Einstein, «ZfMw», 1921/22, IV; Clara Schumann — Johannes Brahms, Briefe ..., hrsg. von B. Litzmann, Bd 1—2, Lpz., 1927; Brahms J. im Briefwechsel mit E. Mandyczewski mitgeteilt von K. Geiringer, «ZfMw», 1932/33, XV; Billroth und Brahms J. im Briefwechsel, hrsg. von O. Gottlieb-Billroth, B.— W., 1935; J. Brahms und M. von Wesendock. Ein Briefwechsel, hrsg. von E. H. Müller von Asow, W., 1943; Stephensohn K., J. Brahms Heimatbekenntnis in Briefen an seine Verwandten, Hamb., 1933, ² 1948; Briefe der Freundschaft Brahms J.— Groth K., hrsg. von V. Pauls, Heide in Holstein, 1956.

Лит.: Финдейзен Н., И. Брамс, «РМГ», 1897, № 5/6; Шольц В., И. Брамс (Критико-биографич. очерк), «РМГ», 1899, №№ 13—18; Соллертинский И., Вторая симфония Брамса, Л., 1936; его же, Четвёртая симфония Брамса, Л., 1940; его же, Третья симфония Брамса, Л., 1941; его же, Музыкально-исторические этюды. Симфонии Брамса, Л., 1956, ² Исторические этюды, Л., 1963, с. 276—300; Друскин М., История зарубежной музыки, вып. 4, Иоганнес Брамс, М., 1958, с. 71—115, ² 1967; его же, Иоганнес Брамс, М., 1959, ³ 1970; Левик В. В., Музыкальная литература зарубежных стран. Иоганнес Брамс, вып. IV, М., 1958, с. 239—279; Гольдшмидт Г., Наследие Иоганнеса Брамса, в сб.: Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики, сост. Н. Нотович, пер. с нем., М., 1960, с. 137—52; Гейрингер К., И. Брамс, пер. с нем., предисл. В. Левика, М., 1965, с. 370—74, 392—430 (указатель произв. Брамса и лит. о нём); Царёва Е., К проблемам И. Брамса, в сб.: Из истории зарубежной музыки, М., 1971; Spitta Ph., J. Brahms, в кн.: Zur Musik, B., 1892; Reimann H., J. Brahms, B., 1897, ⁴ B., 1922; Dietrich A., Erinnerungen an J. Brahms in Briefen, besonders aus seiner Jugendzeit, Lpz., 1898; Widmann J. V., J. Brahms in Erinnerungen, B., 1898, ³ Basel, 1947; Ophüls G., Vollständige Sammlung der von J. Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen, B., 1898, ² 1908; его же, Erinnerungen an J. Brahms, B., 1921; Jenner G., J. Brahms als Mensch, Lehrer und Freund, Marburg, 1903; Hohenemser R., J. Brahms und die Volksmusik, «Mk», B., 1903; Barth R., J. Brahms und seine Musik, Hamb., 1904; Kalbeck M., J. Brahms, Bd 1 — 4, B., 1904 — 14, ² 1908—15; Mandyczewski E., Die Bibliothek Brahms', «Musikbuch für Österreich», I, 1904; Leyen R. von der, J. Brahms als Mensch und Freund, Düsseldorf — Lpz., 1905; May Fl., The life of J. Brahms, v. 1—2, L., 1905, ² 1948; Imbert H., J. Brahms. La vie et son oeuvre, P., 1906; Henschel G., Personal recollections of J. Brahms, Boston, 1907, L., 1918; Colles H. C., On Brahms, L., 1908, ² 1920; его же, The chamber music of Brahms, L., 1913; Riemann H., J. Brahms und die Theorie der Musik. Programmbuch zum ersten deutschen Brahms — Fest, [s. l.], 1909; Fuller-Maitland J. A., Brahms, N. Y., 1911, L., 1912; Evans E., Historical, descriptive and analytical account of the entire works of Brahms, v. 1—4, L., 1912—35; Burkhardt M., J. Brahms. Ein Führer durch seine Werke, B., 1912; Nagel W., Die Klaviersonaten von J. Brahms, Stuttg., 1915; его же, J. Brahms, Stuttg., 1923; Niemann W., J. Brahms, B., 1920, ¹⁴ 1933; Thomas-San-Galli W. A., J. Brahms, Münch., 1912, ³ 1922; Landormy P., Brahms, P., 1921, ² 1948; Mies P., Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahms'schen Lied, Lpz., 1923; его же, Aus Brahms's Werkstatt, Simrock.-Jb., B., 1928; его же, J. Brahms. Werk — Zeit — Mensch, Lpz., 1930; Erb W., Brahms, L., 1925; Pulver J., J. Brahms, N. Y., 1926, L., 1933; Urbantschitsch V., Die Entwicklung der Sonatenform Brahms', «StMw», W., 1927; Luitlen V., Studie zu J. Brahms' Werken in Variationenform, «StMw», W., 1927; Mason D. G., From Grieg to Brahms, N. Y., 1927; его же, The chamber music of J. Brahms, N. Y., 1933, L., 1950; Specht R., J. Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters, Hellerau, 1928; Spengel J., J. Brahms, Hamb., 1928; Ernest G., J. Brahms. Persönlichkeit, Leben und Schaffen, B., 1930; Knepler G., Die Form in den Instrumentalwerken J. Brahms', W., 1930 (Diss.); Drinker H. S., The chamber music of Brahms, Phil., 1932; Schering A., J. Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, «JbP», 1932; Sturke A., Der Stil in J. Brahms' Werken, Würzburg, 1933; Adler G., J. Brahms, W., 1933; Blume W., Brahms und die Meininger Tradition, Stuttg., 1933; Ehrmann A. von, J. Brahms. Weg, Werk und Welt, Bd 1, Lpz., 1933; Johannes Brahms. Festschrift hrsg. im Auftrage der Deutschen Brahms — Gesellschaft, «Mk», XXV, H. 8, B., 1933; Fellinger R., Klänge um Brahms, B., 1933; Hill R., Brahms, N. Y., 1933; Miesner H., Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an J. Brahms, Heide, 1933; Murdoch W., Brahms, with analytical study of the complete pianoforte works, L., 1933; Müller-Blattau J., J. Brahms, Potsdam, 1933; Schauffler R. H., The unknown Brahms, N. Y., 1933; Schramm W., J. Brahms in Detmold, Lpz., 1933; Geiringer K., Brahms as a reader and collector, «MQ», N. Y., 1933; его же, Brahms als Musikhistoriker, «Mk», 1933; его же, J. Brahms. Sein Leben und Schaffen, Brünn, 1934, ³ W., 1935, Z.— Stuttg., 1955; L., 1936; ² 1947; Hernried R., J. Brahms, Lpz., 1934; Karpath J., Begegnung mit dem Genius, W., 1934; Huschke K., J. Brahms als Pianist, Dirigent und Lehrer, Karlsruhe, 1936; его же, Frauen um Brahms, там же, 1936; Brand K., Das Wesen der Kammermusik von Brahms, B., 1937; Orel A., J. Brahms. Sein Leben in Bildern, W., 1937; его же, J. Brahms. Ein Meister und sein Weg, Olten, 1948; Gerber H., J. Brahms, Potsdam, 1938; Goss M. and Schauffler R. H., Brahms the master, N. Y., 1945; Harrison J., Brahms and his four symphonies, L., 1939; Rehberg W. und P., J. Brahms, Z., 1947; Franz R., Der verkannte Künstler, Münch., 1948; Grassberger P., J. Brahms. Variationen um sein Wesen, W., 1952; Stare I., Brahms, Stockh., 1955; Goldron R., Brahms «le vagabond», P., 1956; Fellinger J., Studien zur Dynamik in Brahms' Musik, B., 1961; Gal H., J. Brahms. Werk und Persönlichkeit, Fr./M.— Hamb., 1961; Latham P., Brahms, L., 1962; Laufer J., Brahms, P., 1963; Delvaille B., J. Brahms, P., 1965; Siegmund-Schultze W., J. Brahms, Lpz., 1966; Czesla W., Studien zum Finale in der Kammermusik von J. Brahms, Bonn, 1968 (Diss.); Erhardt L., Brahms, Warsz., 1969.

М. С. Друскин.

БРАНДТ Карл-Вильгельм Георгиевич (1869, Бавария — 2 II 1923, Саратов) — рус. трубач и педагог. По национальности немец. В 1887 окончил придв. муз. школу в Кобурге. Был первым трубачом Филармонического оркестра и преподавателем муз. курсов (осн. Р. Каянусом) в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки). В 1890—1909 трубач-солист оркестра Большого т-ра, в 1900—12 преподаватель по классу трубы, с 1908 также по классу воен. инструментовки Моск. консерватории. С 1912 преподавал в Саратовской консерватории по классам трубы и валторны, выступал как симф. дирижёр. Автор сочинений для трубы (в т. ч. сб. этюдов), квартетов для дух. инструментов и др.

БРАНДТ (Brandt) Марианна (наст. имя и фамилия — Мария Анна Бишоф, Bischof) (12 IX 1842, Вена — 9 VII 1921, там же) — австр. певица (меццо-сопрано, затем контральто). Пению обучалась в Венской консерватории, совершенствовалась в Баден-Бадене у П. Виардо-Гарсиа. В 1867 дебютировала в Ольмюце (Оломоуц). В 1868—82 солистка Берлинской и Гамбургской опер. Была близким другом Р. Вагнера и Ф. Листа. Пела в Байрёйтском т-ре в премьерах опер «Гибель богов» и «Парсифаль» (1876, 1882). В 1884—87 солистка т-ра «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), где она участвовала в премьерах (конц. исп.) опер Р. Вагнера «Валькирия», «Зигфрид», «Тристан и Изольда», «Риенци», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Парсифаль». С 1890 жила в Вене и вела педагогич. работу.

Обладала голосом исключительно широкого диапазона. Несмотря на то, что наибольшие успехи певицы связаны с вагнеровским репертуаром, современники считали лучшей её партией Леонору («Фиделио»), в к-рой она добилась гармоничн. единства вок. и сценич. образа, воплощения ярких эмоциональных контрастов.

Др. партии: Эльвира («Дон Жуан»), Амнерис («Аида»), Азучена («Трубадур»), Орфей («Орфей и Эвридика» Глюка), Рашель («Дочь кардинала» Галеви).

В. В. Тимохин.

БРАНДУКОВ Анатолий Андреевич [10(22) XII 1856, Москва — 16 II 1930, там же] — советский виолончелист, педагог, муз. деятель. В 1868—70 учился в Моск. консерватории по классу виолончели Б. Космана, в 1877 окончил консерваторию по классу виолончели В. Фитценгагена; по теории музыки занимался у П. И. Чайковского, к-рый принял в Б. горячее участие. В 1878—1905 жил преим. в Париже, был тесно связан с И. С. Тургеневым и П. Виардо-Гарсиа. Участник квартета М. П. Ж. Марсика. Выступал вместе с А. Г. Рубинштейном, П. И. Чайковским, Ф. Листом, С. В. Рахманиновым. П. И. Чайковский посвятил Б. пьесу для виолончели с оркестром «Pezzo capriccioso», а С. В. Рахманинов — Сонату для виолончели и фп. Почти ежегодно концертировал в России, с 1906 поселился в Москве. Выступал как солист, камерный музыкант и дирижёр, был профессором и директором Муз.-драм. уч-ща Моск. филармоничн. об-ва, с 1921 до конца жизни профессор Моск. консерватории. Среди его учеников С. П. Ширинский и В. Л. Кубацкий. В январе 1930 состоялся последний концерт Б. (сонатный вечер с Г. Г. Нейгаузом).

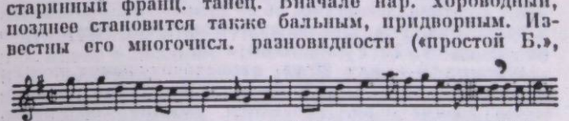


Игра Б. отличалась артистизмом, вдохновением, темпераментом, отточенностью фразировки, привлекала тонким муз. вкусом, благородным и выразительным звуком. Автор пьес для виолончели с фп., концертов для виолончели с оркестром.

Лит.: Гинзбург Л., А. А. Брандуков, М.— Л., 1951 (с приложением каденции Брандукова к виолончельному концерту Гайдна); его же, История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1860—1917), М., 1965, с. 353—97.

Л. С. Гинзбург.

БРАНЛЬ (франц. branle — качание, хоровод) — старинный франц. танец. Вначале нар. хороводный, позднее становится также бальным, придворным. Известны его многочисл. разновидности («простой Б.», «двойной Б.», «весёлый Б.» и др.) и местные варианты (Б. из Пуату, Б. из Шампани). Иногда сопровождался пением (куплеты с припевом). Темп Б. умеренно быстрый, оживлённый, размер обычно двухдольный,



«Весёлый бранль» из сюиты (1664) одного из братьев Брюлар, участников придв. франц. ансамбля. «24 скрипки короля».

иногда трёхдольный (в «весёлом Б.», включавшем прыжки и раскачивания) и четырёхдольный (в Шампани). Бальный Б. более плавен и спокоен, нар.— порывист, чеканен. В 15 в. исполнялся как завершение *басданса*, от к-рого, возможно, и происходит. В 16 в. Б.— самостоятельный танец. В это время появляются целые сюиты бранлей. Танец получил распространение также в Англии (броул), Италии (брандо), Испании (бран) и в др. странах. С нач. 18 в. Б. почти исчезает, временами появляется лишь в стилизациях старинной музыки (напр., «Агон» Стравинского, 1953—57).

Лит.: Ивановский Н. П., Бальный танец XVI—XIX вв., Л.— М., 1948; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Nettl P., The story of dance music, N. Y., 1947; Dolmetsch M., Dances of England and France from 1450 to 1600..., L., [1949], ² 1959.

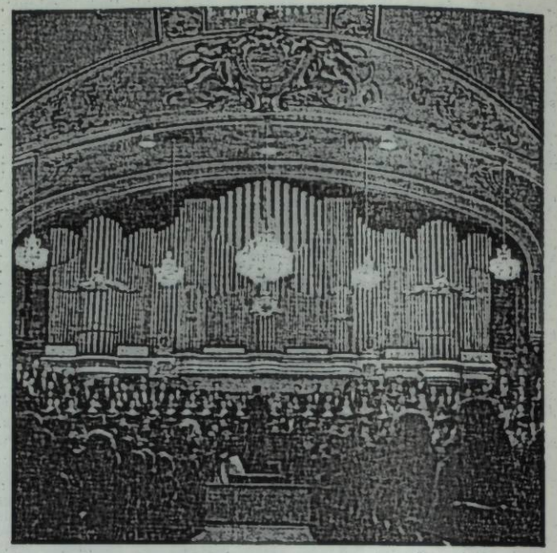
БРАССЕН (Brassin) Луи [24 VI 1840, Ахен, Сев. Рейн-Вестфалия — 17(29) V 1884, Петербург] — франц. пианист, композитор и педагог. По национальности бельгиец. В 1852 окончил Лейпцигскую консерваторию (класс И. Мошелеса). Концертировал со своими братьями — Леопольдом (пианистом) и Герхардом (скрипачом). Был профессором (класс фп.) консерватории Штерна в Берлине (1866—67), Брюссельской (1869—78) и Петерб. (1879—84) консерваторий. Среди его учеников — В. И. Сафонов и В. Л. Сапельников. В кон. 70-х— нач. 80-х гг. занимал видное место среди рус. и зарубежных пианистов, был пропагандистом творчества Л. Бетховена (в 1880—82 исполнил в Петербурге все фп. сонаты Бетховена). Автор 2 фп. концертов, ми. пьес и фп. транскрипций (наиболее известна — «Заклинание огня» из «Валькирии»), оперетт — «Наследник престола» («Der Thronfolger», 1865, Брюссель), «Миссионер» и др.

БРАТИСЛА́ВА (Bratislava) — столица Словацкой Социалистич. Республики. 286 тыс. жителей (1971). Первые сведения о муз. культуре Б. относятся к нач. 14 в., когда был осн. постоянный хор и хор мальчиков при церкви св. Мартина. В 1476 создана Академия Петрополитана, в к-рой изучались муз. предметы. С сер. 15 в. музыканты регулярно принимали участие в разл. торжествах; устраивались духовные представления. В 17 в. в словацких школах преподавали хор. пение и инстр. музыку. В Б. работали видные музыканты: лютнисты Х. и М. Нёйзидлер, органисты С. Ф. Каприкорнус, Й. Кассер-отец и Й. С. Кассер-сын.

Первые оперные представления в Б. относятся к 1738. Спектакли давались на нем. яз. и проходили во дворцах богатых аристократов (содержавших также оркестры), с 1776 — в специально построенном здании театра. Видными муз. деятелями 18 в. были венгр Й. Чуди, И. Гуммель и его сын, пианист и композитор Й. Н. Гуммель; нек-рое время в Б. работал оперным капельмейстером Й. Гайдн. В Б. значит. уровня достигло иск-во мастеров по изготовлению муз. инструментов.

С 30-х гг. 19 в. муз. жизнь Б. становится более активной. Оперный т-р переходит в ведение гор. властей, спектакли устраиваются регулярно. Создаются разл. муз. общества: Объединение церк. музыки при церкви св. Мартина (осн. в 1833; в 1857 преобразовано в Братиславское певческое об-во по образцу нем. лидертафелей), Братиславское хор. об-во (осн. в 1879). Общества давали концерты, приглашали известных гастролёров (Ф. Лист, А. Г. Рубинштейн и др.).

В конце 19 — нач. 20 вв. происходит значит. подъём муз. культуры Б. В 1886 было открыто заново построенное здание т-ра. Создаются рабочие хор. об-ва, способствующие муз. просвещению народа: «Типографский союз» (1872), «Песенная свобода» (1890), «Вперёд», «Братство» и др. Однако лишь после провозглашения независимости Чехословакии словацкий народ получил возможность развивать нац. культуру. В 1920 осн. Словацкий нац. оперный т-р, к-рым рук. О. Недбал (1923—30), позже и др. известные музыканты. В т-ре состоялись премьеры опер словацких композиторов. Основаны новые хор. общества «Зора» (1919) и Академич. певч. об-во, успешно пропагандировавшие музыку. В 1928 при радио Б. создан инстр. ансамбль, в 1933 на его базе симф. оркестр. Среди камерных коллективов Б.— трио (работало в 1922—39). В 1919 осн. Муз. школа, преобразованная в 1926 в Муз.-драм. академию, а в 1941—в консерваторию.



Концертный зал Словацкой филармонии. Братислава.

Расцвет муз. жизни Б. наступил после освобождения страны от фашистской оккупации (1945). Муз. учреждения получили поддержку гос-ва, были созданы новые муз. коллективы. Оперный т-р включил в репертуар произв. мн. известных композиторов Словакии, в т. ч. Я. Циккера и Э. Сухоня. С 1947 возобновляются открытые концерты оркестра радио. В 1949 осн. Словацкая филармония с симф. оркестром. При филармонии имеется смешанный хор. Из состава оркестра и хора были сформированы Словацкий камерный оркестр «Нонет» и Духовой квинтет Словацкой филармонии, Мадригальный хор. Проф. смешанный хор работает при радио (осн. в 1957). Конц. деятельность ведут также: Словацкий квартет (1945—59), Братиславский квартет (с 1948), Братиславский камерный хор рабочих (с 1951), Братиславский хор старинной музыки (с 1957) и словацкий нар. худ. коллектив «Слук» (с 1949).

Кроме Гос. консерватории, работает Высшая школа муз. иск-ва (осн. в 1949, с отделениями танца, драм. иск-ва и кино). Кафедра музыковедения открыта при философском ф-те Ун-та им. Я. Коменского. В 1951 при Словацкой академии наук открыт Ин-т музыковедения.

В Б. имеется гор. архив коллекций муз. рукописей, архив францисканского монастыря, дом-музей пианиста И. Н. Гуммеля. Правление Словацкого СК (осн. в 1949) выпускает журнал «Словенска гудба» («Slovenská hudba», с 1957). *Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек.*

БРА́УДО Евгений Максимович [8(20) II 1882, Рига— 17 X 1939, Москва] — сов. музыковед. Засл. деят. иск-в РСФСР (1932). В 1891—97 учился в Рижском муз. уч-ще. Позднее брал уроки игры на фп. у Б. Меллерстена. В 1911 окончил филологич. ф-т Петерб. ун-та; в 1913 изучал историю музыки у Х. Римана и Г. Кречмара в Германии. С 90-х гг. выступал в печати, с 1903 вёл лекторскую работу. С 1914 преподавал в муз. учебных заведениях Петрограда. С 1922 был профессором Петроградского Ин-та истории иск-в (кафедра истории

западноевроп. музыки), с 1924 читал лекции в Моск. ун-те. Осн. работы Б. посвящены истории западноевропейской музыкальной культуры.

Соч.: Всеобщая история музыки, т. 1—3, М., 1922—27; Александр Порфирьевич Бородин, его жизнь и творчество, П., 1922; Ницше философ-музыкант, П., 1922; Иоганн Себастиан Бах. Опыт характеристики, П., 1922; Рихард Вагнер. Опыт характеристики, П., 1922; Вагнер и Россия (Новые материалы к его биографии), П., 1923; Основы материальной культуры в музыке, М., 1924; Бетховен и его время, М., 1927; «Борис Годунов» Мусоргского, М.— Л., 1927 (совм. с А. Н. Римским-Корсаковым); История музыки (Сжатый очерк), М., 1928, испр. и доп., М., 1935; Франц Шуберт, М., 1929; мн. статьи и очерки в периодич. печати.

БРА́УДО Исай Александрович [28 VII(9 VIII) 1896, с. Боярки, близ Киева — 11 III 1970, Ленинград] — сов. органист, пианист, педагог и музыковед. Засл. деятель иск-в РСФСР (1957). Доктор искусствоведения (1965). В 1915—17 учился в Моск. консерватории по классу фп. А. Б. Гольденвейзера, в 1914—15 и 1921—23 в Ленингр. консерватории по классу органа Ж. Гандшина и Н. К. Ванадзина. В 1924 и 1926 совершенствовался в Париже и Лейпциге. С 1923 преподавал в Ленингр. консерватории (классы органа и фп.), с 1935 профессор. Б.— один из выдающихся мастеров сов. органного исполнительства. Концертировал с 1927, исполнял музыку 16—17 вв., органные произв. И. С. Баха, композиторов-романтиков, совр. зарубежных и сов. композиторов. Автор орг. транскрипций.

Научные интересы Б. связаны с теорией исполнительского иск-ва, а также с изучением музыки И. С. Баха. Автор кн.— «Артикуляция» (О произношении мелодии), (Л., 1961), «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе», (М.— Л., 1965).

Лит.: Майский В., И. А. Браудо —мыслитель и музыкант, в сб.: Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда, Л.— М., 1972, с. 190—201. *Л. Е. Гаккель.*

БРА́УН (Brown) Морис Джон Эдвин (р.3 VIII 1906, Лондон) — англ. музыковед. Учился в Лондонском ун-те. Специализировался преим. в области изучения жизни и творчества Ф. Шуберта. С 1944 опубликовал много статей и неск. книг о Шуберте, выделяющихся критич. подходом к традиц. воззрениям, глубиной анализа, строгой обоснованностью новых оценок и выводов. Работы Б. внесли важный вклад в углубление представления о личности и творч. наследии Шуберта. Б. является автором статей о Шуберте в 5-м издании «Groves Dictionary of music and musicians» и в муз. энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (совм. с Х. Ф. Редлихом). Он установил недостающие части струн. квартета Шуберта № 2 (1812) и впервые опубликовал это сочинение как полный цикл (Висбаден, 1954).

Соч.: Schubert's variations, L., 1954; Schubert: a critical biography, L., 1958, ² в нем. пер.—Wiesbaden, 1968; Chopin. An index of his works in chronological order, L., 1960; Essays on Schubert, L., 1966; Schubert song, L., 1967; Schubert symphonies, L., 1970; Schubert. Discoveries of the last decade, «MQ», LVII, 1971, № 3.

BRACCIO (бра́ччо, итал.,букв.— рука) — термин, применявшийся в 16—17 вв. для обозначения смычковых инструментов, при игре опиравшихся о плечо (viola da braccio), в отличие от инструментов, к-рые держались (в зависимости от величины) на коленях или между коленями (viola da gamba, см. *Виола да гамба, Виолы*). С утверждением назв. violino (скрипка) и распространением в муз. практике инструментов скрипичного семейства термин «B.» (viola da braccio) как общее наименование семейства смычковых инструментов утратил своё значение. Отд. части наименования viola da braccio сохранились как назв. альта: viola (на англ. языке) и Bratsche (от braccio, на нем. языке).

БРЕВА́ЛЬ (Bréval) Жан Батист Себастьен [(по новым данным) 6 XI 1753, Париж — 18 III 1823, Коллижи, департамент Эн] — франц. виолончелист и композитор. Ученик Ж. Б. Кюпи. Видный представитель франц. виолончельной школы второй пол. 18 — нач. 19 вв. Выступал в Париже в *«Духовных концертах»*. Был первым виолончелистом оркестра (до 1814) «Театра искусств» («Гранд-Опера»), преподавал.

Автор многочисл. инстр. соч. (в т. ч. конц. симфоний, струн. квартетов, трио, дуэтов и др.), среди к-рых выделяются влч. концерты и сонаты для влч. и баса. Написал комич. оперу «Инес и Леонора...» («Inès et Léonore, ou La soeur jalouse», 1788, Версаль). Издал «Школу для виолончели» («Traité du violoncelle», 1804).

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 1, М.— Л., 1950, с. 213—16; Brook B. S., La symphonie française, v. 1, P., 1962, p. 433—42.

BREVIS (бре́вис, лат., букв.— короткий) — знак *мензуральной нотации* (▬, ⊟), с 15 в. обозначавший относительно короткую длительность. В совр. нотации обозначает длительность, равную двум целым нотам.

БРЕДИЧА́НУ (Brediceanu) Тиберию [р. 20 III (2 IV) 1877, Лугож, Трансильвания — 19 XII 1968, Бухарест] — рум. фольклорист, композитор и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. СРР (1957). Чл.-корр. Рум. Академии (1937—48). Ученик Я. Мурешану, Г. Кирхнера, П. Рихтера (1892—1914). Б.— один из основателей Консерватории (1920), Национального т-ра и Румынского оперного т-ра в Клуже (с 1919); директор Консерватории в Брашове (1928—47) и Румынской оперы в Бухаресте (1941—44).

Известный рум. фольклорист (с 1891 Б. записал св. 2000 нар. напевов), Б. в своём композиторском творчестве опирался на нар. основу, был первым рум. композитором, обратившимся к крестьянскому фольклору в муз.-театр. жанре.

Соч.: лирич. сцены — Посиделки (La şezătoare, 1908), Большой вечер (Seara mare, 1924), На жатве (La seceriş, 1936); вок.-хореографич. сюита — Музыкально-этнографич. поэма (Poemul muzical etnografic, 1905); орк., камерно-инстр. и вок. соч.; сб.: 170 Melodii populare româneşti din Maramureş, Buc., 1957; Doine, cîntece şi balade româneşti... (10 caiete, 1927, ² 1954).

Лит. соч.: Histoire et état actuel de recherches sur la musique populaire roumaine, в кн.: Art populaire, t. 2, P., 1931; Histoire de la musique roumaine en Transylvanie, Buc., 1938, и др.

Лит.: Sbârcea G., Tiberiu Brediceanu în slujbă muzicii româneşti, Cluj, 1957, ² Buc., 1967; Breazul G., Tiberiu Brediceanu, в его кн.: Pagini din istoria muzicii româneşti, Buc., 1966, p. 442—51; Sbârcea G., Tiberiu Brediceanu la 90 de ani, «Muzica», 1967, № 4. *Р. Э. Лейтес.*

БРЕЙТИНГ (Breiting) Герман (24 X 1804, Аугсбург — 4 XII 1860, Дармштадт) — нем. певец (драм. тенор). В 1826 дебютировал на оперной сцене в Мангейме. Затем выступал в городах Германии, в Вене, Лондоне, Париже. В 1837—40 гастролировал в России, работал в нем. оперной труппе. Об исполнении Б. восторженно отзывались В. Г. Белинский и В. Ф. Одоевский. В 1842 пел в т-рах Парижа. Исполнял героич. партии — Роберт («Роберт-Дьявол» Мейербера), Элеазар («Жидовка» Галеви). Среди др. партий: Альфонсо ди Монцо («Цампа или Мраморная невеста» Герольда), Джордж Браун («Белая дама» Буальдьё), Поллион («Норма»), Мазаньелло и Фра-Дьяволо («Немая из Портичи, или Фанелла» и «Фра-Дьяволо»), Каспар («Волшебный стрелок»), Рауль («Гугеноты») и др. Б. выступал также в концертах, был одним из первых в России пропагандистов песен Ф. Шуберта.

Лит.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Ливанова Т., Протопопов В., Оперная критика в России, т. 1, вып. 1, М., 1968.

БРЕЙТКОПФ И ХЕ́РТЕЛЬ (Breitkopf und Härtel) — муз. изд-во в Лейпциге. Возникло в 1795 на базе изд-ва Б. К. Брейткопф и сыновья (1765), достигшего расцвета при Г. И. Брейткопфе (1719—94). Мировое значение приобрело с конца 18 в. благодаря деятельности Г. К. Хертеля (1763—1827) и О. Хазе (1846—1921). Здесь печатались (с оригинальных рукоп.) произв. Й. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Вагнера, И. Брамса, М. Регера, а также собр. соч. И. С. Баха, Палестрины, О. Лассо, Г. Шюца, В. Моцарта, Ф. Шуберта и др. В издательстве печатали свои труды крупней-

шие нем. историки и теоретики музыки: Г. Аберт, Г. Адлер, А. Эйнштейн, Г. Кречмар, Х. Риман и др. Б. и Х. издавало муз. периодику (еженедельник «*Allgemeine musikalische Zeitung*», 1798—1848 и 1863—65; ежемесячник «Monatshefte für Musikgeschichte», 1869 — 1905; «Mitteilungen des Hauses B. u. H.», 1876—1940, возобновл. в 1950, «ZfM», 1919—35, и «AfM», 1936—43). Изд-вом опубликованы 2 выпуска «Памятников немецкого музыкального искусства» («Denkmäler Deutscher Tonkunst», 1892—1931 и 1900—31), а также каталог архивов изд-ва (2 тома, 1925—26); ежегодники, посв. И. С. Баху (выходили в 1904—52), К. В. Глюку (1913—18) и Г. Генделю (1928—32). В 1943 здание изд-ва было разрушено и часть ценных рукописей утеряна. В 1945 фирма была частично переведена в Висбаден (ФРГ). Изд-во в Лейпциге с 1952 является народным предприятием. Изд-во выпускает классич. оперы и балеты, произв. композиторов ГДР; осуществило издание песен и кантат Х. Эйслера (в 9 тт.) и произв. сов. авторов, издаёт популярную серию книг о музыке («Musikbücherei für Jedermann»). Известностью пользуются серии: «Кантаты Баха» («Bach-Kantaten»), «Библиотека партитур» («Partiturbibliothek»), «Оркестровая библиотека» («Orchesterbibliothek»).

Лит.: Hase O. von, Breitkopf und Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht, Bd 1—2, ⁴ Lpz., 1917—19; Elvers R., Breitkopf und Härtel. 1719—1969..., Wiesbaden, 1968; Weber H., 250 Jahre Breitkopf und Härtel, NZfM, CXXX, 1969.

О. Т. Леонтьева.

БРЕЙТХАУПТ (Breithaupt) Рудольф Мария (11 VIII 1873, Брауншвейг — 2 IV 1945, Балленштедт) — нем. педагог (фп.), муз. критик и теоретик пианизма. Учился у Р. Тейхмюллера в Лейпцигской консерватории. С 1918 преподавал фп. игру в консерватории Штерна в Берлине. Выдвинулся сначала как рецензент и автор серии статей о крупнейших пианистах нач. 20 в. в журн. «Die Musik». Капитальное исследование «Естественная фортепианная техника» («Die natürliche Klaviertechnik») — гл. труд Б., принесший ему широкую известность среди пианистов. Книга посвящена детальному анализу элементов и видов фп. техники, теоретич. обоснованию и методике «весовой игры» (игры не столько пальцами, сколько регулированием и «перекатыванием» веса, тяжести руки как физиологически наиболее правильной, «естественной» системы пианистич. движений). Работа Б., многократно переизданная и переведённая на неск. европ. яз., привлекла внимание пианистов и преподавателей фп. игры разных стран; возбудила полемику, способствовавшую развитию теории пианизма. Концепция Б., в целом устаревшая, содержит отдельные наблюдения и замечания, сохраняющие актуальность.

Соч.: Die natürliche Klaviertechnik, Bd I, Lpz., 1905, ⁴ 1925 (сокр., рус. пер.— Естественная фортепианная техника. Учение о движении..., М., 1927; раздел Педализация — Одесса, 1927); Bd II— Die Grundlagen der Klaviertechnik, Lpz., 1906, ⁴ 1925 [рус. пер.— Основы фортепианной техники, М., 1929 (на обл.)]; Bd III — Praktische Studien (5 Hefte, Lpz., 1916—21); Musikalische Zeit-und Streitfragen. Gesammelte Skizzen und Aufsätze, B., 1906, ² 1927.

Лит.: Коган Г., Проблемы теории пианизма, в его кн.: Вопросы пианизма. Избранные статьи, М., 1968.

Г. М. Коган.

БРЁККЕР, Брёкер Василий Фёдорович (Вильгельм Фридрихович) (1863—1926, Ленинград) — рус. кларнетист и педагог. По национальности немец. С нач. 1880-х гг. поселился в Петербурге. С 1889 выступал в симфонических и камерных концертах РМО. С 1896 артист оркестра Михайловского т-ра, с 1900 солист оркестра Мариинского т-ра. В 1897—1926 преподавал в Ленинградской консерватории (с 1905 профессор). Б. был выдающимся виртуозом, его игра отличалась мягкостью, округлостью и певучестью звука, лёгкостью техники, тонкой выразительной фразировкой. Среди учеников Б.— В. И. Генслер. Автор этюдов, пьес, транскрипций для кларнета.

БРЁЛКА — русский народный духовой инструмент, см. *Жалейка.*

БРЕНДЕЛЬ (Brendel) Карл Франц (26 XI 1811, Штольберг, Гарц — 25 XI 1868, Лейпциг) — нем. музыковед. С 1832 изучал философию в Лейпциге. Учился игре на фп. у Ф. Вика. С 1839 сотрудник, с 1844 ред. основанного Р. Шуманом журн. «Neue Zeitschrift für Musik». Однако публикация в этом журнале в 1850 статьи Р. Вагнера «Еврейство в музыке» (под псевд. К. Фрайгеданк) привела к разрыву Б. с Шуманом. В 1856—61 издавал (совм. с Р. Полем) журн. «Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft». В своей публицистич. деятельности продолжал развивать идейно-эстетич. взгляды Шумана; написал ряд статей, посв. Р. Вагнеру и Ф. Листу.

После 1846 преподавал историю музыки в Лейпцигской консерватории, участвовал в создании Всеобщего нем. муз. союза (1859, его 1-й президент). Автор книг по истории музыки. Его муз.-критич. статьи, посв. совр. ему музыке, изданы в сб. «Zur Geschichte und Kritik der neuerer Musik» (1888).

Соч.: Grundzüge der Geschichte der Musik, Lpz., 1848, ⁶ 1886 (рус. пер.— Основания истории западно-европейской музыки. СПБ, 1877); Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten, Lpz. 1852, ² 1888; Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft, Lpz., 1854; Franz Liszt als Symphoniker, Lpz., 1859; Die Organisation des Musikwesens durch den Staat, Lpz., 1865; Geist und Technik im Klavierunterricht, Lpz., 1867.

О. Т. Леонтьева.

БРЕНЕ (Brenet) Мишель (наст. имя и фам.— Мари Бобийье, Bobillier) (12 IV 1858, Люневиль, деп. Мёрт и Мозель — 4 XI 1918, Париж) — франц. музыковед. С 1871 жила в Париже. Работала в области музыковедения и муз. критики, постоянно выступала в периодич. прессе (журн. «Le Ménestrel» и др.). Б.— представитель франц. музыковедч. школы, получившей развитие в кон. 19 — нач. 20 вв. (Р. Роллан, Ж. Тьерсо, П. Обри и др.). Отличительные черты её работ — широкая эрудиция, точность сведений. Большинство трудов Б. посв. истории франц. муз. культуры; ей принадлежат также монографии о Й. Гайдне, Г. Ф. Генделе, Палестрине и др.

Соч.: Histoire de la symphonie à orchestre depuis ses origines jusqu'à Beethoven, P., 1882; Grétry, sa vie, ses oeuvres, P., 1884; Jean de Ockeghem, Nogent-le-Rotrou, 1893; Sébastien de Brossard, Nogent-le-Rotrou, 1896; Notes sur l'histoire du luth en France, Turin, 1899; Les concerts en France sous l'ancien régime, P., 1900; Palestrina, P., 1906; Haydn, P., 1909; Musique et musiciens de la vieille France, P., 1911; Haendel, P., 1912; Dictionnaire pratique et historique de la musique, P., 1926 (под ред. и с доп. А. Гастуэ).

О. Е. Левашёва.

БРЁННЕР Майор Рафаилович [р. 25 XII 1906 (7 I 1907), Екатеринослав, ныне Днепропетровск] — советский пианист и педагог. Нар. арт. Азерб. ССР (1968). В 1930 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. Л. В. Николаева, в 1935—под его рук. аспирантуру. Был солистом Ленингр. филармонии. С 1935 преподаёт в Азербайджанской консерватории им. У. Гаджибекова в Баку (с 1951 профессор). Среди учеников Б.— мн. азерб. пианисты, в т. ч. Р. Айтакшиев, Ф. Бадалбейли, А. Зульфагарова, Ф. Кулиева, Д. Мурадова, И. Усубова. У него учились также Б. М. Давидович и Н. Юзбашева.

БРЕТАНИЦКИЙ Семён Леонтьевич [25 XI(7 XII) 1886, Одесса — 7 I 1963, Баку] — советский скрипач и педагог. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1935). Окончил в 1911 Лейпцигскую (класс Х. Зитта), в 1914 Петерб. (класс Л. С. Ауэра) консерватории. Выступал в качестве солиста, работал концертмейстером симф. оркестров. С 1916 жил в Баку, где с 1921 (с момента основания) преподавал в Азерб. консерватории (с 1927 профессор, с 1930 зав. струн. кафедрой). Среди его учеников — В. Айвазов, Т. Бакиханов, А. Рзаев, Г. С. Гамбург, Г. Ходжаев, А. Ходжулиян и др.

БРЕТО́Н, Бретон-и-Эрнандес (Bretón y Hernández) Томас (29 XII 1850, Саламанка — 2 XII 1923, Мадрид) — испан. композитор и дирижёр. Чл. Испан. корол. академии (1896). Первоначальное муз. образование получил в Школе изящных иск-в в Саламанке. В 1872 окончил Мадридскую консерваторию. Возглавлял оркестры филармонии и оперного т-ра Мадрида. С 1901 директор консерватории. Один из видных представителей нац. направления в испан. музыке, Б. активно выступал против засилья итал. оперы. Наиболее значит. произв. написаны им в жанре *сарсуэлы.* Лучшее из них, пользующееся до сих пор успехом,— «Ярмарка в Паломе» («La Verbena de la Paloma», 1894, Мадрид).

Соч.: сарсуэлы — Приятель из Бегоны (El camponero de Begoña, 1878, Мадрид), Цирюльник из Орана (El Barberillo di Oran, 1879, там же), Часы-кукушка (El Reloj de Cuco, 1898, там же), Красная гвоздика (El clave rojo, 1899, там же) и др.; оратория Апокалипсис (текст Б., исп. 1882); для орк.— симф. поэмы Саламанка, В Альгамбре, сюита Андалусские сцены; камерно-инстр. ансамбли — 3 струн. квартета, трио, фп. квинтет, секстет для дух. инструментов; скр. концерт (памяти П. Сарасате) и др.

Лит.: Salcedo A. S., Tomás Breton: su vida y sus obras, Madrid, 1924.

М. А. Байсборд.

БРЕХЕР (Brecher) Густав (5 II 1879, Дуби, близ Теплице — V 1940, Остенде) — нем. дирижёр и композитор. Впервые выступил как дирижёр в 1899 в Лейпцигском гор. т-ре. Дирижировал в т-рах Вены (1900), Ольмюца (Оломоуц, 1902), Гамбурга (1903), Кёльна (1911), Франкфурта-на-Майне (1916—20). В 1923—33 генерал-музик-директор и дирижёр Лейпцигской оперы. Здесь под упр. Б. состоялись премьеры опер: «Джонни наигрывает» Кшенека (1927) и «Возвышение и падение города Махагони» Вейля (по Брехту, 1930). В 1933 был изгнан из Германии и бежал в Бельгию. Гастролировал в Сов. Союзе (впервые в 1923).

Дирижёрское иск-во Б. отмечено серьёзностью и глубиной замысла, отсутствием внешних эффектов. Заново перевёл на нем. яз. либретто опер «Отелло», «Фауст», «Тоска». Автор муз. произв., в т. ч. симф. поэмы «Rosmersholm» (1896).

Соч.: Richard Strauss, Lpz., 1900; Über Operntexte und Opernübersetzungen, B., 1911.

Лит.: Н. М., Густав Брехер в Большом, «Зрелища», 1923, 22 мая, № 37.

Е. Я. Рацер.

БРЕХМАНЕ-ШТЕ́НГЕЛЕ Мильда Яновна [р.8 (20) X 1893, Рига] — советская певица (сначала меццо-сопрано, затем драматич. сопрано). Выступала с 11 лет на сценах рижских латыш. драматич. т-ров. Пению училась сначала у М. Зандера, затем в Рижском муз. уч-ще. В 1923—24 совершенствовалась в Париже (у Ф. Литвин), Берлине, Италии. В 1913 дебютировала как оперная певица в партии Зибеля («Фауст») в Рижском Латыш. т-ре. В 1919—53 солистка Латв. т-ра оперы и балета. Б.—артистка яркого вок.-артистич. дарования и большого сценич. темперамента. В её репертуаре около 80 оперных партий, в т. ч.: Спидола («Огонь и ночь» Мединя), Банюта («Банюта» Калниня), Саломея («Саломея» Р. Штрауса), Марта («Долина» Альбера), Кармен, Аида, Дездемона, Тоска; Турандот («Турандот» Пуччини), Венера и Елизавета («Тангейзер»), Ортруда и Эльза («Лоэнгрин»), Зиглинда («Валькирия»), Кундри («Парсифаль»), Лиза, Феврония; Ярославна («Князь Игорь»), Марина Мнишек («Борис Годунов») и др.

Выступала как конц. певица. С 1944 ведёт педагогич. работу в Латв. консерватории (в 1955—62 режиссёр оперного класса). Гастролировала за рубежом (Финляндия, Германия, Франция, Швеция).

Я. Витолинь.

БРИА́Н (наст. фам.— Шмаргонер) Мария Исааковна [23 VIII(4 IX) 1886, Екатеринослав, ныне Днепропетровск — 22 V 1965, Ленинград] — советская певица (лирич. сопрано) и педагог. Засл. арт. РСФСР (1938). В 1903—09 обучалась пению в Париже у Лаборд. В 1912 окончила Петерб. консерваторию по классу пения А. Г. Жеребцовой-Андреевой. В 1909—10 солистка Петерб. нар. дома, в 1912—19 — Т-ра муз. драмы. Участвовала в «*Русских сезонах*» в Париже и Лондоне (1913—14). В 1918—33 солистка Ленингр. т-ра оперы и балета. Создала трогательные, отмеченные мягкостью и задушевностью сценич. образы.

Партии: Татьяна, Иоланта («Евгений Онегин» и «Иоланта»), Ольга, Марфа («Псковитянка», «Царская невеста»), Микаэла («Кармен»), Маргарита («Фауст» Гуно), Антония («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Мелизанда («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси).

Была выдающейся камерной певицей. Её исполнение отличалось тонкими муз.-психологич. оттенками. Особенно удавались ей романсы Н. А. Римского-Корсакова. В 1920—50 профессор Ленинградской консерватории. Среди учениц Б. — Л. В. Мясникова и З. И. Емельянова.

В. И. Зарубин.

БРИДЖ (Bridge) Фрэнк (26 II 1879, Брайтон — 10 I 1941, Истборн) — англ. композитор. Муз. образование получил в Королев. муз. колледже в Лондоне по классу скрипки, в 1899—1903 изучал композицию у Ч. Стэнфорда. В 1906 альтист квартета, организованного Й. Иоахимом в Лондоне, затем в Англ. квартете (до 1915). С 1910 дирижировал оперными (в т-ре «Ковент-Гарден» и др.) и симф. («Променадконцерты») оркестрами. Гастролировал как дирижёр, исполнял свои произведения в США (1923, 1934, 1938). Как значительный композитор проявил себя в зрелом возрасте.

Ранние произв. Б., проникнутые лирико-романтич. настроением, отразили влияние И. Брамса (1-й струн. квартет, 1906); в нек-рых поздних сочинениях приблизился к атонализму (4-й квартет, 1937). К лучшим произв. Б. относятся камерно-инстр. ансамбли, отмеченные высоким полифонич. мастерством. Музыка Б., обращённая к узкому кругу слушателей и ценимая англ. знатоками музыки, осталась почти неизвестной широкой аудитории. В муз. жизни Англии Б. занимал независимое положение, не принадлежа ни к каким муз. организациям. Среди учеников Б.— Б. Бриттен (написал «Вариации на тему Франка Бриджа»).

Соч.: для орк.— сюита Море (The Sea, 1911), поэма Изабелла (1907), Танцевальная рапсодия (Dance rhapsody, 1908); камерн. ансамбли — струн. секстет, фп. квинтет, 4 струн. квартета, фп. трио и др.; инстр. соч.— пьесы для фп., скр., влч., органа; хоры и песни (в т. ч. с орк.).

Лит.: Westrup J. A., Frank Bridge, в кн.: British music of our time. Ed. by A. Bacharach, L., 1946, ²1951; Warrack J., Frank Bridge, «Tempo», 1963, №66/67, p. 27.

Г. М. Шнеерсон.

БРИ́ДЖТАУЭР (Bridgetower) Джордж Огастес Полгрин (29 II 1780, Бяла, Польша — 29 II 1860, Лондон) — английский скрипач. Потомок африканца и польки. Игре на скрипке обучался у И. М. Ярновича в Париже и Ф. И. Бартелемона в Лондоне. Дебютировал в Париже в «Духовных концертах» (1789). Был камер-виртуозом принца Уэльского. В 1802 совершил турне по европейским странам. Темпераментную виртуозную игру Б. высоко ценил Л. Бетховен, написавший под её впечатлением 2 первые части сонаты для скрипки и фп. ор. 47 (позднее посв. Р. Крейцеру); финал был написан раньше и предназначался композитором для сонаты ор. 30 № 1 (в качестве заключительной части). Впервые «Крейцерова соната» была исполнена Б. и Л. Бетховеном по рукописи в Вене 24 мая 1803.

Лит.: Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923; Frimmel Th., Beethoven-Handbuch, I, Lpz., 1926.

И. М. Ямпольский.

БРИ́КСИ (Brixi) Франтишек Ксавер (2 I 1732, Прага — 14 X 1771, там же) — чеш. композитор и органист. Сын органиста и композитора Шимона Б. Учился музыке у В. Калоуса, затем у П. Зегерта в Праге. Служил органистом мн. церквей Праги (1749—71), позднее и капельмейстером кафедрального собора св. Вита на Градчанах (1759—71). Инструментальные произв. Б. предвосхищают нек-рые стороны творчества В. А. Моцарта, высоко ценившего музыку Б. Написал ок. 450 произведений, гл. обр. церк. вок. жанров; из инстр. музыки наиболее известны концерты для органа или клавира с оркестром.

Соч.: 105 месс, 263 оффертория, 5 реквиемов и др. литургич. соч.; симфония (1760); 5 концертов для органа или клавира с оркестром; сюита (1758) и пьеса для чембало Битва при деревне Планиан в 1757 (Battalia beim Dorff Planian Anno 1757); прелюдии и фуги, токкаты, партиты для органа; пьесы для арфы.

Лит.: Бэлза И., История чешской музыкальной культуры, т. 1, М., 1959, с. 225—231; Kamper O., F. X. Brixi, [Praha, 1926]; Buchner A., Kovař K., Mikysa K., Cubr A., Mozart und Prag, 2 Praha, 1960; Straka V., F. X. Brixi. Musica Antiqua Bohemica..., t. 75, Praha, 1970.

БРИНДИЗИ [итал. brindisi — заздравный тост, от нем. (ich) bring dir's — пью за твоё здоровье] — в итальянской опере застольная песня. Один из первых известных образцов — в опере «Лукреция Борджиа» Доницетти (1833). Др. популярные Б. в операх «Травиата» (1853) и «Отелло» (1887) Верди, «Сельская честь» Масканьи (1890).

БРИНДИС ДЕ САЛАС (Brindis de Salas) Клаудио Хосе Доминго (1852, Гавана — 1911, Буэнос-Айрес) — кубин. скрипач. Сын учителя танцев Клаудио Б. де С. (1800—1872). Первоначальное муз. образование получил под рук. отца. Игре на скрипке обучался у бельг. скрипача Ван дер Гухта в Гаване. В 10-летнем возрасте дал свой первый концерт; виртуозное дарование юного скрипача привлекло всеобщее внимание. Совершенствовался в Парижской консерватории. Гастролировал в странах Центр. и Лат. Америки, в Зап. Европе (Испании, Англии, Италии, Германии), в России (Петербург, 1881). Нек-рое время жил в Берлине, работал придв. музыкантом. Был директором консерватории на Гаити. Б. де С.— один из крупнейших скрипачей виртуозов и муз. деятелей Лат. Америки последней четверти 19 в. Его игру отличали захватывающая страстность, ритмич. сила, своеобразие фразировки и исключительное технич. мастерство. Он был прозван «королём октав», «негритянским Паганини». Умер от туберкулёза в Аргентине. В 1930 останки Б. де С. были с почестями перевезены в Гавану.



Лит.: Ямпольский И., Кубинский Паганини, «МЖ», 1972, № 22. *И. М. Ямпольский.*

БРИНКМАН (Brinckmann) Франц Георг (1799, Франкфурт-на-Майне — 1845, там же) — нем. инстр. мастер. Славились гитары его работы, отличающиеся красотой тембра, изяществом отделки. Внёс усовершенствования в конструкцию гитары (пользовался советами Н. Паганини). Изобрёл т. н. «усовершенствованную гитару» («Korrektionguitarre»).

БРИТТЕН (Britten) Бенджамин Эдвард (р. 22 XI 1913, Лоустофт, графство Суффолк) — англ. композитор, пианист и дирижёр. Муз. одарённость проявилась в раннем детстве, Б. начал сочинять с 8 лет. Композиции учился у Ф. Бриджа, оказавшего влияние на формирование его творчества, с 1929—в Королев. муз. колледже в Лондоне у Дж. Айрленда (композиция) и А. Бенджамина (фп.). В эти годы написал произв., обратившие на себя внимание англ. муз. общественности, — Квартет-фантазию, вариации «Родился мальчик» на тексты старинных рождеств. песнопений, Простую симфонию, в к-рой использовал материал своих детских сочинений (1934). Уже в этих юношеских произведениях проявились черты, характерные для музыки Б. более позднего периода: самобытный мелодический дар, фантазия, юмор, оригинальная трактовка классич. форм. В ранние годы важное место в творчестве Б. занимают разнообразные по форме и содержанию сольные вок. и хор. сочинения, в т. ч. песенно-симфоничч. цикл «Наши предки-охотники» — острая сатира на англ. дворянство (1936), в нек-рых из них под воздействием И. Ф. Стравинского проявились неоклассич. тенденции — «На этом острове» (1937) и поэма «Рыбки в тихих озёрах» («Fish in the unruffled lakes» для голоса и фп., 1937). Последующие вок. сочинения [циклы «Озарения» («Les illuminations») для голоса и струн. оркестра на слова А. Рембо, 1939; «Семь сонетов Микеланджело» («Seven sonnets of Michelangelo») для голоса и фп., 1940, обработки англ., шотл. и франц. народных песен] явились подготовительным этапом к работе над первыми оперными произв. В дальнейшем Б. творчески претворил самые разнообразные влияния — от позднего Дж. Верди и Г. Малера до Б. Бартока, А. Берга и Д. Д. Шостаковича. Углублённое изучение творч. наследия Г. Пёрселла и др. англ. композиторов 16—17 вв. способствовало становлению индивидуального стиля Б., связанного с нац. англ. традицией. Музыка Б. отмечена напряжённой экспрессивностью, смелым использованием динамич. контрастов, острых гармоний и непривычных полифоничч. сочетаний (однако почти всегда в пределах определённой тональной системы). В оперные и инстр. сочинения Б. иногда вводит темы нар. песен, драматизируя музыку жанровыми образами, бытовыми сценами. Таковы оперы «Питер Граймс», «Альберт Херринг», «Маленький трубочист», или «Давайте ставить оперу» («The little sweep» or «Let's make an opera»), «Весенняя симфония» («Spring symphony») для солистов, смеш. хора, хора мальчиков и оркестра (на стихи англ. поэтов и нар. песни), фп. концерт, построенный на разработке простых, жанрово определённых тем, и мн. др. К числу лучших сочинений Б., получивших широкое признание в Англии и др. странах, принадлежат оперы «Питер Граймс» (1945, т-р «Сэдлерс-Уэллс», Лондон; 1964, Т-р оперы и балета, Рига; 1965, Ленингр. т-р оперы и балета), рисующая трагич. судьбу одинокого рыбака, «Сон в летнюю ночь» (1960, Олдборо; 1965, Большой т-р, Москва), а также остроумная комич. опера «Альберт Херринг». В них Б. предстаёт как тонкий муз. драматург-новатор. Гуманистич. устремления, проявившиеся уже в ранние годы его деятельности [«Баллада о героях» («Ballad of heroes», 1939, для тенора, смеш. хора и оркестра), посв. памяти англ. батальона Интербригад, сражавшегося в Испании против фашистов] и характерные для всего творчества Б., нашли художеств. воплощение в «Военном реквиеме» («War Requiem», 1962) — трагич. и мужественном сочинении, посв. острым совр. проблемам, осуждающем милитаризм и зовущем к миру. Б. выступает в качестве дирижёра, а также пианиста-аккомпаниатора с певцом П. Пирсом. Гастролировал в СССР в 1963 и 1964 (во главе руководимой им малой оперной труппы т-ра «Ковент-Гарден») и в 1971 (с Пирсом). Творч. связи с сов. музыкантами вызвали к жизни ряд произв. Б., в т. ч. сонату для виолончели и фп., симфонию для виолончели и оркестра (обе посв. М. Л. Ростроповичу), цикл песен на стихи Пушкина (посв. Г. П. Вишневской). Б. принадлежат также обработки произв. старинных англ. композиторов, в т. ч. Г. Пёрселла.



Соч.: оперы — Питер Граймс (1945, Лондон), Поругание Лукреции (The rape of Lucretia, 1946, Глайндборн), Альберт Херринг (1947, Глайндборн), Опера нищих (The beggar's opera; новый вариант, 1948), детск. опера — Давайте ставить оперу (Let's make an opera; II часть — Маленький трубочист — The little sweep, 1949, Олдборо), Билли Бадд (1951, Лондон), Глориана (1953, Лондон), Поворот винта (The turn of the screw, Венеция, 1954), Ноев ковчег (Noah's flood, 1958), Сон в летнюю ночь (A midsummer night's dream, 1960), Река Кёрлю (Curlew river, камерн. опера, 1964), Блудный сын (The Prodigal son, 1968, Олдборо); оперетта—Пол Баньян (1941, Нью-Йорк); балет—Принц Пагод (1957, Лондон); для голоса с орк.: кантаты — Св. Николай (для тенора, хора и орк., 1948), Кармен Базилиенс (1951), Академическая (1960), Кантата милосердия (Cantata Misericordium для солиста, хора и орк., 1963), Военный реквием (War Requiem, 1961), Наши предки-охотники (Our hunting fathers—цикл на сл. У. Одена, 1936), Баллада о героях (Ballad of heroes, 1939, для тенора, хора и орк.), Озарения (Les Illuminations, 1939, для голоса и струн. орк.), кантата Радость в агнце (Rejoice in the lamb, 1943, для хора и органа), Серенада для тенора, рожка и струн. орк. (1943), Весенняя симфония (Spring symphony, 1949, для певцов-солистов, хора и орк.), поктюрн для тенора и камерн. орк. (1958); хоры — Родился мальчик (A boy was born, 1933), вариации для смеш. хора a cappella (1933), хорал Te Deum для хора и органа (1934), гимн св. Цецилии (Hymn to St. Cecilia, 1942, для хора a cappella), Церемония рождественских гимнов для дискантов и арфы (A ceremony of carols, 1942), Крестовый поход детей (Children' Crusade, 1969, муз. поэма для хора, 2 фп., органа и ударных); для орк.— Симфония-реквием (Sinfonia da requiem, 1940), Простая симфония (Simple symphony, 1925, 2-я ред.— 1934, для струн. орк.), симфониетта для камерн. орк. (1932), сюиты — из муз. России: Музыкальные вечера (Soirées musicales, 1936) и Музыкальные утра (Matinées musicales, 1941), из каталон. танцев—Мон Жюик (Mont Juic, 1937; с Л. Бёркли), Морские интерлюдии (4 sea interludes, 1944, сюита из оперы Питер Граймс), Вариации на тему Фрэнка Бриджа (Variations on a theme by Frank Bridge, 1937; для струнных), Путеводитель по оркестру для молодёжи (The young person's guide to the orchestra, вариации и фуга на тему Пёрселла, 1945), Канадский карнавал (Canadian carnival, 1940), Увертюра по случаю (An occasional overture, C-dur, 1946); концерты с орк.— для фп. (1938, 2-я ред. 1945), для скр. (1939, 2-я ред. 1950), для влч. (1964); для фп. с орк. — Отклонения на тему (Diversions on a theme, для левой руки, посв. П. Витгенштейну, 1940, 2-я ред. 1950), Шотландская баллада для 2 фп. с орк. (Scottish ballad, 1941), Симфония для влч. (1969); камерные соч. — квартет-фантазия (Fantasy quartet, для гобоя и струн. трио, 1932); струн. квартеты (D-dur, 1941, и C-dur, 1945), прелюдия и фуга для 18 струнных (1943), Сюита для скр. и фп. (1935), 6 метаморфоз по Овидию для гобоя (1951), соната для влч. (1961), Gemeni-Variations для 2 фп., флейты и скр.; Слёзы (Lacrymae), Размышления по поводу песни Джона Дауленда; для фп.— сюита Каникулярный дневник (Holiday diary, 1934), интродукция и рондо alla burlesca и Mazurka elegiaca для двух фп. (1941); для органа — прелюдия и фуга на тему Виктории (1947); песни — На этом острове (On this island, 5 песен на сл. У. Одена, 1937), 7 сонетов Микеланджело для голоса и фп. (1940), Духовные сонеты Джона Дона (The Holy sonnets of John Donne, 1945), Песнь памяти Дика Шеппарда (Canticle in memory of Dick Sheppard, 1947), Гимн II «Авраам и Исаак» для голоса и фп. (1952), Гимн III для голоса и фп. (1955), Три тетради обр. нар. песен (1942—46), вок. цикл на сл. А. С. Пушкина (1965); музыка для театра, кино и радио; обр. оперы Г. Пёрселла «Дидона и Эней» (пост. 1951, Лондон); обр. англ. нар. песен.

Нотография: Benjamin Britten. A complete catalogue of his works, L., 1963.

Лит. соч.: Britten B., Holst J., The story of music, L., 1958 (для детей и юношества); амер. изд.— The wonderful world of music, N. Y., 1958.

Статьи в периодических изд.: «Musik der Zeit», Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, hrsg. von H. Lindlar, H. 7. Benjamin Britten, Bonn, 1954 (указатель соч. Бриттена и библ.); то же изд., H. 11, Bonn, 1955.

Лит.: Шнеерсон Г., Бенджамин Бриттен и его опера («Питер Граймс»), «СМ», 1960, № 10; Бриттен рассказывает, «СМ», 1963, № 6; Шефер М., Композитор рассказывает, там же, 1963, № 12, с. 118—23; Житомирский Д., Три оперы Бриттена, «МЖ», 1964, № 23; Таураг с А., Бенджамин Бриттен, М.— Л., 1965; White E. W., B. Britten. A sketch of his life and works, L., 1948 (new ed., rev. and enlarged, L., 1954; на нем. яз.— Z., 1948); Keller H., Britten and Mozart, «MZ», 1948, XXIX, № 1, p. 17—30; Mitchell D. and Keller H. [eds], Benjamin Britten. A commentary on his works from a group of specialists, L., 1952—56; N. Y., 1953; Tribute to Benjamin Britten on his fiftieth birthday, L., 1963; Holst J., Britten, N. Y., 1966; Young P., Britten, L., 1966; Howard P., The operas of Benjamin Britten, L., 1969; White E. W., Benjamin Britten. His life and operas, L., 1970. *Г. М. Шнеерсон.*

БРКА́НОВИЧ (Brkanović) Иван (р. 27 XII 1906, Шкаляри, близ г. Котор) — хорватский композитор (Югославия). Учился композиции у Ф. Лотки, Ф. Дуга-на и Б. Берсы в Академии музыки в Загребе, затем в «Схола канторум» в Париже. Работал в Загребе хормейстером, директором Загребской филармонии (1954—57), был профессором Академии музыки в Сараеве (1957—61). Б.—автор произв. разл. жанров, а также муз.-критич. статей, в к-рых отстаивал необходимость обращения к нац. материалу в оперном и конц. репертуаре. В композиторском творчестве использует нац. хорватский муз. фольклор, сочетая нар. песенность с проф. мастерством и применением совр. приёмов письма.

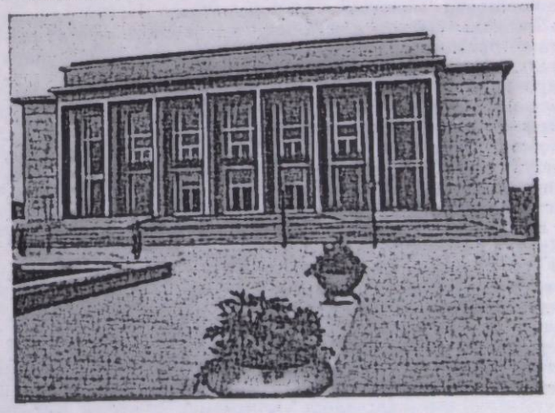
Соч.: оперы — Равноденствие (Ekvinoci], 1950), Золото Задра (Zlato Zadra, 1954); балет — Илоты (Heloti, Загреб, 1963); кантаты—Боснийские воспоминания (Bosanska sjećanja, 1961), Зелёный змей любви (Zelena zmija ljubavi, 1964); для солистов, хора и орк.— Триптих (1936), Далматский диптих (1953); для орк.—5 симфоний (1935, 1946, 1947, 1948, 1949), Сараевская сюита (1958); камерн. соч.— 2 струн. квартета.

Лит.: Kovačević Kr., Hrvatski kompozitori i njihova djela, Zagreb, 1960, s. 76—90. *К. Ковачевич.*

БРНО (Brno) — один из крупных культурных центров ЧССР. Адм. центр Южно-Моравской обл. 335 тыс. жит. (1971). Развитие муз. жизни Б. относится к эпохе нац. возрождения нач. 19 в. С 1815 делались первые попытки ставить оперные спектакли. Премьера оперного спектакля состоялась только в 1839; была пост. опера «Иосиф» Мегюля. Первая чеш. опера «Дратарь» («Проволочник») Шкроупа была пост. в 1842. Во 2-й пол. 19 в. деятельность чеш. музыкантов становится более систематич. и самобытной. В 1874 начинает действовать «Беседный дом», где выступают нац. оперные и драм. труппы. В 1884 Об-во чеш. нар. т-ра открывает здание Временного т-ра, где регулярно выступает чеш. оперная труппа. В 1894 т-р был переименован в Народный, более широко известный под назв. Старый т-р (функционировал до 1918). В Б. состоялись премьеры опер Л. Яначека «Начало романа» (1894) и «Её падчерица» (1904). В 1860 был создан мужской хор «Беседа брненская», преобразованный в 1878 в смешанный хор, а затем под тем же назв. реорганизованный в певческое об-во. Об-во знакомило слушателей с произв. нац. и классич. репертуара. Активными деятелями его были Л. Яначек, руководивший хором в 1876—88, и скрипач и дирижёр Р. Рейсиг, возглавлявший хор в 1899 — 1918. Рейсиг организовал также струн. квартет, выступавший в 1869—99. В 1910—15 в Б. существовал Моравский смешанный хор учителей, в 1914 из него выделился Хор моравских учительниц. Первые муз.-образоват. учреждения в Б. были заложены Яначеком, к-рый преподавал в педагогич. уч-ще. В 1881 по его инициативе было создано Об-во усовершенствования церк. музыки в Моравии («Еднота»). В 1882 об-во открыло Органную школу.

После образования бурж. республики (1918) представления устраивались в помещении Нем. т-ра. В нём ставились оперные и драм. спектакли, а оперетты и муз. комедии —в Старом т-ре. Под рук. Ф. Ноймана (1919—1929), а позже З. Халабалы, Б. Бакалы, М. Сакса оперная труппа стала одной из ведущих в стране; позднее создаётся балетная труппа. Т-р пропагандировал творчество нац. композиторов. В репертуаре были произв. комп. Яначека, О. Еремиаша, В. Новака, О. Острчила, Б. Мартину. В 20—30-х гг. 20 в. в Б. работали: Моравский квартет (с 1923), Моравский вок. квартет (с 1928), Моравский дух. квинтет (с 1927), Квартет им. Яначе-

Оперный театр им. Л. Яначека в Брно (новое здание).



ка (с 1932), мужской студенч. хор Академич.певч. об-ва «Мораван» (осн. в 1931). С 1918 начинает регулярную деятельность Оркестровое объединение, первые попытки создания к-рого относятся к 1903—09. В 1925 создаётся инстр. коллектив при радио, на основе к-рого к 1937 организуется симф. оркестр.

В 1919 по инициативе Яначека были объединены Органная школа и консерваторские классы при «Беседа брненска» (осн. в 1881; консерватория стала в 1920 государственной; до 1924 консерваторией руководил Яначек).

В годы фашистской оккупации (1939—45) муз. жизнь Б. пришла в упадок. Мн. коллективы прекратили существование. После освобождения страны муз. культура Б. получила возможность широкого развития. В 1948 Гор. т-р стал государственным; значительно увеличился состав труппы. В 1965 было открыто новое здание т-ра на 1400 мест (с 1948 театр носит имя Л. Яначека). В первое послевоенное десятилетие основой конц. жизни Б. были выступления оркестра радио, а также Моравского камерного оркестра (осн. в 1948), преобразованного в 1951 в Симф. оркестр Моравской обл. В 1956 оба коллектива были объединены в симф. оркестр Гос. филармонии. При филармонии работают хор и неск. камерных ансамблей, в т. ч. Квартет им. Л. Яначека (вновь создан в 1947), Брненский дух. квинтет (с 1956). Среди др. муз. коллективов Б.— Камерный оркестр им. Б. Мартину (осн. в 1947 как «Коллегиум музикум брненске»), Моравский нонет (образован в 1957 из оркестрантов оперного т-ра), Моравский дух. квинтет, Квартет П. Долежала (с 1940), эстрадный оркестр, оркестр нар. инструментов. Регулярную конц. деятельность ведут любительские коллективы — Филармонич. хор «Беседа брненска», Оркестровое объединение им. Гельферта, об-во «Мораван», Брненский камерный ансамбль высших школ, Брненский детский хор и др.

В 1947 в Б. была осн. вторая в ЧССР Академия муз. иск-ва, к-рой присвоено имя Л. Яначека. Продолжает деятельность и консерватория. В Моравском музее имеется Муз.-историч. отдел, где хранятся рукописи и печатные издания начиная с 13 в., в т. ч. архив Яначека, коллекция муз. инструментов; в муз. отделе университетской б-ки (осн. в 1941) хранится собрание печатных и рукописных материалов монастырских б-к.

Лит.: Vetterl K., Opera v Brně. Československá vlastivědo, VIII, 1935, p. 723. *М. М. Яковлев.*

«БРОДВУД» (Broadwood) — старейшая англ. фп. фирма. Родоначальник семьи мастеров фп. — Джон Бродвуд (1732—1812), столяр из Кокберспата (Шотландия). С 1752 работал в Лондоне у клавесинного мастера Б. Чуди, с 1761 — его компаньон (фирма наз. «Чуди и Бродвуд»). С 1769 Джон Бродвуд (зять Чуди) — глава фирмы. Изучив механику и акустику, он усовершенствовал молоточковый механизм. В 1773 фирмой «Б.» был создан новый вид клавишного инструмента — прямоугольное (столообразное) фп., снабжённое «английским» молоточковым механизмом. При конструировании этого типа фп. Джон Бродвуд пользовался советами М. Клементи. С 1788 фирма выпускала также крыловидные рояли. Джоном Бродвудом изобретён однорепетиционный молоточковый механизм толкающего действия, сделаны расчёты струн. мензур, увеличен звуковой диапазон фп. до 6 октав (1794). С 1795, после вступления в дело сыновей Джона Бродвуда — Джеймса Чуди и Томаса Б.— фирма стала наз. «Джон Бродвуд и сыновья» («J. Broadwood and Sons, Ltd»). В 1817 фирма «Б.» подарила свой рояль Л. Бетховену, к-рый дал ему высокую оценку. В 1834 она изготовила рояль для Ф. Шопена (специально к его гастролям в Англии). Во 2-й пол. 19 в. фирмой «Б.» были введены перекрёстные струны, механизмы двойной репетиции, освоен выпуск пианино, в 1900-х гг. «Б.» получила патент на цельнолитую стальную раму без промежуточных опорных стержней. Современная фирма «Б.» выпускает 3-метровые концертные рояли.

Лит.: Hirt Fr. J., Meisterwerke des Klavierbaues, Olten, 1955. *О. М. Белунцов.*

БРОДСКИЙ Адольф Давидович [21 III(2 IV) 1851, Таганрог — 22 I 1929, Манчестер, Англия] — скрипач и педагог. В 9-летнем возрасте дебютировал в Одессе. В 1860—66 учился в Венской консерватории в классе Й. Хельмесбергера, был участником (2-я скрипка) его струн. квартета. В 1866—68 играл в придв. оркестре, выступал как солист. В 1873 возвратился в Россию. В 1874—78 преподавал в Моск. консерватории. В 1879 дирижировал симф. концертами в Киеве. С 1881 жил за границей, гастролировал во мн. странах. Был первым исполнителем посв. ему скрипичного концерта Чайковского (Вена, 1882), к-рый высоко ценил Б. как артиста и человека. В 1883—91 профессор консерватории в Лейпциге, где основал струн. квартет (Б., О. Новачек, Х. Зитт, Л. Грюцмахер), завоевавший мировую известность. Неоднократно выступал в России (последний раз в 1903 в камерных концертах РМО в Москве и Петербурге). В 1891—94 концертмейстер Нью-Йоркского симф. оркестра. С 1895 директор и профессор (класс скрипки) Корол. муз. колледжа в Манчестере. Среди учеников Б.— Ф. Бербер, Н. Блиндер, О. Новачек. Ценные сведения о муз. деятельности Б. содержатся в мемуарах его жены А. Бродской: «Воспоминания о родном доме в России...» («Recollections of a Russian home...», [L.], 1904).

И. М. Ямпольский.

БРОН Онисим Михайлович [р. 20 VIII(1 IX) 1895, Новомосковск, ныне Днепропетровской обл.] — сов. дирижёр. Окончил Киевскую консерваторию (в 1916 — класс фп. В. В. Пухальского, в 1918 — композиции Р. М. Глиэра). Был дирижёром т-ров оперы и балета — Тбилисского (1922—24), Бакинского (1924—25), Харьковского (1925—26), Киевского (1930—32), Ленинградского (им. С. М. Кирова, 1937—44). В 1926—30 зав. муз. частью Муз. т-ра им. В. И. Немировича-Данченко в Москве. В 1944—48 худ. рук. и гл. дирижёр Белорус. т-ра оперы и балета, в 1948—52 худ. рук. Оперного ансамбля Всесоюзного радио, в 1952—56 муз. рук. Ансамбля сов. оперы ВТО. Под его рук. осуществлён ряд первых постановок произведений сов. композиторов и классиков. Преподавал в Киевской (1930—32) и Минской (1945—48) консерваториях, в ГИТИСе (классы дирижирования и оперной подготовки актёра). Редактор ряда муз. изданий (в т. ч. клавира оперы «Севильский цирюльник» Россини).

Соч.: Дирижёр и музыкальная культура оперного спектакля, в сб.: О культуре оперного спектакля, М., 1956, с. 39—66, Музыкальный театр и современность, в сб.: Вопросы развития советской оперы, М., 1962, с. 54—71. *И. Г. Нисневич.*

БРОНАРСКИЙ (Bronarski) Людвик (р. 13 IV 1890, Львов) — польский музыковед и пианист. Учился в Венском ун-те (1909—13) у Г. Адлера, Р. Валлашека и М. Дица (музыковедение), занимался также у Т. Лешетицкого (фп.) и Г. Греденера (композиция и оркестровка). С 1914 совершенствовался как музыковед под рук. П. Вагнера во Фрейбурге. Наиболее известны его исследования творчества Ф. Шопена (написал свыше 40 статей). С 1937 ред. полного собр. сочинений Ф. Шопена (совм. с И. Падеревским и Ю. Турчиньским; после их смерти завершил самостоятельно издание—Fr. Chopin, Dzieła wszystkie, PWM, Kr., 1949—62). В 1947—67 преподавал в консерватории во Фрибурге (Швейцария). В 1948—51 чл. музыковедч. комиссии Польской АН.

Соч.: Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters, Z.— Lpz., 1922; Harmonika Chopina, Warsz., 1935; Études sur Chopin, [v. 1—3], Lausanne, 1944—47; Srkice Chopinowskie, Kr., 1961. *З. Лисса.*

БРОНСКАЯ (урожд. Гаке, по мужу — Макарова) Евгения Адольфовна [20 I(1 II) 1888, Петербург — 12 X 1953, Ленинград] — советская певица (лирико-колоратурное сопрано) и педагог. Пению обучалась у своей матери — Э. Гаке в Петерб. муз. школе. В 1901 дебютировала в Тбилисском оперном т-ре. В 1902—03 солистка Киевского оперного т-ра, в 1904—05— т-ра Солодовникова (Москва). В 1907—10 служила в итал. антрепризе, пела в Италии, Франции, США. В 1910—23 солистка Мариинского т-ра. В 1923—50 профессор Ленингр. консерватории. Среди её учениц — Д. Я. Пантофель-Нечецкая. Обладала яркими вок. и сценич. данными, блестящей колоратурой. Партии: Марфа («Царская невеста»), Снегурочка; Царевна-Лебедь, Татьяна; Филина («Миньон» Тома), Мюзетта («Богема»), Марта («Марта» Флотова), Виолетта, Микаэла и др.

Лит.: Левик С., Записки оперного певца, 2 М., 1962, с. 62, 84, 200. *В. И. Зарубин.*

БРОССАР (Brossard) Себастьен де (крещён 12 IX 1655, Домпьер, деп. Орн — 10 VIII 1730, Мо, деп. Сена и Марна) — франц. композитор, муз. писатель, лексикограф и библиограф. Получил духовное образование. С 1687 викарий, с 1689 капельмейстер Страсбургского собора, в 1698—1730 гл. капеллан (в 1698 — 1709 муз. директор) кафедрального собора в Мо. Составил и издал первый франц. «Музыкальный словарь, содержащий объяснения наиболее употребительных в музыке терминов греческих, итальянских и французских» («Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique...», 1703, 21705). Приложенный к словарю каталог собранных Б. книг по музыке и нотных изданий 16—17 вв. (более 900 назв.) — один из первых систематич. опытов каталогизации и описания муз. лит-ры. Б. написал «Письмо г-ну Демоцу по поводу его нового метода записи литургич. пения и музыки» («Lettre en forme de dissertation à M. Demoz sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique», 1729). Уникальное собрание муз. рукописей Б. было приобретено в 1724 Людовиком XV (ныне одно из ценнейших собраний Муз. департамента Нац. б-ки в Париже).

Автор духовной музыки, инстр. соч. (симфонии для 2 и 3 инструментов с басом, сонаты для 2 скр., гамбы и баса, сонаты для 2 скр. и баса и др.).

Лит.: Brenet M., Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile ..., в сб.: Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, XXIII, P., 1896; Sébastien de Brossard, в кн.: Laurencie L. de, L'école française de violon de Lully à Viotti, v. 1, P., 1922, p. 68—71; Lebeau E., L'entrée de la collection musicale de Sébastien de Brossard à la Bibliothèque du Roi, «RM», 1950, décembre. *И. М. Ямпольский.*

БРУКНЕР (Bruckner) Антон (4 IX 1824, Ансфельден, близ Линца —11 X 1896, Вена) — австр. композитор. В раннем возрасте работал органистом, затем учителем. Муз. образование приобрёл почти самоучкой, изредка пользуясь консультациями авторитетных мастеров. Профессиональным музыкантом стал после победы на конкурсе органистов в Линце в 1853. Работая органистом в Линцском соборе, Б. писал гл. обр. духовную, хор. и органную музыку. В 1868 переехал в Вену, с к-рой связан осн. период его творчества. С этого же года преподавал в Венской консерватории (гармония, контрапункт и игра на органе), с 1875—в ун-те и учительском ин-те св. Анны. Среди его учеников — Г. Малер, А. Никиш, Ф. Клозе. В 60—80-е гг. Б. создал свои симфонии, но они исполнялись редко, а сам композитор подвергался резкой критике со стороны Э. Ганслика и последователей И. Брамса. Признание пришло к Б. лишь в 1884, когда была исполнена его 7-я симфония под упр. А. Никиша. После смерти Б. творчество композитора пропагандировали дирижёры Ф. Мотль, Ф. Вейнгартнер, Г. Леви, Ф. Лёве, П. Шальк, З. Окс. Редакторы симфоний Б. братья П. и Ф. Шальк, а также Ф. Лёве сильно изменили тексты партитур. В 1912 А. Гёллерих положил начало движению за пропаганду творчества Б. (Bruckner-Bewegung), задачами к-рого стали организация фестивалей (Bruckner-Festen) и издание полн. собр. сочинений композитора. К 1936 восстановлен подлинный текст симфоний Б., освобождённый от многочисленных редакторских наслоений, и опубликованы авторские рукописи, хранившиеся в Венской национальной библиотеке.



Б.—один из крупнейших симфонистов 2-й пол. 19 в. Тесно связанный с австр. фольклором и традициями муз. классики, он возродил в своём творчестве монументальный симф. стиль. Наиболее значительны и характерны его зрелые симфонии, начиная с 3-й, посв. Р. Вагнеру (1873), и особенно 4-я («Романтическая», 1874), 7-я (1883, 2-я ч. симфонии возникла под впечатлением смерти Вагнера), 8-я (т. н. «Трагическая», 1887), 9-я (т. н. «Готическая», 1894). Большинство симфоний перерабатывалось композитором, 9-я симфония не была закончена, 1-й предшествовали две симфонии, не исполненные при жизни композитора и не имеющие нумерации.

Для творчества Б. характерны этич. возвышенность, серьёзность и глубина намерений, здоровое жизнеощущение, теплота и искренность чувств. В симфониях композитор воплотил преклонение перед красотой и величием мироздания. Образы произв. Б. всегда конкретны, рождены впечатлениями реальной действительности. Мировоззрение Б. отличалось наивной религиозностью и пантеизмом. Иск-во Б. обращено к широкой аудитории, отсюда его эпический размах, крупные планы, «фресковость» письма. В музыке композитора воплощены противоречия эпохи. Они преломились в остроконфликтных образах ряда симф. аллегро, трагич. образах медленных частей, саркастич. скерцо последних симфоний. В скерцо симфоний также слышны интонации крестьянских песен, ритмы лендлеров, вальсов. Стилистически музыка Б. лежит в русле позднего романтизма. Но, будучи современником Ф. Листа, И. Брамса, Р. Вагнера, Б. пошёл самостоятельным путём. Романтически возвышенный, гимнический, подчас экзальтированно приподнятый строй чувств Б. соединил с классич. принципами симф. формы. Он создал монументальный, эпически протяжённый четырёхчастный цикл, композиционные черты к-рого определяются целенаправленностью, постоянным возрастанием степени напряжённости. Для симфоний Б. характерны длительные волны нарастаний, постепенное накапливание динамики, приводящее к грандиозным кульминациям, после к-рых следует медленный, равномерный спад. Три из четырёх частей симфонии написаны обычно в насыщенной острыми конфликтами сонатной форме. Но пропорции и строение её по сравнению с классической нарушены. Основные темы разрастаются до трёх развёрнутых тематич. групп, причём особое значение приобретает заключит. партия; если у классиков она служит завершением экспозиции, то у Б. она самостоятельна и часто играет роль кульминации, после к-рой следует новая фаза развития. Наиболее органично муз. развитие в медленных частях. Обычно они построены на чередовании 2 тем. С каждым новым проведением темы усложняются, эмоциональная напряжённость всё более растёт, достигая вершины к концу части. Наиболее сложны по строению (как и по содержанию) финалы. При всём обилии тематич. материала и эпизодов, при кажущейся импровизационности изложения и здесь сохраняется сонатная схема.

Б. был присущ большой дар мелодич. изобретения. Муз. ткань его сочинений полифонична (господствуют приёмы имитац. полифонии). Гармония отмечена завоеваниями позднего романтизма (сопоставление далёких

тональностей и др.). Оркестровка оригинальна (оркестровые группы нередко трактуются как регистры органа).

Основные даты жизни и деятельности

1824.— 4 IX. В Ансфельдене в семье сельского учителя Антона Брукнера родился сын Йозеф Антон.

1834.— Первое сочинение — органная прелюдия.— Первый опыт работы в качестве церк. органиста.— Занятия музыкой с отцом (игра на скр. и фп.) и двоюродным братом И. Б. Вейсом (уроки игры на органе, гармонии и полифонии).

1837.— Начало самостоятельной жизни.— Работа в качестве хорового певчего в монастыре Сан-Флориан.— Занятия игрой на органе у А. Каттингера и скрипке у Ф. Грубера.

1840—41.— Поездки в Линц на лекции по гармонии и генерал-басу теоретика И. А. Дюрнбергера.

1841.— Окончание курсов нар. учителей в Линце.— Получение должности помощника сельского учителя в дер. Виндхаг.

1843.— Перевод на работу в Кронсторф.— Создание ранних хоровых сочинений — Libera и Tantum ergo.— Занятия гармонией с органистом Энса Л. Ценетти.

1845.— Выдерживает с отличием экзамены на звание учителя.— Получает место учителя в Сан-Флориане.

1848—55.— Работа в качестве помощника органиста, а затем главного органиста Сан-Флориана.— Создание ряда крупных сочинений, в их числе: Реквием, две мессы, Missa solemnis, Магнификат и др.— Первая поездка в Вену.— Начало заочного обучения у венского теоретика С. Зехтера.— Победа Б. на конкурсе органистов в Линце (1855).— Работа в качестве органиста в Линцском соборе.

1858.— В вечерней «Венской газете» («Wiener Zeitung») напечатана первая статья о Б. как о выдающемся органисте и импровизаторе.

1861.— Экзамен в Венской консерватории и получение свидетельства о муз. образовании.

1862—63.— Занятия по композиции с О. Китцлером.

1863.— Первое знакомство с совр. музыкой (произв. Ф. Листа, Р. Вагнера).— Пост. в Линце оперы Вагнера «Тангейзер»; увлечение Вагнером, длившееся всю жизнь.

1864.— Исп. мессы № 1 в Линцском соборе.— Первая хвалебная рецензия о творчестве Б. в линцской газете.

1865—67.— Нервное перенапряжение с симптомами психич. заболевания.

1868.— Переезд в Вену.— Преподавание гармонии и контрапункта в Венской консерватории.— Исп. в Линце 1-й симфонии под управлением автора.— Хвалебная статья Э. Ганслика в «Wiener Zeitung» о творчестве Б.

1869.— Гастрольная поездка Б. в качестве органиста во Францию.— Триумфальный успех концерта Б. в Нотр-Дам (Париж).

1871.— Начало газетной травли со стороны Э. Ганслика и «брамсианцев».

1871.— Гастроли в Англии (Лондон).— Получение звания профессора Венской консерватории.

1873.— Исполнение 2-й симфонии в Вене под упр. автора.

1874.— Поездка в Байрейт к Р. Вагнеру, посвящение ему 3-й симфонии.

1875.— Работа в Венском ун-те (лекции по гармонии и контрапункту).

1877.— Провал 3-й симфонии в Вене (исп. под упр. автора).

1881.— 1-е исп. 4-й симфонии в Вене (дирижёр Х. Рихтер).

1883.— 1-е исп. двух частей 6-й симфонии в Вене (дирижёр В. Ян).

1884.— 1-е исп. 7-й симфонии под упр. А. Никиша в Лейпциге с триумфальным успехом.— Запоздалое признание Б., интерес к его ранее написанным сочинениям.

1891.— Присуждение Б. степени доктора honoris causa Венским ун-том.

1887—96.— Работа над 9-й симфонией.— Тяжёлая болезнь (водянка).

1892.— Исп. 8-й симфонии в Вене (дирижёр Х. Рихтер).

1896.— 11 X. Смерть композитора.

Соч.: для солистов, хора и орк.— Реквием (d-moll, [illegible]), Месса № 1 (d-moll, [illegible]), Месса № 2 (e-moll, [illegible]), Месса № 3 (f-moll, [illegible]), Missa solemnis (b-moll, [illegible]), Te Deum (C-dur, [illegible], Вена), 150-й псалом ([illegible], Вена), Ave Maria ([illegible]), Ave Maria ([illegible]), Ave Maria (F-dur, [illegible]), Магнификат ([illegible]), Tantum ergo (D-dur, [illegible]), 5 tantum ergo ([illegible]), Tantum ergo ([illegible]), Tantum ergo ([illegible]), Germanenzug ([illegible]), Das Hohe Lied ([illegible]), Träumen und Wachen ([illegible]), Helgoland ([illegible]); для орк.— увертюра (g-moll, [illegible]); симфония (f-moll, [illegible]), симфония (d-moll, № 0, Die Nullte, [illegible]); симфонии: № 1 (c-moll, [illegible]), № 2 (c-moll, [illegible]), № 3 (d-moll, Richard Wagner, [illegible]), № 4 (Es-dur, «Романтическая», [illegible]), № 5 (B-dur, [illegible]), № 6 (A-dur, [illegible], Вена), № 7 (E-dur, [illegible]), № 8 (c-moll, [illegible]), № 9 (d-moll, [illegible]); камерно-инстр. произв.— струнный квинтет (F-dur, ор. 102, 1879).

Издания соч.: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Nationalbibliothek in Wien und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, hrsg. von R. Haas und A. Orel, Bd 1—22, W.— Lpz., 1930—65 (вышло 15 томов).

Письма и лит. соч.: Gesammelte Briefe, hrsg. von F. Gräflinger, Regensburg, 1924; Gesammelte Briefe, Neue Folge, hrsg. von M. Auer, Regensburg, 1924; Harmonielehre und Kontrapunkt. Vorlesungen an der Universität Wien, hrsg. von E. Schwanzara, W., 1950.

Лит.: Раппопорт Л., Антон Брукнер, М., 1963; Louis R., Anton Bruckner, Münch.— Lpz., 1905; Moroldm., Anton Bruckner, Lpz., 1912, [2]Lpz., 1920; Holm A., Die Symphonie Anton Bruckners, Münch., 1914; Decsey E., Bruckner. Versuch eines Lebens, B., 1919; Göllerich A., Auer M., Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild, Bd 1—4, Regensburg, 1922—38; Auer M., A. Bruckner. Sein Leben und Werk, W.— Lpz.— Z., 1923; [4], 1949 (список произв. и библ.); Kurth E., A. Bruckner, Bd 1—2, B., 1925; Haas R., A. Bruckner, Potsdam, 1934; Laux K., A. Bruckner. Leben und Werk, Lpz., 1940, [2] Wiesbaden, 1947; Machabey A., La vie et l'oeuvre de A. Bruckner, P., 1945; A complete bibliography of books on Bruckner, «Chord and Discord», publ. by the Bruckner Society of America, ed. G. Engel, 1948, v. XII, № 5; Doernberg E., The life and symphonies of Anton Bruckner, L., 1950; его же, A. Bruckner. Leben und Werk, Münch. — W., 1963; Dennert M., A. Bruckner. Versuch einer Deutung, Lpz., 1958; Abendroth W., Bruckner, Eine Bildbiographie, Münch., 1958; Bruckner-Studien Leopold Novak zum 60. Geburtstag, hrsg. von S. Grasberger, W., 1964; Lancelot M., Anton Bruckner. L'homme et son oeuvre, P., 1964; Simpson R., The essence of Bruckner..., L., 1967. *Л. Г. Раппопорт.*

БРУСИЛОВСКИЙ Евгений Григорьевич [р. 30 X (12 XI) 1905, Ростов-на-Дону] — сов. композитор. Нар. арт. Казах. ССР (1936). В 1922—24 учился (по классам фп. и композиции) в Моск. консерватории, в 1931 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции М. О. Штейнберга. Работал в агитбригаде завода им. С. М. Кирова. В 1933 был командирован Союзом композиторов Ленинграда в Алма-Ату. В 1934—38 муз. рук. Казах. муз. т-ра, в 1949—51 худож. рук. Филармонии. Творч. деятельность Б. способствовала развитию казах. проф. муз. иск-ва. Он создал первые казах. оперы, балеты, симфонии, записал более 250 казах. нар. песен и кюйев. С 1944 преподаватель, с 1955 профессор Алма-Атинского ин-та иск-в (зав. кафедрой композиции). Учениками Б. являются мн. композиторы: Л. В. Афанасьев, Б. Байкадамов, А. В. Бычков, К. Кужамьяров, А. С. Зацепин, С. Мухамеджанов, Е. Рахмадиев, М. Тулебаев и др. Пред. Оргкомитета Союза композиторов Казах. ССР (1939—48), пред. Правления СК Казах. ССР (1948—53).

Автор музыки Гос. гимна Казах. ССР (совм. с М. Тулебаевым, Л. Хамиди, 1945).

Соч.: оперы — Кыз-Жибек (1934, Казах. т-р оперы и балета; все премьеры опер Б. состоялись в этом т-ре), Жалбыр (1935), Ер-Таргын (1936), Айман-Шолпан (1938), [illegible] (Золотое зерно, 1940), Гвардия алга! (Гвардия, вперёд!, 1942), Амангельды (совм. с М. Тулебаевым, 1945), Дударай (1953), Наследники (1964) и др.; балеты — Гульшара (1940, Узб. т-р оперы и балета), Кыз-Коркыт и Баян-Слу (1966); кантата Советский Казахстан (1947; Гос. пр. СССР 1948); для орк.— 7 симфоний (1932, 1933, 1944, 1957, 1965, 1966, 1969), симф. поэма — [illegible] (Степная берёза, 1962), увертюры; концерты для инструмента с орк.— для фп. (1947), для трубы (1963), для влч. (1969); камерно-инстр. произв.— 2 струнных квартета (1944, 1951); произв. для оркестра казах. нар. инстр.; произв. для фп.; романсы и песни, в т. ч. на сл. Джамбула, Н. Мухамедханова, А. Тажибаева и др.; обр. нар. песен (более 100), музыка к фильмам.

Лит.: Мессман Вл., Евгений Брусиловский, «СМ», 1946, № 12; Ерзакович Б., Евгений Григорьевич Брусиловский, «Известия АН Каз. ССР», № 78, Серия искусствоведения, вып. 2, А.-А., 1950; Евгений Брусиловский, в сб.: Музыкальная культура Казахстана, А.-А., 1955; [illegible] А., Е. Г. Брусиловский, М., 1959. *Б. Г. Ерзакович.*

БРУСТАД (Brustad) Бьярне [р. 4 III 1895, Осло] — норв. композитор, скрипач и альтист. Один из ведущих композиторов совр. Норвегии. В 1907—12 учился скрипке у Г. Ланге в консерватории в Осло, совершенствовался у К. Флеша в Берлине. С 1914 концертировал как скрипач в Осло, в 1929—43 участник оркестра Филармонич. об-ва. В 1917 дебютировал как композитор, выступив в Осло в авторском концерте (солист-альтист). С 1937 преподавал композицию и инструментовку в консерватории в Осло. В творчестве приближается к муз. принципам Б. Бартока, с к-рым был лично знаком. Широко разрабатывая материал норв. фольклора, Б. в то же время использовал новые средства композиторской техники — политональные приёмы, сложные ритмы, утончённые эффекты инструментовки. В поздних произв. сочетал нар. основу с битональным письмом.

Соч.: опера Атлантида (Atlantis, 1945); для орк.— 3 симфонии (1948, 1951, 1953), сюита (1921); для инстр. с орк.— рапсодия для скр. (1933), 2 концерта для скр. (1924, 1927); камерн. соч.— концертино для альта, клавесина и камерн. орк. (1933), 2 трио для кларнета, скрипки и альта (1939) и серенада для скр., фп. и фагота (1947), каприччо для скр. и альта (1936); Сказка и Фанитулл (назв. норв. танца) для скр. соло (Eventyrsuiten, Fanitull-suiten, 1932); для фп.— цикл Игры детей (Kinderspiele) (1939, орк. вариант—1958), пьесы; песни.

Лит.: Ланге К., Эстведт А., Норвежская музыка, М., 1967. *О. Е. Левашова.*

BRUSTWERK (бру́стверк, нем.) — группа регистров органа. Трубы Б. расположены в центре и в передней части инструмента. Обычно придаются второму или третьему мануалу. Интонированы слабее, чем регистры *Hauptwerk'a*.

БРУХ (Bruch) Макс (6 I 1838, Кёльн — 2 X 1920, Берлин) — нем. композитор и дирижёр. Начальное муз. образование получил у своей матери — певицы. Рано проявил муз. дарование: писал музыку с 11 лет, как композитор дебютировал в 14 лет (симфония Б. исп. в Кёльне в 1852). В 1853—57 Б. учился в консерватории у Ф. Хиллера (композиция) и К. Рейнеке (фп.) в Кёльне, где затем преподавал муз.-теоретич. предметы (1858—61). Был музик-директором в Кобленце (1865—67), придв. капельмейстером в Зондерсхаузене (1867—70), дирижёром Штерновского хор. об-ва в Берлине (1878) и Филармонич. об-ва в Ливерпуле (1880—83), рук. оркестра в Бреславле (1883—90), профессором Высшей школы музыки в Берлине (1891—1910). Творчество Б. относится к позднеромантич. направлению, стиль его письма традиционен. Известность Б. принесли опера «Лорелея» (1863) и произв. для хора и оркестра «Фритьоф» (1864); популярен также концерт для скрипки с оркестром № 1, g-moll. Наиболее значительны его крупные светские хор. произведения с оркестром, отличающиеся мастерством полифонич. голосоведения, богатством гармонич. средств, эффектной красочной инструментовкой. В своих духовных хор. произведениях Б. уделяет гл. внимание мелодич. ясности, доступности выразит. средств, завершённости формы (широко известно его произв. «Кол Нидрей», написанное по заказу ливерпульской еврейской общины). Среди инстр. произв. популярны скрипич. концерты и «Шотландская фантазия».

Соч.: оперы — Шутка, коварство и месть (Scherz, List und Rache, по зингшпилю Гёте, 1858, Кёльн), Лорелея (1863, Мангейм), Гермиона (по Зимней сказке Шекспира, 1872, Берлин); для голоса и орк.— оратории Моисей (1894), Густав Адольф (1898), Фритьоф (1864), Одиссей (1872), Арминий (1875), Песнь о колоколе (Das Zied von der Glocke, 1878), Огненный крест (1899), Пасхальная кантата (1910), Голос матери-земли (Die Stimme der Mutter Erde, 1916); для орк.— 3 симфонии (1870, 1870, 1887); для инстр. с орк.— для скр. — 3 концерта (1868, 1878, 1891). Шотландская фантазия (Schottische Phantasie, 1880), Adagio appassionato, для влч., евр. мелодия Кол Нидрей (1881), Adagio на кельтские темы, Ave Maria; Швед. танцы, Песни и танцы на рус. и швед. мелодии для скр. и фп.; вок. циклы, в т. ч. Шотландские песни (Schottische Lieder, 1863), Еврейские мелодии (Hebräische Gesänge, 1859 и 1888) и др.

Лит.: J. Brahms im Briefwechsel mit K. Reinthaler, M. Bruch [u. a.], в кн.: Brahms-Briefwechsel, Bd 3, B., 1908; Blume Fr., Max Bruch, в кн.: Deutsches Biographisches Jahrbuch, Bd II. 1917—1920, B.— Lpz., 1928, S. 505—509; Gysi Fr., Max Bruch. 110. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, Z., 1922; Pfitzner H., Meine Beziehungen zu M. Bruch, Münch., 1938. *О. Т. Леонтьева.*

БРЫКИН Степан Васильевич [27 XII 1861 (8 I 1862), станица Раздорская, ныне Усть-Донецкого р-на Ростовской обл. — 30 VI (13 VII) 1912, Святошино близ Киева] — рус. певец (баритон), педагог и антрепренёр. Род. в семье сельского учителя. Учился в Моск. ун-те. Брал уроки пения у Д. М. Леоновой. Муз. карьеру начал хористом в оперетте М. В. Лентовского в Москве. В 1891—93 пел на сцене Мариинского т-ра (Петербург), затем в Моск. частной опере С. И. Мамонтова. В 1897 — 1901 выступал в провинц. оперных антрепризах М. М. Бородая в Казани, Саратове. Заболев тяжёлой нервной болезнью, оставил сцену. С нач. 1900-х гг. жил в Киеве, преподавал пение и вёл оперный класс в Муз. уч-ще местного отделения РМО. Позже занялся оперной антрепризой, вначале совм. с Бородаем, а с 1907 самостоятельно. В руководимой им оперной труппе Киевского театра провёл ряд реформ, осуществил постановку опер русских и западно-европейских композиторов. Деятельность Б. как антрепренёра способствовала поднятию художественного уровня провинциального оперного театра.

Лит.: «РМГ», 1912, № 31—32, с. 629 [Некролог]; Левик С. Ю., Записки оперного певца, [2] М., 1962; Из музыкального прошлого, ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, вып. 1, М., 1960; Боголюбов Н. Н., 60 лет в оперном театре, М., 1967.

БРЫМБАРОВ (Бръмбаров) Христо Тачев [р. 15 X 1905, Ловеч] — болг. певец (драм. баритон), педагог. Нар. арт. НРБ (1947), Герой Социалистического Труда (1969). Учился пению у И. Вульпе в Гос. академии музыки в Софии; в 1929—35 совершенствовался у А. Чекки, Л. дель Лунго и В. Пикколи в Милане. Одновременно гастролировал в итал. оперных театрах. В 1936 дебютировал в роли Фигаро в Софийской нар. опере (с 1937 её солист). С 1937 преподаёт пение в Гос. академии музыки, с 1947 профессор. Среди учеников: Б. Н. Гяуров, Д. Узунов, Н. Гюзелев, А. Селимский, Р. Арие, Д. Петков и др. С 1962 руководит Центральной студией вокалистов. Б. обладает красивым голосом, выразительной манерой пения, сценическим дарованием. Создал около 30 музыкально-сценических образов.



Партии: Георги Грозника, Сыбо («Девять братьев Янины», «Момчил» Л. Пипкова), Гамилькар («Саламбо» В. Стоянова), Амонасро («Аида»), Ренато («Бал-маскарад»), Тонио; Голландец («Летучий голландец»), Борис Годунов; Тарас («Семья Тараса»). Димитровская пр. (1945, 1952).

Лит.: Грудев С., Христо Бръмбаров, С., 1959. *В. Крыстев.*

БРЭИЛО́Ю (Brăiloiu) Константин [13(25) VIII 1893, Бухарест—20 XII 1958, Женева] — рум. фольклорист, музыковед, композитор, муз.-обществ. деятель. Муз. образование получил в Ин-те Телен в Лозанне (1909—11) и в Париже у А. Жедальжа (композиция, 1912—14). В 1923—43 профессор Бухарестской консерватории (класс истории музыки и фольклора). Один из организаторов и генеральный секретарь (1920—43) Об-ва рум. композиторов. Основатель и руководитель фольклорного архива при Об-ве рум. композиторов (1928—43) и Междунар. архива нар. музыки в Женеве (1944—58). Вёл науч. работу в Ин-те музыкознания Парижского ун-та. Один из крупнейших фольклористов, Б. является автором исследований и многочисл. статей по муз. фольклору, антологий нар. песен на пластинках, сб. записей нар. песен, в т. ч.— «30 народных песен ...» («Treizeci de cîntece populare...», 1928), «Старинные песни Олтении, Мунтении, Молдовы и Буковины» («Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina», 1932), «Плачи из Оаша» («Bocete din Oaş», 1938). Б. принадлежат также камерно-вокальные и инструментальные соч., хоры, обр. нар. напевов.

Соч.: Operă, v. I—II, Buc., 1967—69.

Лит.: Drăgoi S., Constantin Brăiloiu, «Revista de folclor», 1965, № 4; Rădulescu N., Constantin Brăiloiu şi cercetarea com-

parativă a folclorului muzical, там же, 1968, № 6; Comişel E., Constantin Brăiloiu—personalitate complexă a culturii noastre muzicale din secolul XX, «Muzica», 1968, № 12. *Р. Э. Лейтес.*

БРЮНО́ (Bruneau) Луи Шарль Бонавантюр Альфред (3 III 1857, Париж — 15 VI 1934, там же) — франц. композитор. Чл. Института Франции (1925). Учился в Парижской консерватории у Ж. Массне (2-я Рим. пр., 1881, за кантату «Женевьева»). С 1909 главный инспектор муз. образования. Сотрудничал в ряде газет. Автор мн. опер (большинство на сюжеты, иногда и на либр. Э. Золя), в к-рых впервые вывел на оперную сцену совр. крестьян, рабочих («Осада мельницы», «Мессидор», «Ураган»).

Наряду с Г. Шарпантье Б.— наиболее значит. представитель натурализма во франц. опере. Его творчество близко итал. *веризму*, но вместе с тем содержит элемент символики. Б. выступал как муз. критик. Автор ряда книг, в т. ч. о рус. музыке — «Музыка России и французские музыканты» (1903).

Соч.: 14 опер, в т. ч. на сюжеты Э. Золя — Мечта (La rêve, 1891, Париж), Осада мельницы (L'Attaque du Moulin, 1893, там же), на либр. Золя — Мессидор (1897, там же), Ураган (L'Ouragan, 1901, там же) и др., на либр. Б. по Золя — Нанс Микулен (1907, Монте-Карло) и Четыре дня (Les quatre journées, 1916, Париж), Анджело, тиран падуанский (Angelo, Tyran de Padove, по В. Гюго, 1928, там же), Вирджиния (1931, там же) и др.; балеты — Вакханки (Les bacchantes, 1888, пост. 1912, там же), Урок любви (L'amoureuse leçon, 1913, там же); Реквием (1888); для орк.— симф. поэмы Спящая красавица (La belle au bois dormant, 1884) и Пентесилея (1884), 2 конц. увертюры; хоры; вок. циклы, в т. ч. Песни Франции (Lieds de France, 1892) и др.

Лит. соч.: Musique d'hier et de demain, P., 1900; La musique française, P., 1901; Musique de Russie et musiciens de France, P., 1903; La vie et les oeuvres de Gabriel Fauré, P., 1925; A l'ombre d'un grand coeur, P., 1932 [Воспоминания о Э. Золя]; Massenet, P., 1935.

Лит.: Французская музыка второй пол. XIX века. Сб. переводных работ. Вступит. статья и ред. М. С. Друскина, М., 1938; Boschot A., La vie et les oeuvres de A. Bruno, P., 1913, 1937; Wallon S., Chronologie des oeuvres d'Alfred Bruno, «RM», 1947, XXIX (t. XXVI). *Л. Г. Раннопорт.*

БРЮСОВА Надежда Яковлевна [7(19) XI 1881, Москва — 28 IV 1951, там же] — советский музыковед, деятель в области муз. образования и просвещения. Засл. деят. иск-в РСФСР (1950). Сестра поэта В. Я. Брюсова. В 1904 окончила Моск. консерваторию по классу фп. К. Н. Игумнова, теорию музыки изучала у С. И. Танеева. В 1906—16 преподавала в моск. Нар. консерватории, в 1921—43 профессор Моск. консерватории по классу теории музыки и фольклора (в 1922—28 проректор, в 1940—43 зав. кафедрой музыкального фольклора).



Б. — активный участник строительства сов. муз. культуры. В 1918—29 работала в Наркомпросе РСФСР по руководству муз. учебными заведениями, в муз. самодеятельности, редактором муз. отделов журн. «Колхозный театр» и «Народное творчество». Науч. интересы Б. охватывали вопросы муз. формы, нар. музыки, педагогики, методики муз.-теоретич. образования. В последние годы жизни участвовала в фольклорных экспедициях, сделала большое количество записей нар. песен.

Соч.: Наука о музыке, её исторические пути и современное состояние, М., 1910; Задачи народного музыкального образования, М., 1919; Русская народная песня в русской классической и советской музыке, М.—Л., 1948; Владимир Захаров, М.—Л., 1949, и др.

Лит.: Беляй В., Выдающийся деятель музыкального просвещения, «СМ», 1951, № 9; Келдыш Ю. В., Моя встречи с Н. Я. Брюсовой, в сб.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966. *И. М. Яковлевский.*

БРЮССЕ́ЛЬ (франц. Bruxelles, флам. Brussel) — столица Бельгии. Ок. 1,1 млн. жит. (1971, с пригородом). Б. был одним из наиболее муз. городов ср.-век. Европы. С 14 в. в Б. существовало Братство инстр. музыкантов. В 1431 герцог бургундский Филипп осн. т. н. Бургундскую капеллу, позже получившую название Королевской. Наибольшего расцвета капелла достигла при Карле Лотарингском (1744—1781), когда её возглавлял де Крос. Получило распространение церк. хор. пение (в соборах Нотр-Дам-дю-Саблон, Сен-Жак и Сент-Гюдюль). Наибольшую известность приобрела капелла Сент-Гюдюль, созданная ещё в 15 в. Исполнительское иск-во певцов и музыкантов Сент-Гюдюль достигло высокого художественного уровня под рук. Т. ван дер Хорста, возглавлявшего капеллу в 1604—39, и его преемника Ж. Тишона (1639—60). Певцы и музыканты Королевской капеллы и церкви Сент-Гюдюль неоднократно выступали совместно при дворе и в соборе. В 17 в. начинает складываться муз. т-р. В 1650 была пост. опера придв. комп. Дж. Дзампони «Улисс на острове Цирцеи». Во 2-й пол. 17 в. спектакли давались в спец. зале, отведённом для театр. представлений, с конца 17 в. шли только оперы и балеты. Важным этапом в развитии муз. жизни Б. явилось открытие в 1700 т-ра «Де ла Монне», спектакли к-рого могли посещать только придворные. На протяжении полутора столетий в т-ре, осн. Дж. Бомбардой, показывали как драм., так и муз. спектакли. В сер. 18 в. т-р возглавлял Ш. Фавар. Оперная труппа отличалась высоким художеств. и проф. мастерством. Чаще других ставились оперы франц. композиторов: П. Монсиньи, Ж. Филидора, А. Гретри, Ф. Госсека. В конце 18 в. репертуар пополнился произв. К. В. Глюка, Д. Чимарозы, Н. Пиччинни.



Дворец изящных искусств. Брюссель.

В 1823 в Б. была осн. Королевская школа пения (до этого существовали только церк. школы — *метризы*). В 1832 школа, преобразованная в консерваторию, заняла ведущее место среди др. консерваторий Бельгии. В 19 в. Консерваторию возглавляли крупные музыканты: Ф. Ж. Фетис (1833—71), Ф. О. Геварт (1871—1908), Э. Тинель (1908—12), под руководством к-рых она приобрела европ. известность. Здесь преподавали выдающиеся музыканты: Ш. Берио, А. Вьётан, Э. Изаи. По инициативе Геварта при консерватории организовано Концертное об-во, дававшее регулярные концерты. В репертуаре были ораториальные произв. Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, К. В. Глюка. С 1865 ежегодно проходили циклы популярных концертов классич. музыки, осн. дирижёром А. Самуэлем. В качестве дирижёров здесь выступали А. Вьётан, Ж. Дюпон, Ф. Рюльман, а также мн. гастролёры, в т. ч. Н. А. Римский-Корсаков, Э. Григ, Х. Рихтер, Р. Штраус, А. Никиш, Ф. Вейнгартнер и др. В сер. 19 в. конц. деятельность вела также Ассоциация артистов-музыкантов. В 1884 осн. квартет Изаи, завоевавший мировую известность. С 1885 Л. де *Мерси-Аржанто* устраивала в Б. «Русские концерты»; в 1884—93 существовало конц. об-во «Кружок XX»; в 1894 осн. оркестр Общества концертов Изаи, регулярно выступавший до 1923. В 19 в. расширилась деятельность т-ра «Де ла Монне», с 1855 ставшего оперные и балетные спектакли. После 1-й мировой войны одним из главных муз. центров Б. становится Дворец изящных иск-в, сооружённый по инициативе А. Ле Бёфа (1922). С тех пор основные симф. концерты и выступления известных артистов проходят в залах дворца. В 1927 Ле Бёф основал также Филармонич. об-во Б., в 1930 преобразованное в об-во «Популярные концерты», к-рое начало вести регулярную конц. работу, пропагандируя гл. обр. музыку 20 в. Филармонич. об-во и консерватория совместно организуют ежегодные циклы Молодёжных концертов.

В 40—60-е гг. 20 в. ведущее положение в конц. жизни Б. занимает осн. в 1936 первый проф. гос. оркестр — Национальный оркестр Бельгии. Постоянную конц. деятельность ведёт также Большой симфонический оркестр Национального института радиовещания; ин-т обладает собственным камерным оркестром, хором и солистами, выступающими как по радио, так и в открытых концертах. Помимо об-ва «Популярные концерты», Корол. консерватории и Филармонич. об-ва, в Б. работают также др. конц. организации, в т. ч. об-во концертов Э. Изаи, Ассоциация популярных спектаклей и концертов, Интернациональное бюро концертов, Бельг. центр междунар. культурного обмена. Важное значение для пропаганды камерной музыки, гл. обр. старинной, имеет деятельность общества «Про музика антиква», осн. дирижёром С. Кейпе.

С сер. 20 в. в Б. систематически проводятся международные муз. конкурсы, к-рым положили начало конкурсы пианистов и скрипачей им. Э. Изаи, проведённые в 1937—38. Эта традиция была продолжена основанными в 1950 конкурсами им. королевы Елизаветы для пианистов, скрипачей и композиторов. С 1962 проводится конкурс вокалистов, организуемый об-вом «Друзья Моцарта».

Б. сохраняет положение одного из ведущих центров муз.-театр. иск-ва Европы. Корол. т-р «Де ла Монне» имеет большую труппу, даёт спектакли не только на осн. сцене, но и в здании цирка, где ставятся грандиозные оперные гала-представления и спектакли хореографич. труппы «Балет XX века», основанной и руководимой М. Бежаром. В 1968 при т-ре открылась также малая сцена, предназначенная для постановок произв. старинного и совр. камерного репертуара. В Корол. консерватории насчитывается ок. 800 студентов и 90 педагогов. Консерватория существует за счёт субсидий, получаемых от правительства, провинциальных и гор. властей. Помимо консерватории, в Б. работают также частные муз. школы, именуемые академиями музыки или консерваториями. В Брюссельском ун-те существует кафедра музыковедения.

В Б. сосредоточены муз. организации: Нац. музыкальный к-т при правительстве страны, Нац. об-во композиторов и Бельгийское об-во музыковедения (осн. в 1946), а также общество Музыкальная молодёжь Бельгии. Главными хранилищами муз. книг, нот и рукописей в Б. являются б-ки консерватории и Королевская. При консерватории имеется также Музей муз. инструментов, основанный В. Маниоком.

Лит.: Renieu L., Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour, P., 1928.
Л. Г. Григорьева, Я. М. Платек.

БРЮШКО́В Юрий (Георгий) Васильевич [14(27) III 1903, Москва — 11 III 1971, Ленинград] — сов. пианист и педагог. Засл. арт. РСФСР (1949). Чл. КПСС с 1943. В 1925 окончил Моск. консерваторию по классу фп. К. А. Киппа; был аспирантом у К. Н. Игумнова. В 1920—30 работал в оркестре Большого т-ра. В 1924 дал первый концерт в Москве. В 1927 получил почётный диплом на 1-м Междунар. конкурсе пианистов им. Шопена в Варшаве. В 1935—48 солист Моск. филармонии. Игра Б. отличалась изяществом и теплотой выражения. В 1939—41 преподавал в Центр. заочном муз.-педагогич. ин-те, затем в Моск. консерватории (1942—48). С 1951 преподавал в Ленингр. консерватории (с 1957 профессор, в 1951—61 директор, в 1951—67 зав. кафедрой спец. фп.). Гастролировал за рубежом (Польша, Румыния, Болгария, Югославия, Австрия, Венгрия, Финляндия, Индия и др.).

БРИ́ЗУЛ (Breazul) Джордже [14(27) IX 1887, Амэрэшти-де-Жос, уезд Долж — 3 VIII 1961, Бухарест] — рум. музыковед и педагог. В 1908—12 учился в Бухарестской консерватории у Д. Кирпака, А. Кастальди и П. Н. Отеску, в 1922—24 — в Берлинском ун-те у Г. Аберта, К. Закса, К. Штумпфа и др. Б.—один из наиболее крупных историков и исследователей рум. музыки. В 1926—61 профессор теории и истории музыки в Бухарестской консерватории. В 1927 основал фонограммархив для записей рум. нар. музыки при Министерстве иск-в. В 1921—25 возглавлял журн. «Muzica». Гос. пр. СРР (1955).

Соч.: Patrium Carmen, Contribuţii la studiul muzicii româneşti, Craiova, 1941; La bicentenarul nasterii lui Mozart 1756—1956, Buc., 1957; Gavriil Musicescu, Buc., 1962; Pagini din istoria muzicii româneşti, v. I—II, Buc., 1966—70; учебники, муз.-педагогич. соч., работы по фольклористике, статьи, в т. ч. Stiri noi despre relaţiile muzicale româno-ruse, «Muzica», 1956, № 1—2; Date noi cuprivire la relaţiile muzicale româno-ruse, там же, 1961, № 7.

Лит.: Tomescu V. George Breazul şi muzicologia noastră, «Muzica», 1965, № 10—11. *Р. Э. Лейтес.*

БУАЛЬДЬЕ (Boieldieu) Франсуа Адриен (16 XII 1775, Руан — 8 X 1834, Жарси близ Парижа) — франц. композитор, педагог. Чл. Института Франции (1817). Занимался в певч. школе (метризе) Руанского собора под рук. органиста Ш. Броша. С 15 лет служил органистом в одной из руанских церквей. В 1791 появились сочинения Б. (романсы и фп. сонаты), в 1793 в Руане пост. его первая опера «Виновная дочь» («La fille coupable», на либр. отца). С 1796 жил в Париже. Исполнение в салонах его романсов, фп. пьес и особенно пост. в 1797 трёх комич. опер — «Швейцарское семейство» («La famille suisse»), «Счастливое известие» («L'heureuse nouvelle»), «Пари» («Le pari ou Mombreuil et Merville») принесли композитору известность. С 1798 преподавал в Парижской консерватории (класс фп.). В 1804—11 композитор и капельмейстер придворной французской оперной труппы в Петербурге (в 1808 труппа гастролировала в Москве). Был также инспектором музыкальных классов Петерб. театр. уч-ща (среди его частных учеников — княгиня З. А. Волконская). В Петербурге им было создано и пост. неск. опер, в т. ч. «Алина, королева Голкондская» (1804). Нек-рые из них исполнялись не только на придв. франц. сцене, но и в публичном т-ре рус. артистами. Кроме того, он писал музыку к водевилям, марши для гвардии. С 1820 Б.— профессор Парижской консерватории (класс композиции). Среди его учеников — А. Адан, Ф. Ж. Фетис, П. Циммерман.



Ф. А. Буальдьё. С литографии Л. Л. Буайи.

Б.— крупнейший представитель франц. комич. оперы 1-й трети 19 в. Мн. его произв. пользовались большим успехом, среди них — «Жан Парижский» (1812), «Красная шапочка» (1818) и др. Однако привлекательные своей наивной простотой комич. оперы Б. проигрывали в сравнении с блистательным иск-вом Дж. Россини.

Высшим достижением Б. явилась «Белая дама» (либр. Э. Скриба по мотивам романов «Гай Маннеринг» и «Монастырь» В. Скотта, 1825), положившая начало романтич. направлению в муз.-театр. иск-ве Франции. Партитура «Белой дамы»— свидетельство большого ма-

стерства (в значит. мере — результат изучения и творч. претворения достижений Дж. Россини). В ней органично соединяются сочно написанные бытовые сцены, элементы фантастики (Б. нашёл новые приёмы для её воплощения), местный колорит (события протекают в Шотландии). Муз.-драм. действие изобилует контрастными ситуациями, острыми кульминациями. «Белая дама» имела огромный и длительный успех. Восторженную оценку дал опере К. М. Вебер.

Наряду с операми существ. область творчества Б. составляет фп. музыка, отличающаяся мелодичностью, изяществом. Эти сочинения — ценный вклад во французскую фп. литературу.

Соч.: оперы (ок. 40, наи-рые совм. с Л. Керубини, Р. Крейцером, А. М. Бертоном, Э. Мегюлем, Ж. Ф. Лесюэром), в т. ч. Розали и Мирза (1795, «Театр Искусств», Руан), Калиф Багдадский (1800, «Театр Фавар», Париж), Тётушка Аврора, или Неожиданный роман (Ma tante Aurore ou le Roman impromptu, 1803, т-р «Опера комик», Париж), Алина, королева Голконды (Aline, reine de Golconde, 1804, т-р «Эрмитаж», Петербург), Молодая разгневанная женщина (La jeune femme en colère, 1805, Петербург), Телемак (1806, там же), Женщина-невидимка (La dame invisible, 1808, там же), Опрокинутые кареты (Les voitures versées, 1808, там же), Новый помещик (Le nouveau seigneur de village, 1813, т-р «Опера комик», Париж), Красная шапочка (Le petit chaperon rouge, 1818, там же), Белая дама (La dame blanche, 1825, там же), Две ночи (Les deux nuits, 1829, там же); концерты — для фп. (1797), для арфы (1800); сонаты для фп.; хоры к трагедии «Аталия» Расина; 15 сб. романсов (1795—1803), 55 отд. романсов (1795—1834) и др.

Лит.: Фиделэзен Н., Боальдье и придворная французская опера в С.-Петербурге в нач. XIX в., «ЕИТ», 1910, вып. 5; Pougin A., Boieldieu. Sa vie, ses oeuvres, son caractère, sa correspondance, P., 1875; Mooser R.-A., L'opéra-comique français en Russie au XVIII siècle, Gen., 1932, ²1964; Favre G., Boieldieu. Sa vie, son oeuvre, v. 1—2, P., 1944—45.

Е. Ф. Бронфина.

БУБЕК Теодор Христофор (Фёдор Христофорович) [27 I 1866, Штутгарт — 30 XII 1909 (12 I 1910), Москва] — рус. органист, композитор, педагог. По национальности немец. Учился в Штутгартской консерватории. Окончил Моск. консерваторию по классу органа Л. И. Беттинга (1895), по классу композиции М. М. Ипполитова-Иванова (1898). Муз.-теоретич. предметы изучал в классе С. И. Танеева. В 1905—09 преподавал игру на органе в Моск. консерватории. Б. принадлежат: поэма для оркестра и органа «Сестра Беатриса» (по М. Метерлинку, исп. 1908), «Полонез» ор. 12 и «Прелюдия» ор. 28 (для орк.), «Фантазия и фуга» ор. 21 (для органа), пьесы ор. 4, «Вариации на оригинальную тему» ор. 1 (для фп.), «Andante cantabile» (для влч.), романсы на сл. М. Ю. Лермонтова, Г. А. Галиной и др.

Л. З. Корабельникова.

БУБЕН — ударный инструмент. Узкая деревянная или (реже) металлич. *обечайка* в виде обруча с одной стороны затянута мембраной из кожи или пузыря, другая сторона — открытая. Диаметр Б.— 400—500 *мм*. Мембрана или приклеивается к обечайке, или натягивается с помощью «барашков» и винтов. На внутр. стороне обечайки подвешиваются бряцающие кольца, пластинки; у нек-рых видов Б. в прорези на штифтах вставляются маленькие металлич. «тарелочки» (рус. и укр. Б.). Б. фабричного производства, употребляемые в проф. музыке, имеют проволочные растяжки с бубенцами и колокольчиками. Б. культовые (шаманские)— значительно большего размера, круглые или овальные, с широкой обечайкой, внутри к-рой прикреплены разл. звенящие подвески, ленты и т. п. Во время игры исполнитель свободно держит инструмент в руке и пальцами, ладонью, кулаком другой руки ударяет по мембране в центре и ближе к обечайке, извлекая разл. по высоте и тембру звуки, проводит по коже увлажнённым большим пальцем правой руки, вызывая характерное вибрато, встряхивает Б., производя звон. Нар. музыканты иногда ударяют инструментом по колену, локтю, голове и т. д. На шаманских Б. звук извлекался спец. колотушкой, иногда с бряцающими кольцами. Применяют Б. как ритмич. инструмент для сопровождения танцев, сольного и хорового пения. Он входит в нар. и проф. ансамбли и оркестры.



Б. известен с древнейших времён во мн. странах. Большого совершенства иск-во игры на Б. достигло у народов Востока, где широко практикуется сольная импровизац. игра, во время к-рой воспроизводятся сложнейшие ритмические рисунки. Нац. названия Б.: дэф, дяф или габал (азерб.), даф или хавал (арм.), дайра (груз.), дойра (узб. и тадж.), дайре или дэф (иран.), тар (араб.), пандеро (испан.), баскский барабан (франц.), тамбурин (англ. и нем.) и др.

Мн. композиторы использовали Б. в своих оперных и орк. произв. для воссоздания экзотического, восточного, испан. колорита («Пустыня» Давида, 1847; «Кармен» Бизе, 1875; «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, 1887; «Испанская рапсодия» Равеля, 1907; «Иберия» Дебюсси, 1911, и др.).

Лит.: Привалов Н. И., Ударные музыкальные инструменты русского народа, «Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний», 1903, октябрь — ноябрь; Новосельский А., Очерки по истории русских музыкальных инструментов, М., 1931; Беляев В. М., Музыка, в кн.: История культуры Древней Руси, т. 2, М.— Л., 1951, с. 425; Sachs C., Reallexikon der Musikinstrumente, B., 1913, ²Hildesheim, 1967.

К. А. Вертков.

БУВЕ (Bouvet) Шарль Рене Клеман [3 I 1858, Париж —24 V (по новым данным) 1935, там же]— франц. музыковед. Учился в Парижской консерватории. Основатель и руководитель Общества Баха (1903), сыгравшего большую роль в пропаганде старинной музыки во Франции. С 1919 архивариус, в 1924—30 зав. библиотекой, архивом и музеем т-ра «Гранд-Опера». В 1920—27 генеральный секретарь Франц. музыковедч. об-ва. Труды Б. посв. гл. обр. музыке 16—18 вв. Большую ценность представляет его работа о Куперенах. Издал сб. старинной музыки под назв. «Собрание Ш. Бувé» («Collection Ch. Bouvet»).

Соч.: Une leçon de G. Tartini et une femme violoniste au XVIII siècle, P., 1915; Une dynastie de musiciens français. Les Couperin, P., 1919; Massenet, P., 1929; Spontini, P., 1930; Musiciens oubliés, musique retrouvée. Documents des XVI, XVII et XVIII siècles, P., 1931; Nouveaux documents sur les Couperin, P., 1932.

И. М. Ямпольский.

БУГАЕВ Иван Максимович [р.12(25) XI 1914, пос. Одиновка Днепропетровской обл.] — советский певец (лирич. тенор). Нар. арт. РСФСР (1957). С 1936 служил в частях Военно-Морского Флота, где участвовал в художеств. самодеятельности и выступал в Ансамбле песни и пляски Черноморского флота. В 1943—46 учился в Ленингр. консерватории (класс пения С. В. Акимовой). В 1945 дебютировал в партии Владимира Игоревича на сцене Ленингр. т-ра оперы и балета. С этого же года солист т-ра. Среди лучших партий — Ленский; Дубровский («Дубровский» Направника). Др. партии: Синодал; Альфред, Герцог («Травиата», «Риголетто»), Альмавива («Севильский цирюльник»), Фауст; Щепин-Ростовский («Декабристы»), Вайнонен («Оптимистическая трагедия» Холминова), Ричард («Бал-маскарад»). Пел также острохарактерные партии: Шуйский («Борис Годунов») и Бомелий («Царская невеста»). Гастролировал за рубежом (Венгрия, Чехословакия, Голландия). С 1965 преподаватель муз. училища при Ленингр. консерватории.

БУГАРИНОВИЧ (Bugarinović) Мелания (р. 29 VI 1905, Бела-Црква) — серб. певица (меццо-сопрано) (Югославия). Получила муз. образование в Темешваре. С 1930 — одна из ведущих солисток Белградской оперы. В 1937—41 пела на сцене Гос. оперы в Вене. Выступала в разл. партиях в операх Р. Вагнера на фестивалях в Байрёйте. Гастролировала в СССР (1956), в Милане, Берлине и др. Б. обладала голосом большого диапазона (от низких альтовых нот до высокого регистра драматич. сопрано). Оставила сцену в 1961. Партии: Марфа («Хованщина»), Марина Мнишек, Кармен, Аида; Шарлотта («Вертер»), Кабаниха («Катя Кабанова» Яначека) и др.

БУГОСЛА́ВСКИЙ Сергей Алексеевич [20 VI (2 VII) 1888, Чернигов — 14 I 1945, Москва] — советский музыковед, композитор, историк древнерус. лит-ры. Доктор искусствоведения (1940). В 1908 окончил в Киеве муз. уч-ще РМО, в 1912 — историко-филологич. ф-т Киевского ун-та (позднее занимался композицией с Р. М. Глиэром, А. А. Ильинским, С. Н. Василенко). Преподавал в Моск. и Крымском ун-тах. Работы Б. по истории рус. лит-ры печатались с 1910, муз.-критич. статьи — с 1916. С 1922 жил в Москве, вёл курс муз. этнографии в Коммунистич. ун-те трудящихся Востока и в Высшем лит.-художеств. ин-те им. В. Я. Брюсова; был худ. рук. Московского радио (1926—30), лектором филармонии; в 1938—45 ст. науч. сотрудник Ин-та мировой лит-ры им. М. Горького. Осн. круг муз. науч. интересов Б. — нар. песня (запись и обработка фольклора), музыка для кино.

Автор симфонии с хором «Пушкин», сюиты «Песенный рассказ о таджиках», романсов, музыки к фильму «Праздник святого Йоргена» и др.

Соч.: Ирма Яунзем, исполнительница песен народностей, М.—Л., 1927, ²М., 1929; Два отзыва о Бетховене, М.— Л., 1927; Музыка и кино. Принципы и методы киномузыки.... М., 1926 (совм. с В. Л. Мессманом); Рейнгольд Морицевич Глиэр, М., 1927, ²доп., М., 1930; Музыка в кино, М., 1928; Музыкальное сопровождение в кино, М.— Л., 1929 (совм. с Д. С. Блоком); Музыка в современном быту народов СССР, в сб.: Искусство народов СССР, М., 1930; Звуковые элементы в творчестве Максима Горького, в сб.: Музыкальный альманах, М., 1932, с. 65—69; М. М. Ипполитов-Иванов. Жизнь и творчество, М., 1936; Русские народные песни в записи Пушкина (с публикацией нотных записей Б. в пушкинских местах), в сб.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. VI, М.— Л., 1941, и др.

БУДАГЯН Геворк Ервандович [р.4 (16) X 1899, Баку] — советский дирижёр. Нар. арт. Арм. ССР (1945). Чл. КПСС с 1942. В 1929 окончил Моск. консерваторию по классу дирижирования К. С. Сараджева. Б. один из основателей и дирижёр (1932—58) Арм. т-ра оперы и балета. Руководил первыми постановками опер «Алмаст» Спендиарова, «Храбрый Назар» Степаняна, «Марджан» Закаряна, «В лучах солнца» Тер-Гевондяна, «Давид-Бек» Тиграняна и др. Дирижировал операми рус., сов. и зап.-европ. композиторов. Автор муз. композиции балета «Хандут» (1945) на музыку А. А. Спендиарова. С 1929 преподаёт в Ереванской консерватории (с 1950 профессор), в 1949—58 проректор.

БУДАПЕ́ШТ (Budapest) — столица ВНР. 2 млн. жит. (1970). Образована в 1872 в результате слияния городов Буды, Пешта и Обуды. Первые сведения о муз. культуре этих городов относятся к нач. 18 в., когда здесь устраивались оперные спектакли на нем. и итал. яз., ставились произв. Г. Бенды, К. Диттерсдорфа, Дж. Паизиелло, А. Сальери, А. Гретри. В 1789 в Буде проходили спектакли оперной труппы графа Я. Эрдёди. В 1793 первый муз. спектакль на венг. яз. — лирич. муз. драма «Герцог Пикко и Ютка Пержи» Й. Чуди — был поставлен в Буде.

В 1727 в Буде создаётся первая муз. школа. К концу 18 в. число школ значительно увеличилось. Большинство из них существовало при педагогич. уч. заведениях, где с 1770 было введено обязат. преподавание музыки и пения. Дальнейшему развитию муз. образования препятствовало австр. господство. Однако благодаря усилиям патриотически настроенных музыкантов, в нач. 19 в. Б. становится центром возрождения нац. муз. культуры. В 1837 был открыт Пештский венг. т-р (с 1840 — Нац. т-р), в к-ром на протяжении неск. десятилетий ставились драм. и оперные спектакли. В 1838—74 оперную труппу возглавлял Ф. Эркель. В Нац. т-ре состоялись премьеры его опер. В сер. 19 в. здесь проходили также симф. и хор. концерты, выступали известные венг. артисты и гастролёры — Ф. Лист, А. Г. Рубинштейн, А. Вьётан, Й. Иоахим.



Зрительный зал Национального театра в Будапеште. 19 в.

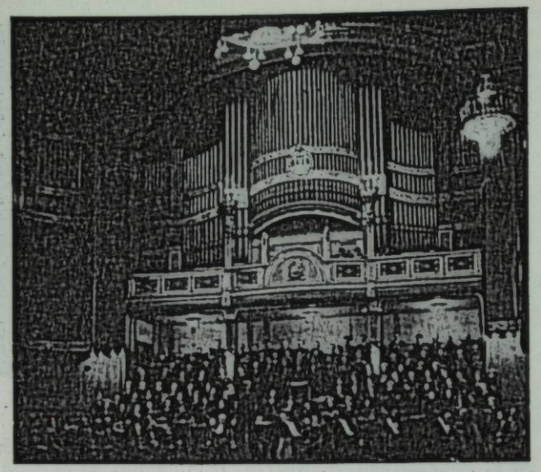
Во 2-й пол. 19 в. муз. жизнь Б. значительно оживилась. В 1844 организуется хор «Конкордия»; в 1853 — Филармонич. об-во, к-рое проводит в Венг. нац. музее регулярные симф. концерты силами оркестра Нац. т-ра. Организатором и дирижёром (до 1870) этих концертов был Эркель (в них выступали известные дирижёры — Ф. Лист, Х. Рихтер и др.). С 1868 концерты были перенесены в новый зал «Вигадо». В 1870 об-во было переименовано в Венг. ассоциацию.

В 1884 драм. и оперная труппы Нац. т-ра были разделены. Оперный т-р получил новое здание, построенное по проекту арх. М. Ибля, и стал называться Королевским венгерским оперным т-ром; его первым муз. директором был Ш. Эркель. К концу 19 в. в т-ре окончательно сложилась проф. труппа (хор, оркестр и более сорока солистов). В т-ре ставились классич. произв., сочинения венг. композиторов. Известность т-р приобрёл под руководством Г. Малера (1888—91) и А. Никиша (1893— 1895).

Во 2-й пол. 19 в. наряду с оперным т-ром важное место в муз. жизни Б. занимала оперетта, к-рая ставилась в Нар. т-ре Буды (1861—71) и Пеште (1875—1908). С 1903 работал т-р «Кирай синхаз». В 1840 в Б. была открыта Нац. консерватория, в 1867 — Нац. муз. училище. В 1875 Ф. Лист при поддержке К. Абраньи и др. музыкантов организовал в Б. национальную Академию музыки (с 1918 — Высшая школа муз. иск-ва им. Ф. Листа). Первым президентом академии был Лист, директором — Ф. Эркель, среди профессоров — Р. Фолькман, К. Абраньи. Академия находилась в ведении гос-ва. В первые годы основное внимание уделялось классам фп., но затем деятельность академии расширилась и по-существу она приближалась к учебным классам консерватории. Значит. внимание в академии отводилось изучению венг. муз. фольклора.

С образованием самостоятельного Венг. гос-ва (1919) значение Б. как муз. центра страны ещё более возросло. Однако бурж. правительство не оказывало необходимой поддержки крупнейшим муз. организациям столицы. Оперный т-р переживал большие финансовые трудности.

В 1923 при Филармонич. об-ве дирижёром Д. Бором был создан Столичный симф. оркестр (в 1952 преобразован в Венг. гос. симф. оркестр). Под рук. Э. Донаньи работал оркестр Будапештского филармонич. об-ва. В 20—30-е гг. в Б. выступали С. С. Прокофьев, А. Казелла, И. А. Добровейн, Э. Клейбер, П. Масканьи, И. Ф. Стравинский, Б. Вальтер. В 1933 в городе впервые проводился Международ. конкурс пианистов им.



Выступление Будапештского хора.

Ф. Листа. Б. становится одним из ведущих европейских центров музыкального образования.

В период хортистско-фашистского рёжима (1920—44) ми. венг. музыканты вынуждены были эмигрировать. После освобождения страны от фашизма (1945) муз. культура Б. вступила в период расцвета. Важнейшие муз. организации получили поддержку гос-ва; была проведена национализация т-ров и муз. коллективов. Возобновил работу т-р оперы (дирижёры Я. Ференчик и А. Короди). Спектакли даются на двух сценах — в реконструированном оперном т-ре и Т-ре им. Ф. Эркеля. Театр. сезон длится ок. 10 месяцев. Труппа т-ра гастролирует во мн. странах, в т. ч. в СССР (1958, 1971). На двух сценич. площадках (до нач. 70-х гг.) работал Столичный т-р оперетты.

С 1945 начались регулярные концерты Столичного оркестра под управлением Ференчика (с 1952 — Венг. гос. симф. оркестр). В 1945 был организован ещё один проф. симф. коллектив Б. — оркестр Венг. радио и телевидения (возглавляет его дирижёр Д. Лехель). В Б. работает большинство ведущих коллективов Венгрии: квартет им. В. Татраи (с 1946), квартет им. Б. Бартока (с 1957), квартет Л. Вейнера (с 1958), Венгерский духовой квинтет (с 1961). В 1950 был создан Венг. гос. нар. ансамбль, а в 1951 — танцевальный «Ансамбль Будапешт».

Симф., хор. и камерные концерты проходят в Т-ре им. Ф. Эркеля, Большом и Малом залах Высшей муз. школы, в филармонии. С 1959 регулярно в осенние месяцы проводится традиц. фестиваль Будапештские художественные недели искусств, составной частью к-рого являются спектакли муз. т-ров, концерты. С 1948 возрождена традиция больших междунар. конкурсов по разным исполнительским специальностям, к-рые с 1959 устраиваются во время Будапештских недель искусств. Летом регулярные симф. концерты проводятся в Будском муз. дворе, камерные концерты — в старинном замке «Кишцелли», оперные и балетные спектакли под открытым небом — на острове Маргит.

В результате реформы высшего образования устранён параллелизм, существовавший в уч. программах. В Б. работает широкая сеть гос. муз. школ; музыка преподаётся во многих общеобразовательных учебных заведениях.

Б. — крупнейший центр научно-исследовательской и муз.-обществ. деятельности. Здесь находится Ассоциация венг. музыкантов (осн. в 1949), муз. изд-во «Зенемюкладо» (осн. в 1950), фирма грампластинок «Квалитон». Муз. отделение нац. б-ки им. Сеченьи обладает одной из самых значит. в Европе коллекций муз. рукописей и книг о музыке. Ценная коллекция книг и нот хранится также в б-ке Академии им. Ф. Листа. При Венг. академии наук существует Архив Бартока (осн. в 1961) и спец. группа, занимающаяся фольклорными исследованиями. В Б. выходят муз. журналы «Muzsika» (с 1958), «Magyar Zene» и др.

М. М. Яковлев.

БУДА́ШКИН Николай Павлович [р. 24 VII (6 VIII) 1910, дер. Любаховка, ныне Калужская обл.] — советский композитор. Нар. арт. РСФСР (1972). В 1917—1929 жил в Чите, учился, работал в кузнице. Играл на балалайке, домре, мандолине, в любительском дух. оркестре и оркестре русских народных инструментов. С 1929 учился на рабфаке Моск. консерватории (класс композиции В. А. Белого). В 1937 окончил консерваторию по классу композиции Н. Я. Мясковского. В годы Вел. Отечеств. войны 1941—45 служил в Балтийском флоте. Живя в Ленинграде в период блокады, написал песни: «Бескозырка», «Краснофлотская улыбка», «За дальнею околицей», «Песня-душа» и др., в к-рых проявились характерные черты творчества Б. — близость к рус. нар. песням и танцам, гор. романсу, лиричность и задушевность. Творчество Б. способствовало развитию музыки для оркестра рус. нар. инструментов. В 1945 Б. был пом. руководителя Оркестра рус. нар. инструментов им. Н. П. Осипова, для к-рого написал много сочинений.

Соч.: для орк.— симфония (1937), Праздничная увертюра (1937), Два славянских танца (1945); для оркестра рус. нар. инструментов — увертюра (1940). Русская фантазия (1942). Русская рапсодия (1946), Фантазия на тему рус. нар. песни (1947), На ярмарке (1947; Гос. пр. СССР, 1947), 2-я рапсодия (1948), Думка (1948; Гос. пр. СССР, 1949), Сказ о Байкале (1950), 2 концерта для домры с орк. (1945, 1947), конц. вариации для балалайки с орк. (1946); песни; музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

С. С. Зив.

БУДКЕ́ВИЧ Мария Яковлевна (наст. имя — Ванда) (1869, Бердичев—дата и место смерти неизв.)— рус. певица (сопрано). Училась в Киевском муз. уч-ще (фп., виолончель). Брала уроки пения у К. Эверарди. После дебюта в киевской труппе И. Я. Сетова (Маргарита де Валуа в «Гугенотах») работала в Харькове, Казани, Саратове, Вильнюсе и др.; в сезоне 1897—98 выступала в партии Антониды («Иван Сусанин») в Большом т-ре. С 1898 солистка Мариинского т-ра (Петербург). Исполняла центр. партии в операх М. И. Глинки («Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»), Н. А. Римского-Корсакова («Царская невеста»), А. П. Бородина («Князь Игорь»), Дж. Верди («Травиата), Дж. Мейербера («Пророк», «Африканка»), Ш. Гуно («Ромео и Джульетта»), А. Тома («Гамлет», «Миньон»), Б. Сметаны («Далибор»). Значит. место в репертуаре Б. занимали партии в операх Р. Вагнера («Тангейзер», «Валькирия», «Зигфрид», «Золото Рейна», «Гибель богов»).

М. М. Яковлев.

БУЗО́НИ (Busoni) Ферруччо Бенвенуто (1 IV 1866, Эмполи близ Флоренции — 27 VII 1924, Берлин) — итал. пианист, композитор, дирижёр, педагог и муз. писатель. Чл. Болонской филармонич. академии (1881, с 15 лет), доктор Цюрихского ун-та (1919). Лауреат 1-го междунар. конкурса им. А. Г. Рубинштейна (Петербург, 1890, пр. по композиции). Композицию изучал под рук. В. Майера (В. А. Реми), по фп. занимался самостоятельно. Концертировал и сочинял музыку с детства. В 1888—90 преподаватель муз. ин-та в Гельсингфорсе (Хельсинки; класс фп.). В 1890—91 профессор Моск. консерватории (класс фп.), в 1891—92 —Новоанглийской консерватории в Бостоне. С 1894 жил в Берлине, где организовал «бузониевские оркестровые вечера» (1902—09) с целью пропаганды новых и редко исполняемых произв. Вёл классы высшего пианистич. мастерства в Веймаре (1901—02), Вене (при Академии музыки, 1907—08), Базеле (1910—13). В 1913—14 профессор и директор по учебной части Музыкального



лицея в Болонье. В 1915—1920 жил в Цюрихе. С 1920 профессор берлинской Академии искусств (класс композиции). Неоднократно гастролировал в России, где его последние выступления (1912, 1913), совпавшие с гастролями И. Гофмана, дали повод к т. н. войне бузонистов и гофманистов.

Б. — один из крупнейших пианистов, мастер импровизаторского иск-ва. Его игра отличалась глубиной мысли, самобытностью и оригинальностью трактовки, ослепительной техникой, богатством и разнообразием тембровых красок. Однако часть публики и критики отмечала недостаточную эмоциональность и особенно крайнюю субъективность интерпретации, приводившую порой к изменениям в авторском тексте. Обширный репертуар Б. состоял в основном из произв. И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена и Ф. Листа; особенно удавались ему Бах и Лист, меньше — Шопен. Вершина деятельности Б.-пианиста — «листовский цикл» (1911, Берлин, 6 вечеров, посвящённых 100-летию со дня рождения Листа).

Развитию пианистич. иск-ва способствовали разработанные Б. методы упражнений («техническая фразировка», «технические варианты») и приёмы перелож. с органа, изложенные в комментариях и приложениях к его редакции 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (1894—97, рус. пер., М., 1941). Широко известны также многочисл. редакции и транскрипции др. сочинений Баха и Листа.

Обширно композиторское наследие Б. Сочинения зрелого периода характеризуются смелым новаторством в области гармонии, формы. Недооценивавшиеся при жизни Б., его произв. впоследствии привлекали всё большее внимание муз. мира. Наиболее значит. из них — оперы «Турандот» (1917), «Арлекин, или Окно» (1916), «Доктор Фауст» (1916—24, не окончена); «Контрапунктическая фантазия» для 2 фп. (1922), фп. концерт (1904), 2-я соната для скрипки с фп. e-moll (1898) и др.

Взгляды на музыку Б. изложил в книгах и многочисл. статьях, где он полемизировал с рутинёрами, доказывал правомерность «обработок», требовал преобразования оперы, отстаивал принципы «молодой классичности» (junge Klassizität), к-рая, по его мнению, должна господствовать в иск-ве в противовес романтич. преувеличениям, экспрессионизму, импрессионизму.

Б. оказал влияние не только на своих учеников (по фп. — Г. Н. Беклемишев, Э. Боске, А. Бранловский, П. Грейнджер, М. Задора, Э. Петри, Л. Сирота, Ю. Турчинский и др.; по композиции — К. Вейль, Д. Митропулос, Н. Набоков, В. Р. Фогель, Ф. Ярнах и др.), но и на мн. музыкантов, художников, писателей и поэтов. С 1949 в Больцано (Италия) ежегодно проводятся Междунар. конкурсы пианистов им. Б.

Соч.: оперы (либр. Б.)—Выбор невесты (Die Brautwahl, по Э. Т. А. Гофману, 1908—10, пост. 1912, Национальный т-р, Гамбург), Арлекин, или Окно (Arlecchino o le Finestre, 1914—16, пост. 1917, Муниципальный т-р, Цюрих), Турандот (по К. Гоцци, 1917, там же), Доктор Фауст (завершена Ф. Ярнахом, 1925, т-р «Королевская опера», Дрезден); для орк.—4 сюиты (№ 1, op. 25, 1888; № 2, op. 34a, 1895, нов. ред. 1903; № 3, op. 41, 1904; № 4, op. 45, изд. 1917), 6 элегий и др.; для инструмента (соло) с орк.— Konzertstück для фп. (op. 31a, 1890), концерт для скр. (D-dur, op. 35a, 1899), концерт для фп. (с заключит. мужским хором на сл. А. Г. Эленшлегера, op. 39, 1904; вариант с финалом без хора —1906), Индейская фантазия для фп. (op. 44, 1913), концертино для кларнета (1918); камерно-инстр. ансамбли — 2 квартета (C-dur, op. 19, 1881; d-moll, op. 26, 1889), 2 сонаты для скр. и фп. (C-dur, op. 29, 1890; e-moll, op. 36a, 1898) и др.; для фп. в 2 руки — 6 сонатин (1910—21), Элегии (7 пьес, 1907, изд. 1908), Молодёжи (An die Jugend, 4 пьесы, 1908, изд. 1909), Индейский дневник (Indianisches Tagebuch, 4 этюда, 1915, изд. 1916), Токката (1921, изд. 1922), Фортепианное упражнение (Klavierübung, 5 тетр., 1918—22; 10 тетр., 1925) и др.; для 2 фп.— Импровизация на тему хорала Баха (1916), Контрапунктическая фантазия (1921, изд. 1922); песни; обработки, в т. ч. для фп.— скр. Чакона, 10 хоральных прелюдий Баха, фантазия Листа на темы оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта, для 2 фп.— увертюра к опере «Волшебная флейта», Фантазия для механич. органа, Концертное дуэтино Моцарта, для фп. с орк.— Испанская рапсодия Листа, и др.; ред.— клавирные произв. Баха (25 тт.), все фп. этюды (3 тт.) и фантазия «Дон-Жуан» Листа.

Лит. соч.: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, B., 1907,[2] доп., 1916,[3] 1954 (рус. пер.— Эскиз новой эстетики муз. искусства, СПБ, 1912); Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift, Lpz.,1910; Von der Einheit der Musik...Verstreute Aufzeichnungen, B., 1922 (с нотогр. и библ.), [2] rev. ung erg.—Wesen und Einheit der Musik, B., 1956; Über die Möglichkeiten der Oper..., Lpz., 1926; Scritti e pensieri sulla musica. A cura di L. Dallapiccola e G. M. Gatti..., Mil., 1954; О пианистическом мастерстве. Избр. высказывания, в сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1, М., 1962.

Письма: Briefe an seine Frau, Erenbach — Z.—Lpz., 1935; Fünfundzwanzig Busoni-Briefe, hrsg. von G. Selden-Goth, W.— Lpz.—Z., 1937.

Лит.: Левитин А., Три отрывка из повести «В музыкальной бурсе», «СМ», 1936, № 2; Баринова М. Н., Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони, М., 1964; Коган Г., Ферруччо Бузони, М., 1964, [2] доп., 1971; его же, Д'Альбер, Бузони и современность, «СМ», 1967, № 1, с. 58—60 (то же, в кн.: Коган Г. М., Избр. статьи, вып. 2, М., 1972); Гинесина Е., Из моих воспоминаний о Ферруччо Бузони, в кн.: Воспоминания о Московской консерватории, М., 1966; Кемпф В., Незабываемые встречи, «СМ», 1967, № 1, с. 60—64; Leichtentritt H., Ferruccio Busoni, Lpz., 1916 (с нотогр. и библ.); Weissmann A., Der Virtuose, B., 1918, [2]1920; Selden-Goth G., Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts, Lpz.—W.—Z., 1922 (с нотогр. и библ.); Werk-Verzeichniss, Lpz., 1924; Wassermann J., In memoriam Ferruccio Busoni, B., 1925; Altmann W., Versuch einer Bibliographie über neue Musik, Ferruccio Busoni, в кн.: Von neuer Musik..., Köln, 1925; Bonaccorsi A., в сб.: Miscellanea storica della Valdesi, 38, Cactelfiorantino, 1930; Martinssen C. A., Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens, Lpz., 1930 (рус. пер.— Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли, М., 1966); Nadel S. F., Ferruccio Busoni, Lpz., 1931; Dent E., Ferruccio Busoni, a biography, L., 1933 (с нотогр. и библ.), Oxf., 1966; Zweig St., Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten, W.— Lpz.— Z., 1937, нов. изд., B.—Fr./M., 1956 (рус. пер.— Встречи с людьми, городами, книгами, в кн.: Цвейг С., Собр. соч., т. 7, М., 1963); Debusmann E., F. Busoni, Wiesbaden, 1949 (с нотогр. и библ.); Busoni Gerda, Erinnerungen an Ferruccio Busoni, B., 1958; Schonberg H. C., Dr. Faustus at the deyboard, в его кн.: The great pianists, N. Y., 1963, p. 345—54; Selden-Goth G., Ferruccio Busoni. Un profilo. Firenze, 1964; Stuckenschmidt H. H., Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers, Zürich, 1967; Oesch H., Busoni, в его кн.: Wladimir Vogel, Bern, 1967, S. 17—41.

Г. М. Коган.

БУКЕ́ЙХАНОВ, Науша (1874, аул Шунгай, ныне Джаныбекского р-на Уральской обл. — 1944) — сов. народный домбрист. Учился у известных мастеров Макара, Салавата, позднее у Турыны, последователей традиции Даулеткерея. Беседы со знатоком и собирателем фольклора А. В. *Затаевичем* (1927) определили формирование творчества Б. Среди *кюев*, исполнявшихся Б., были: «Жигер», «Керильме» Даулеткерея; «Адай», «Кисен-Ашкан» Курмангазы; «Демалыс», «Байжума» Аликея, «Ортна», «Жакия» Турына; «Мусиралиюй», «Каражан» Мусирали и др. В 1934 Б. начал работать в казах. оркестре им. Курмангазы. Исполнение Б. отличалось виртуозностью, взволнованностью, поэтич. образностью, напевностью.

Лит.: Затаевич А. В., 500 казахских песен и кюев, А.-А., 1931, с. 253—55; Гиматов Б. Г., Казахский гос. оркестр народных инструментов имени Курмангазы, А.-А., 1957, с. 136—38; Жубанов А. К., Струны столетий, А.-А., 1958, с. 115—16.

Б. Гиматов.

БУКИ́НИК Михаил Евсеевич [29 X (10 XI) 1872, Дубно — 1947, США]— виолончелист. Учился у А. Э. Глена (в 1885—90 в Муз. уч-ще Харьковского отделения РМО, в 1890—95 в Моск. консерватории). Концертировал в России и за границей, выступал

преим. в камерных ансамблях (с С. И. Танеевым, К. Н. Игумновым, А. Б. Гольденвейзером, Б. О. Сибором, А. Ф. Гедике, В. Ландовской и др.). Пресса отмечала высокую культуру и выразительность исполнения Б. В 1899—1904 преподавал игру на виолончели в Муз. уч-ще Саратовского отделения РМО (способствовал развитию муз. культуры города). В 1904—06 жил в Германии, Франции и Швейцарии, пропагандировал рус. музыку. С 1906 активно участвовал в муз. жизни Москвы: выступал в камерных концертах РМО, Кружка любителей рус. музыки; преподавал в Нар. консерватории (1907—18), участвовал в организации Об-ва распространения камерной музыки и Об-ва орк. музыкантов. В 1919—22 профессор Харьковской консерватории. С 1922 жил в США. Автор виолончельных сочинений (среди них — «Четыре концертных этюда», «Десять прелюдий для виолончели соло»), транскрипций пьес П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, В. С. Калинникова, Э. Ф. Направника и др. композиторов. Написал воспоминания о С. В. Рахманинове (сб. «Памяти Рахманинова», Нью-Йорк, 1946). Выступал в качестве музыкального критика («РМГ», журн. «Музыкальный труженик», газеты «Саратовский листок»). Его брат — Исаак Евсеевич Б. (1867, Харьков — 1942, там же) — скрипач. В 1887 окончил Музыкальное уч-ще Харьковского отделения РМО. Преподавал, концертировал как солист и ансамблист (участник квартета Харьковского отделения РМО). Написал биографический очерк «И. Слатин» (СПБ, 1896), воспоминания о П. И. Чайковском («Концерты П. И. Чайковского в Харькове», в сб.: «Воспоминания о П. И. Чайковском», М., 1962) и др. *Л. С. Гинзбург.*

БУКИЯ Александр Ионович [р. 17(30) V 1906, Кутаиси] — советский композитор. Нар. арт. Груз. ССР (1966). Чл. КПСС с 1951. В 1933 окончил Тбилисскую консерваторию (класс композиции С. В. Бархударяна, М. М. Багриновского и И. И. Туския). С 1932 муз. редактор, с 1938 худ. рук., с 1972 консультант Муз. вещания Госкомитета по телевидению и радиовещанию Груз. ССР. Б. принадлежит муз. оформление мн. киноочерков и документальных фильмов, выпускаемых Тбилисской киностудией.

Соч.: опера — «Арсен» (1958, Тбилисский т-р оперы и балета), детские оперы — «Непрошенные гости» (1950, там же; в 1969 2-я ред. под назв. «В мире цветов»), «Три кузнеца» (1967, в конц. исполнении в Тбилисской консерватории, 1970); симфония — B-dur (1947), хоры, романсы, детские, эстр. песни.

БУККЕ Евгений Иванович [26 X (7 XI) 1877, Рига — (по новым данным) 16 II 1920, Курск] — рус. композитор, дирижёр и педагог. В 1892—99 учился в Моск. консерватории у В. З. Салина (скрипка), И. В. Кристеля (фагот), в 1896—97 занимался контрапунктом у С. И. Танеева. Выступал как оперный и симф. дирижёр, вёл педагогич. работу. С 1900-х гг. был дирижёром и хормейстером в Оперном т-ре Зимина (Москва); здесь в 1915 была пост. в его инструментовке комич. опера М. М. Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват». С 1918 Б. жил в Курске.

Соч.: оперы — Судьба (по драме «Мельник и его дитя» Э. Раупаха; т-р Солодовникова, Москва, 1904), Царь Фёдор Иоаннович (2 акта, 1907 ?); для орк. — симфония (перелож. для фп., 1906), симф. поэма Аполлон и Дафна, увертюра к драме «Северные богатыри» Г. Ибсена (1903, Москва), 2 канона; Романс для скр. с орк.; Три пьесы для фп.; для голоса и фп. — романсы на сл. Шелли; для голоса с орк. (также перелож. для фп.) — Шотландская песня (для баритона), Что удалый молодец (дуэт для тенора и баритона) и др. *И. М. Ямпольский.*

БУКОВ Юрий (р. 1 V 1923, София) — болг. пианист. Нар. артист НРБ. Учился у Н. Торчановой и А. Стоянова в Гос. академии музыки в Софии. Совершенствовался у М. Лонг в Париже. Участник Междунар. конкурсов — им. М. Лонг и Ж. Тибо (1949), им. Л. Дьемера (1951), им. королевы бельгийской Елизаветы (1952). Гастролирует в муз. центрах Европы, в США и Японии. Его разнообразный репертуар включает мн. произв. рус. и сов. композиторов. Исполнение отличается виртуозностью, благородством тона, строгостью интерпретации. Димитровская пр. (1969). *А. Абаджиев.*

БУКОВЕЦ (Bukovec) Вилма (р. 27 II 1920, Требне) — словен. певица (драматич. сопрано). Окончила среднюю муз. школу в Любляне. С 1944 солистка оперной труппы Словен. нац. т-ра в Любляне. Гастролировала во мн. странах, в т. ч. в СССР (1955). Лучшие партии — Марженка («Проданная невеста»), Луиза («Луиза» Шарпантье), Тоска, Мадам Баттерфляй, Татьяна, Лиза и др.

БУКОРЕШТЛИЕВ, Букорещлиев Ангел Атанасов (31 I 1870, Петруса, обл. Македония, Греция — 3 I 1950, Пловдив) — болг. композитор, пианист, дирижёр, фольклорист, педагог и муз. деятель. Один из первых концертировавших болг. пианистов. В 1890 окончил Органную школу в Праге. Основал муз. школу (1896) и певч. об-во в Пловдиве, к-рым руководил в течение мн. лет. Участвовал в первых муз.-фольклорных экспедициях в Родопские горы (совм. с литератором С. Бояновым). Впервые записал и издал много обр. родопских песен, дав их науч. анализ. Опубликовал работу «Средно родопски песни», в кн.: «Сборник за народни умотворения и народопис» (1934, БАН, кн. XXXIX). Б. — автор хор. произв., среди них «китки» (попурри) — обр. нар. песен для хора a cappella, составляющие основу национального репертуара болгарской хор. самодеятельности коллективов. Особую популярность получили хоровые песни «Рапоро», «Порвал Черпьо Башмаки», «Свадебная» и др.

Лит.: Стоин Е., Ангел Букорещлиев, С., 1961. *В. Крыстев.*

БУКОФЦЕР (Bukofzer) Манфред (27 III 1910, Ольденбург, Германия — 7 XII 1955, Окленд, Калифорния) — амер. музыковед. Учился в консерватории Штерна и Высшей школе музыки в Берлине у П. Хиндемита. С 1928 изучал музыковедение под руководством Г. Бесселера в Гейдельбергском ун-те и у Э. Блуме — в Берлинском, в Базеле — у Ж. Хандшина. В 1933—1939 преподавал в Высшей нар. школе и в ун-те в Базеле, а также в ун-тах Англии. С 1939 жил в США, где читал лекции в Кливлендском ун-те (1940—41). С 1941 профессор муз. ф-та ун-та в Бёркли (Калифорния; с 1946 заведовал кафедрой музыки). В 1940—50-е гг. преподавал в Колумбийском, Чикагском, Вашингтонском и др. ун-тах США. Был консультантом и чл. совета Амер. об-ва музыковедов, Ассоциации муз. б-к и Амер. академии по изучению средневековья. Автор мн. трудов, посв. гл. обр. музыке средн. веков, ренессанса и барокко, в частности англ. музыке и её истокам.

Соч.: Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen, Strassb., 1936 (Diss.); Sumer is icumen, в сб.: A Revision in University of California publications. Musica II, Berk.— Los Ang., 1944; Musik of the landes, в кн.: Kantorowicz E. H., Landes Regiae, Berk.— Los Ang., 1946; Music in the Baroque Era, N. Y., 1947; Studies in Medieval and Renaissance music, N. Y., 1950; The place of musicology in American institutions, hrsg. von E. N. Waters, N. Y., 1957.

Лит.: Hertzmann E., M. Bukofzer, «Die Musikforschung», 1956, IX. Jahrg., № 3, S. 281—85 (Некролог). *С. М. Грищенко.*

БУКСТЕХУ́ДЕ (Buxtehude) Дитрих (1637, Ольдесло, Гольштейн — 9 V 1707, Любек) — нем. композитор и органист. Сын и ученик органиста Иоганна Б. Детские и юношеские годы провёл в Хельсингборге (Швеция), где с 1657 служил органистом. С 1660 церковный органист в Хельсингёре (Дания), в 1668—1707 — в Любеке. Б. писал музыку для воскресных т. н. вечерних концертов (Abendmusiken), происходивших с 1673 в церкви Марии в Хельсингборге, на к-рых исполнялись и светские сочинения — кантаты, оратории, арии, камерно-инстр. ансамбли (к богослужению относились лишь отдельные органные произв.). Влияние Б. распространялось преим. на сев. обл. Германии, Данию, Швецию. Среди его учеников — Н. Брунс. Игра Б. и его сочинения, отличавшиеся богатством фантазии и гармонич.

смелостью, произвели сильное впечатление на И. С. Баха, к-рый в 1705 пришёл пешком в Любек из Арнштадта, чтобы послушать вечерние концерты Б. Для творчества Б. характерны проникновенная лирика (хоральные прелюдии, арии для голоса) и напряжённая драматичность (хоральные фантазии, части кантат), последняя и обусловила склонность композитора к импровизационной форме изложения. В вок.-симф. произв. Б. тяготел к красочным сопоставлениям, что вело к сочетанию полифонич. развития и приёмов концертности. Б. — один из крупнейших предшественников И. С. Баха. Из многочисл. сочинений Б. сохранилось свыше 120 кантат и ораторий, арии с инстр. сопровождением, органные произв. (в т. ч. прелюдии и фуги, токкаты, канцоны), трио-сонаты (два сб. ор. 1, 2 изданы при жизни), клавирные сюиты и вариации.

Полное собр. вок. сочинений Б. изд. в 1925—37 в Гамбурге (7 тт.), последнее изд. клавирных сочинений вышло в Копенгагене и Лейпциге в 1942; органные произв. — в Висбадене в 1952.

Лит.: Pirro A., D. Buxtehude, P., 1913; Fernstrom J., Dietrich Orgemeister. En book om Buxtehude, Lund, 1937; Moser H. J., D. Buxtehude, B., 1957; Sørensen S., D. Buxtehude's vokale Kirkemusik, Kph., 1958. *И. А. Вульфиус.*

БУ́КЦИНА (лат. buccina, bucina, от bucca — надутая щека) — др.-римский дух. инструмент: сильно изогнутый металлич. рог с небольшим раструбом. Первоначально пастуший инструмент, позднее входил в состав воен. орк. Др. Рима. По мнению нек-рых исследователей (Х. Риман, К. Закс), явился предком тромбона.



Группа музыкантов (справа внизу исполнитель на букцине). Тропнова колонна. Рим.

Лит.: Fleischhauer G., Bucina and Cornu, «Wissenschaftliche Zeitschrift der M. Luther-Universität Halle-Wittenberg», IX, 1960.

БУ́КША Михаил Михайлович [4(16) IV 1869, Вильнюс — 7 III 1953, там же] — советский дирижёр и педагог. Засл. деят. иск-в Литов. ССР (1945). В 1900 окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции (учился у Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, Н. Ф. Соловьёва). В 1898—1927 дирижировал оперными и балетными спектаклями в различных городах России (Н. Новгород, Петербург, Москва, Тбилиси и др.). С 1927 дирижёр Т-ра оперы и балета в Каунасе, с 1949 — в Вильнюсе. С 1944 вёл педагогическую работу в Каунасской консерватории (с 1947 профессор). Дирижировал многими (ок. 100) рус. и зап.-европ. операми и балетами, а также литов. нац. операми, в т. ч. «Гражина» (1933) и «Радвилас Перкунас» (1937) Карнавичюса, «Три талисмана» Рачюнаса (1936), «Пагиренай» («Деревня у поместья») Шимкуса (1942) и др. В 1940 впервые на литов. сцене дирижировал оперой «Тихий Дон» Дзержинского. *Ю. К. Гаудримас.*

БУЛАНЖЕ́ (Boulanger) Лилли (Лили Жюльет Мари Ольга) (21 VIII 1893, Париж — 13 или 15 III 1918, Мези, близ Парижа) — франц. композитор. Род. в муз. семье. Дед и отец Б. преподавали в Парижской консерватории. Сначала занималась под рук. сестры — Нади Б. В 1913 окончила Парижскую консерваторию (у П. Видаля и Ж. Коссада) и была первой женщиной-композитором, удостоенной Большой Римской пр. (за кантату «Фауст и Елена», 1913). Написала для оркестра симф. поэмы «Грустный вечер», «Утро весны»; музыку к пьесе «Принцесса Мален» Метерлинка, для хора и оркестра — «Вечер в полях», «Гимн солнцу», «Три псалма» и др.; струнный квартет, скрипичные пьесы, пьесы для флейты и др.

Лит.: Maucclair O., La vie et l'oeuvre de Lili Boulanger, «RM», 1921, l'août; Landormy P., Lili Boulanger, «MQ», 1930, October; Punchard M., Lilie Boulanger, «Musica», 1961, juin, № 87.

БУЛАНЖЕ́ (Boulanger) Надя (Жюльет) (р. 16 IX 1887, Париж) — франц. композитор, дирижёр, органист, педагог и муз. критик. Сестра Л. Буланже. Училась в Парижской консерватории у Г. Форе, П. Видаля, А. Гильмана (окончила в 1904).



В 1908 удостоена 2-й Римской пр. за кантату «Сирена». С успехом выступала как дирижёр и органист, пропагандируя старинную и совр. музыку. Особую известность принесло ей исполнение кантатно-ораториальных произв. (ораторий Г. Шюца, «Реквиема» Форе и др.). Концертировала во мн. странах. Во время нем.-фашистской оккупации (1940—44) работала в США. Б. — автор мн. оркестровых сочинений (в т. ч. Рапсодии для фп. с оркестром), произв. для фп., органа, виолончели. Написала совм. с Р. Пюньо Поэму для голоса с фп. (на текст Э. Верхарна). Б. принадлежит также музыка к драме «Мёртвый город» Д' Аннунцио. В творчестве Б. получили претворение элементы неоклассицизма. Особенно широкое признание Б. завоевала как педагог. В 1909—24 вела класс гармонии, с 1945 — класс аккомпанемента в Парижской консерватории. В 1920—39 педагог Нормальной муз. школы (с 1935 профессор композиции). С 1921 преподавала также в Амер. консерватории в Фонтенбло (с 1950 директор). Среди учеников Б. — совр. франц., амер., польские, югосл. и рум. музыканты: И. Маркевич, Ж. Франсе, Р. Лушёр, В. Томсон, А. Копленд, Р. Харрис, У. Пистон, М. Блицстайн, Т. Шелиговский, Г. Бацевич, Б. Войнович, М. Списак, Д. Липатти и др.

Выступала с лекциями, а также со статьями в периодич. изданиях во Франции и др. странах. В 1966 посетила СССР в качестве члена жюри 3-го Междунар. конкурса пианистов им. Чайковского (Москва).

Лит.: Копленд А., Надя Буланже — учитель композиции, «СМ», 1964, № 6. *М. М. Яковлев.*

БУЛА́ТОВА Мунира Закировна [р. 6 (19) V 1914, Архангельск] — советская певица (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1957). Чл. КПСС с 1944. В 1938 окончила Тат. оперную студию при Моск. консерватории, в 1953 окончила экстерном вок. ф-т Моск. консерватории (класс М. В. Владимировой). С 1939 солистка Тат. т-ра оперы и балета. Исполнительница ряда партий в нац. операх: Тугзак, Бике, Хаят («Алтынчеч», «Качкын», «Джалиль» Жиганова). Др. партии: Кармен; Графиня («Пиковая дама»), Любаша («Царская невеста»), Княгиня («Чародейка»), Марина Мнишек («Борис Годунов»), Комиссар («Оптимистическая трагедия» Холминова) и др. Выступает как камерная певица. Гастролировала за рубежом. *Я. М. Гиршман.*

БУ́ЛАХОВ Павел Петрович [15 (27) III 1824, Москва, — 15(27) X 1875, Петербург] — рус. певец (тенор) и композитор. Сын Петра Александровича Б. В 1849 окончил Петерб. театр. уч-ще и дебютировал на сцене Петерб. имп. т-ра в партии Собинина. Был первым тенором петерб. Большого т-ра, одним из лучших исполнителей партий Финна («Руслан и Людмила»), Лионеля («Марта» Флотова) и др., первым исполнителем партии Князя («Русалка», 1856). В последние годы деятельности в репертуаре певца преобладали комич. партии. Б. обладал не сильным, но приятным голосом

красивого тембра. Его исполнение отличалось музыкальностью и вкусом. В 1850—55 участвовал также в спектаклях итал. оперной и рус. драм. трупп в Петербурге. Получил известность как автор романсов лирически-задушевного характера: «Крошка» («Только станет смеркаться немножко»), «Колыбельная песня» («Ты для меня душа и сила»), «Право, маменько скажу» и др.

Б. посвящён романс М. А. Балакирева «Мне ли молодцу разудалому».

Лит.: Кублицкий М. Е., История оперы в лучших её представителях, М., 1874; [Кюи Ц.], Музыкальные заметки, «Санктпетербургские ведомости», 1875, 28 окт. (8 ноября), № 288; Серов А. Н., Критические статьи, т. 1—4, СПБ, 1892—95; Штейнпресс Б., Булаховы, «МЖ», 1963, № 18.

БУ́ЛАХОВ Пётр Александрович [ок. 1793 — 11(23) 1835] — рус. певец (тенор). Учился у итал. певца и педагога Риччи. Пел в Москве в частном хоре, в Большом т-ре (1821—32). Участвовал в операх «Калиф Багдадский», «Жан Парижский», «Белая дама» Буальдьё, в водевилях (с муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и др.), театр. дивертисментах (преим. рус. песни и романсы). Б. обладал густым, мягкого тембра голосом, виртуозной техникой. Впервые исполнил (в 1823, дом Пашкова) балладу «Чёрная шаль» Верстовского (на слова А. С. Пушкина), а также романс «Соловей» Алябьева (в дивертисменте, 1827, Большой т-р, Москва). Пользовался широкой популярностью как исполнитель рус. песен и романсов. Сам аранжировал нек-рые песни, сочинял романсы. Известен как вокальный педагог.

Лит.: Дадиани Г., Пётр Александрович Булахов, «Московские ведомости», 1835, № 102.

БУ́ЛАХОВ Пётр Петрович [1822—20 XI (2 XII) 1885, Кусково близ Москвы] — русский композитор и вокальный педагог. Сын Петра Александровича и брат Павла Петровича Булаховых. Автор многих романсов и песен, распространённых в муз. быту 2-й пол. 19 в. Произв. Б. отражают в своём муз. стиле характерные интонации бытовой музыки того времени — от гор. песни и цыганского романса до салонного вальса и оперной арии. Большой известностью пользовались: «Тройка», «Вот на пути село большое», «Тихо вечер догорает», «Не хочу, не хочу», «Девица-красавица», «Ты не поверишь, как ты мила», «Нет, не тебя так пылко я люблю» и др. В 1945 издан сборник «Избранных песен» Б.

Лит.: Некролог, «Музыкальное обозрение», 1885, № 10 (78); Штейнпресс Б., Булаховы, «МЖ», 1963, № 18.

БУ́ЛАХОВА (урождённая Лаврова) Анисья Александровна (1831—1920) — рус. певица (сопрано). Жена Павла Петровича Булахова. Училась в Моск. театр. уч-ще. В 1849—52 работала в Большом т-ре (Москва, дебютировала в партии Изабеллы — «Роберт-Дьявол» Мейербера), в 1852—72 — в Мариинском т-ре (Петербург). После М. М. Степановой и Е. А. Семёновой Б. — единственная при жизни М. И. Глинки исполнительница партий Антониды и Людмилы на петерб. оперной сцене. Первая исполнительница партии Наташи. С большим успехом выступала также в зап.-европ. репертуаре, особенно в операх французских и итальянских композиторов.

Лит.: Серов А. Н., Критические статьи, т. 1—4, СПБ, 1892—1895.

БУЛЕ́З (Boulez) Пьер (р. 26 III 1925, Монбризон, деп. Луара) — франц. композитор, дирижёр и пианист. Окончил католич. коллеж (изучал математику и технику). С 1942 занимался в Парижской консерватории у О. Мессиана (композиция и гармония), А. Ворабур (контрапункт), а также в классах дирижирования и фп. В 1945—46 изучал под рук. Р. Лейбовица серийную технику композиции. В 1946—56 муз. руководитель т-ра «Мариньи», где выступала труппа Ж. Л. Барро и М. Рено (дирижировал, писал музыку к спектаклям). В 1951 вместе с О. Мессианом и А. Жоливе вошёл в исследоват. группу П. Шеффера (Groupe de Recherches), экспериментировавшую в области конкретной и электронной музыки. В 1954 Б. организовал концерты новой музыки под назв. «Domaine musical» (в 1968 передал руководство концертами Ж. Амп). В 1960—63 преподавал в базельской Академии музыки (муз. анализ), в 1962 в Гарвардском ун-те (США) прочёл цикл лекций о музыке 20 в. В 60-е гг. принимал активное участие в работе Дармштадтских семинаров новой музыки, выступал в муз. печати. Дирижировал оркестрами Би-Би-Си (Англия), Нью-Йоркской филармонии, французскими—Национальным, Ш. Ламурё, Парижской консерватории, амстердамским «Консертгебау», Венским филармонич. оркестром. С этими коллективами Б. концертировал по Европе и США (в 1967 с оркестром Би-Би-Си посетил СССР). С 1971 главный дирижёр Нью-Йоркского филармонич. оркестра.

Б. — виднейший представитель совр. муз. авангарда (см. *Авангардизм*). Развивая принципы А. Веберна, он пришёл к созданию метода «тонального», или «интегрального», сериализма (см. *Серийная музыка*), в к-ром серия регулирует не только горизонталь и вертикаль, но и ритмич., тембровую и динамич. стороны музыки. С этим связаны отказ от тематизма и мелодии, «пуантилистическая» манера письма (см. *Пуантилизм*). В ранних произв. Б. заметно влияние экспрессионизма, в дальнейшем начинают преобладать элементы сонористики (см. *Сонеризм*), «чистого» тембра. Этот поворот намечается в центральном по значению произв. Б. «Молоток без мастера» (1954). После 1963 Б. сочиняет мало, почти всецело посвятил себя дирижёрской деятельности.

Соч.: для голоса и орк.— Солнце вод (Le soleil des eaux, для сопрано, тенора, баса, хора и орк., текст Р. Шара, 1948, радиопремьера, окончат. ред. 1950; исп. 1952, Зальцбургский фестиваль Междунар. об-ва новой музыки), Свадебный лик (Le visage nuptial, 5 поэм для сопрано, контральто, женского хора и орк., текст Шара, 1-я ред. 1946, 2-я —1952, исп. 1957, Кёльн), Складка на складке — портрет Малларме (Pli selon pli — portrait de Mallarmé, для сопрано и орк., 1958—67); для голоса и инстр. ансамбля — Молоток без мастера (Le marteau sans maître, для контральто, альтовой флейты, гитары, вибрафона, ударных, текст Шара, 1954, пов. ред. 1957); для орк.— Poésie pour pouvoir (для 3 орк. и электроинструментов, 1958), Фигуры, Дубли, Призмы (для большого орк., 1958—66); камерно-инстр. ансамбли, в т. ч. Полифония X (для 18 струн. инструментов, 1951); для 2 фп.—Структуры (тетр. 1, 1952; тетр. II, 1961); произв. для фп., театр. музыка и др.

Лит. соч.: Penser la musique aujourd'hui, P., 1964 (на нем. яз.—Musikdenken heute, в кн.: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz, 1963); Relevés d'apprenti, P., 1966.

Лит.: Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, 1970; «Откровения» г-на Булеза, «СМ», 1969, № 1, с. 128—132; Музыка и время. Мысли о современной музыке, М., 1970; Vingt ans de musique contemporaine, f. 2. De Boulez à l'Inconnu, [M.] IV; Koch G. R., Boulez dirigiert, «Musica», 1968, mars — Monsieur Boulez, там же, S. 100—101; Honolka K., Boulez komponiert wieder. Stuttgart (Berichte), «Musika», 1970, November—Dezember, H. 6, S. 572. *О. Т. Леонтьева.*

БУ́ЛИЧ Сергей Константинович [27 VIII (8 IX) 1859, Петербург — 1921, Финляндия] — рус. языковед и историк музыки. Профессор Петерб. ун-та. В 1887—89 изучал теорию музыки в Германии у Г. Г. Беллермана и К. Э. Наумана. Занимался в Петерб. консерватории (класс гармонии Ю. И. Иогансена). Был редактором муз. отдела Энциклопедич. словаря Брокгауза и Ефрона, с 1907 возглавлял Об-во писателей о музыке. Один из организаторов и декан (с 1919) ф-та музыки Ин-та истории иск-в в Петрограде. Автор биографич. очерков о рус. композиторах 18—1-й пол. 19 вв., ряда работ, раскрывающих значение творчества рус. писателей в развитии рус. муз. культуры. Был близок с М. А. Балакиревым (их переписка опубл. в сб.: «Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма», Л., 1962).

Соч.: Пушкин и русская музыка, СПБ, 1900; «Дедушка русского романса» Н. А. Титов, «РМГ», 1900, №№ 17—20, 21/22, 50 (оттиск, СПБ, 1900); Александр Егорович Варламов (1801—1848). Несколько новых данных о его биографии, «РМГ», 1901, №№ 45—46, 49 (оттиск, СПБ, 1902); Несколько финно-славянских музыкально-этнографических параллелей (с нот. примерами), Записки имп. рус. географич. об-ва по отд. этнографии, т. 34, сб. в честь 70-летия Г. Н. Потанина, СПБ, 1909 (оттиск, СПБ, 1909); А. С. Грибоедов-музыкант, в кн.: Грибоедов А. С., Полн. собр. соч., т. 1, СПБ, 1911, с. 305—28; М. Ю. Лермонтов и русская музыка, в кн.: Лермонтов М. Ю., Полн. собр. соч., т. 5, СПБ, 1913, с. 230—35; «Прадедушка» русского романса (Г. Н. Теплов), «Муз. современник», 1916, кн. первая; и др. *И. М. Ямпольский.*

БУЛЛ (Bull) Джон (ок. 1562, Somersetshire, Англия — 12 или 13 III 1628, Антверпен] — англ. композитор, органист, клавесинист и педагог. Учился игре на органе в Корол. капелле у У. Блайтмена. С 1582 работал органистом Херефордского собора в Лондоне; с 1585 служил в Корол. капелле, с 1591 придв. органист, с 1596 профессор музыки Грешемского колледжа. В 1601 выступал как органист в Нидерландах, Франции и Германии. С 1614 жил в Бельгии, служил церк. органистом в Брюсселе, с 1617 — в Антверпене. Один из виднейших контрапунктистов, Б. сыграл большую роль в развитии англ. музыки для *вёрджинела*. Его пьесы для вёрджинела — фантазии, паваны, куранты, гальярды и др. танцы, отличающиеся самобытностью музыкального стиля, тонкой полифонической отделкой, виртуозностью, оказали влияние на творчество Я. Свелинка и С. Шейдта. Менее значительна его культовая музыка.

Лит.: Друскин М. С., Клавирная музыка, М., 1960, с.108—111; Van den Borren Ch., Les origines de la musique de Clavier en Angleterre, Brux., 1912; Miller H., John Bull's organ works, «ML», 1947, January; Meliers W., John Bull and English keyboard music, «MQ», 1954, July, № 3, October, № 4. *Г. М. Шнеерсон.*

БУ́ЛЛАНДТ, Бюлан (Bulant, Bullandt) Антон (Жан) [год и место рожд. неизв.—13 (25)VI 1821, Петербург]— рус. композитор и фаготист. По национальности чех. С 1780 жил в России, выступал в концертах, играл в придв. оркестре (с 1785). В 1784 открыл в Петербурге торговлю муз. инструментами и нотами. Один из основателей и директоров Петерб. филармонич. об-ва (1802). Опера Б. «Сбитенщик» (либр. Я. Б. Княжнина, 1783 или 1784, Придворный т-р, Петербург; 1784, Петровский т-р, Москва) принадлежит к популярным произв. рус. муз. театра 18 в. Написал также музыку торжеств. пролога «Счастливая Россия, или Двадцатипятилетний юбилей» (сл. М. М. Хераскова, 1787, Москва, к годовщине царствования Екатерины II), комич. оперу «Винетта, или Тарас в улье» (1799, Петербург). Сведения о др. муз.-театр. работах Б. недостоверны.

Лит.: Келдыш Ю., Русская музыка XVIII в., М., 1965; Mooser R.-A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2, Gen., 1951. *Ю. В. Келдыш.*

БУЛЛЕ́РИАН (Bullerian) Рудольф (Рудольф Романович) [13 XI 1856, Берлин — 25 XII (7 I) 1911, Москва] — нем. дирижёр. Учился игре на скрипке у Г. де Аны и П. Иоахима в Высшей школе музыки в Берлине. Играл в оркестрах Берлина, Зондерсхаузена, Мейнингена. С 1886 дирижёр симф. оркестра в Гёттингене, гастролировал по Германии. С 1890 жил в России. Выступал с популярными симф. программами. Был в течение ряда лет рук. летних симф. концертов в Сокольниках (Москва), Моск. хор. об-ва «Лидертафель», выступал в Харькове, Риге и др. городах. С 1897 дирижёр «Летних симфонических концертов» и директор частной муз. школы С. М. Блуменфельда в Киеве. В 1902—03 совершил конц. турне по США, в 1910 работал в Брюсселе. Пропагандировал произв. И. Брамса и А. Дворжака. Его сын Ханс Б. (28 I 1885, Зондерсхаузен—29 I 1948) — композитор и пианист. Детские и юношеские годы провёл в Москве и Киеве. В 1903—05 учился в Варшаве у А. Михаловского (фп.) и З. Носковского (теория), в 1905—08—в Петербурге у А. Н. Есиповой (фп.), А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова (композиция). Совершенствовался у А. де Греффа в Брюсселе (1910) и С. Ментер в Штокдорфе (близ Мюнхена). Автор оперы, 7 симфоний, орк. пьес, инстр. концертов и др. *И. М. Ямпольский.*

БУЛЛЬ (Bull) Уле Борнеман (5 II 1810, Берген — 17 VIII 1880, Люсё близ Бергена) — норв. скрипач, композитор, собиратель нар. песен и обществ. деятель. С детства слушал игру нар. скрипачей. Нек-рое время обучался игре на скрипке у Ю. Х. Паульсена и М. Лундхольма в Бергене. С девяти лет выступал публично. Позднее занимался самостоятельно. В 1830 Б. приехал в Париж, где на его творч. развитие как скрипача оказал влияние Н. Паганини. В 1832 выступил с концертом, в к-ром приняли участие Г. Эрнст и Ф. Шопен. В 1833 гастролировал в Италии, после 1835 — во мн. др. европ. странах, в т. ч. в России (1838, 1841, 1866, 1867), жил в Петербурге и Москве, сблизился с Н. Г. Рубинштейном, В. Ф. Одоевским, с М. И. Глинкой (в 1847 в Испании). В 1850 основал в Бергене первый норв. т-р — Национальная сцена, имевший важное значение для развития нац. культуры Норвегии. С 1851 жил гл. обр. в США. Увлёкшись идеями сенсимонизма, основал в Пенсильвании на собств. средства норв. колонию; однако не порывал связи с родиной, ежегодно приезжая в Норвегию.



Б.—один из наиболее самобытных исполнителей романтич. направления; его игра была отмечена нац. своеобразием. Неукротимый темперамент, богатство фантазии, виртуозный блеск сочетались у Б. с поэтич. мечтательностью, с использованием характерных приёмов многогол. игры, идущей от нар. норв. скрипачей — исполнителей на *хардингфеле*. Его игру высоко ценили И. Иоахим и А. Н. Серов. Творч. деятельность Б. — композитора и фольклориста положила начало расцвету ранней норв. романтич. музыки (до Х. Кьерульфа). Он был первым норв. музыкантом, обратившимся к истокам нар. творчества. Его записи и обр. нар. мелодий свидетельствуют о тонком ощущении интонационного и ритмич. своеобразия норв. нар. музыки. В скрипич. произв. Б. — фантазиях и каприччио на норв. нар. напевы уже ясно выявляются характерные черты нац. муз. языка. В них Б. впервые отобразил в муз. лит-ре сказочный мир троллей и эльфов, позднее получивший столь яркое воплощение у Э. Грига. Одна из ранних фантазий Б. для скрипки с оркестром — «Поездка на сэттер» («Soeterbesoket», 1838) — включает мелодии нац. танцев — слотта и *халлинга*. Оригинальная мелодия народного склада (средний раздел, Adagio) во многом предвосхищает творчество Грига, на к-рого Б. имел огромное влияние. Впоследствии на этот лирич. напев Б. М. Бьёрнсон написал текст, и под назв. «Воскресный день пастушки» мелодия Б. стала популярной норвежской песней. Исполнит. иск-во Б., его произв., основанные на нар. напевах, и записи фольклора дали толчок развитию нац. муз. школы. Среди др. произв. Б. для скрипки: «Бравурные вариации» («Variazioni di bravura»), «Военный полонез» («Polacca guerriera»), концерт с оркестром e-moll, пьесы на амер. мотивы «Ниагара», «Памяти Вашингтона» («To the memory of Washington»). Ему принадлежат также хоры, в т. ч. мужской квартет «В минуты одиночества» («Jensomme Stunde»), музыка к драм. спектаклям (в т. ч. музыка к пьесе «Горная хижина» Вергеланна).

Лит.: Оль-Буль (Из путевых записок Д. Ю. Струйского), Лит. прибавление к «Русскому инвалиду», 1837, 27 марта, № 13; Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие. Общ. ред., вступ. ст. и прим. Г. В. Бернандта, М., 1956, с. 157—160, 172—173; Ямпольский И., Уле Буль (К 150-летию со дня рождения), «СМ», 1960, № 5; Björndal A., Ole Bull og Norsk folkemusik, Bergen, 1940; Smith M. B., The life of Ole Bull, Princeton, 1943, на норв. яз., Oslo, 1948; Bull J., Ole Bull returns to Pennsylvania, N. Y., 1961.

И. М. Ямпольский.

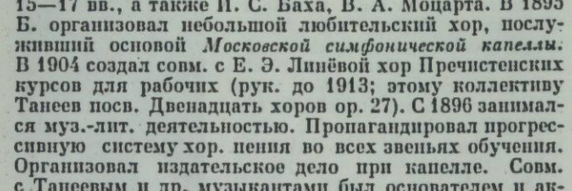
БУ́ЛЫЧЕВ Вячеслав Александрович [12 (24) IX 1872, Пятигорск — 10 IV 1959, Бухарест] — рус. хор. дирижёр, муз.-обществ. деятель, писатель, композитор. В 1897 окончил юридич. ф-т Моск. ун-та. В 1893—1896 учился в Моск. консерватории у К. А. Кипша (фп.), М. М. Ипполитова-Иванова (гармония), С. И. Танеева (полифония), занятия с к-рым оказали большое влияние на Б., вызвали интерес к творчеству композиторов 15—17 вв., а также И. С. Баха, В. А. Моцарта. В 1895 Б. организовал небольшой любительский хор, послуживший основой *Московской симфонической капеллы*. В 1904 создал совм. с Е. Э. Линёвой хор Пречистенских курсов для рабочих (рук. до 1913; этому коллективу Танеев посв. Двенадцать хоров ор. 27). С 1896 занимался муз.-лит. деятельностью. Пропагандировал прогрессивную систему хор. пения во всех звеньях обучения. Организовал издательское дело при капелле. Совм. с Танеевым и др. музыкантами был основателем и активным деятелем об-ва «*Музыкально-теоретическая библиотека*» (1908). В 1918—40 жил в Бессарабии, где вёл большую просветительскую работу: организовал Симфонический хор (1919), Бессарабское муз.-историч. об-во и муз. школу при нём (1930). Устраивал лекции и концерты, посв. творчеству зап.-европ. и рус. композиторов. После воссоединения Бессарабии с Сов. Молдавией активно содействовал развитию муз. культуры республики. Преподавал в Кишинёвской консерватории (в 1940—41 зам. директора по науч. части и декан теоретико-композиторского ф-та). В 1944—51 жил в рум. деревнях (преподавал музыку в школах), с 1951 — в Бухаресте.

Соч.: Хоровое пение в общеобразовательной школе, вып. 1, 2, М., 1904; Орландо Лассо, М., 1908; Музыка строгого стиля и классического периода как предмет деятельности Моск. симфонической капеллы, М., 1909; Хоровое пение как искусство, вып. 1, 2, М., 1910; и др.

Лит.: Локшин Д., Замечательные русские хоры и их дирижёры, М., 1963, с. 80—86. *Л. З. Корабельникова.*

БУЛЫЧЁВА Надежда Васильевна [1859, Н. Новгород (?) — 10 V 1921, Милан] — рус. певица (драм. сопрано). Почётный чл. Испан. корол. академии (1891). Ученица М. Маркези. В 1880 дебютировала в Турине в опере «Эльда» А. Каталани. Выступала в оперных т-рах Италии, Испании, Юж. Америки. В России пела в 1880 (Н. Новгород) и 1893 (Большой т-р). Последние годы жизни преподавала в Милане. Партии: Антонида, Анда, Маргарита; Валентина («Гугеноты»).

«БУ́ЛЬБА» (белорус., букв. — картошка) — белорус. нар. плясовая песня; вариант польки. Темп быстрый, размер $^2/_4$, характер музыки — живой, задорный. Часто исполняется и как «беседная» (застольная) песня, имеющая несколько вариантов текста:



Нар. напев «Б.» записан в 1920—21 К. В. Пуровским и Н. Ф. Соколовским. «Б.» нашла претворение в танц. сюитах В. А. Золотарёва и А. К. Клумова, в балетах Г. М. Вагнера, Е. А. Глебова, М. Е. Крошнера. Благодаря постановке И. А. Моисеева «Б.» получила распространение в СССР и за рубежом как девичий танец, отражающий трудовые процессы — выращивание и сбор картофеля.

БУ́НИН Владимир Васильевич [11(24) VII 1908, Скопин, ныне Рязанской обл. — 23 III 1970, Москва] — сов. композитор. В 1931 окончил Омский муз. техникум по классу композиции М. И. Невитова, в 1938 Моск. консерваторию по классу А. Н. Александрова, в 1938—39 занимался под его рук. в аспирантуре, в 1939—41 ассистент кафедры инструментовки. В 1949—1952 работал редактором в Музгизе. В 1953—55 худ. рук. Московской обл. филармонии. Музыка Б. отличается простотой стиля; она отмечена нац. характерностью, проникнута рус. песенностью.

Соч.: для орк.—2 симфонии (1943, посв. ВЛКСМ; 1948; Гос. пр. СССР, 1949), симф. поэмы (даты исп.)—На полях моей родины (1965), Россия (1968), Поэма о Ленине (1969), рапсодия — Румынские напевы (1964), 10 пьес на удмуртские темы; концерты с орк.— для скр. (1953), для фп. (1965); для фп.— Фуга-фантазия (1958), 9 пьес; для скр. и фп.— Фантастический танец (1966); песни, обр. нар. песен; музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит.: Александров А. Н., Композитор Владимир Бунин, «МЖ», 1971, № 1. *И. М. Ямпольский.*

БУ́НИН Револь Самуилович (р. 6 IV 1924, Москва) — советский композитор. Учился в Моск. консерватории по классам композиции В. Я. Шебалина (1941—42), Д. Д. Шостаковича (1943—45). В 1946 —47 ассистент Шостаковича по классу композиции в Ленингр. консерватории. В 1948—53 редактор Музгиза. Инстр. музыка составляет основу творч. интересов Б., проявившего себя в области крупных форм.

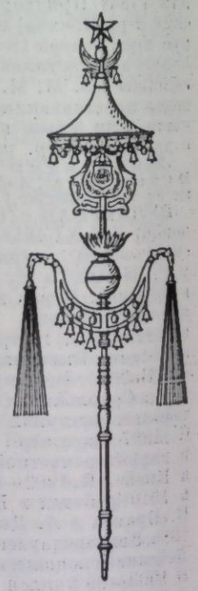
Соч.: опера—Маскарад (по М. Ю. Лермонтову, 1944); кантата (на стихи У. Шекспира, 1964); для орк.—8 симфоний (1943, 1945, 1957, 1959, 1961, 1966, 1969, 1970), Концертная симфония (для скр. с орк., 1972), симф. поэмы — Каменный гость (по А. С. Пушкину, 1949), «1967» (1967); Концерт для камерного оркестра (1961); Музыка для струнных (1965); концерты для инструмента с орк. — поэма для альта (1952), для альта (1953), для фп. (с камерным орк., 1963); камерно-инстр. ансамбли —2 струн. квартета (1943, 1956), фп. квинтет (1946); произв. для фп.; вок. циклы (на сл. А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, С. А. Есенина, Ш. Петёфи); музыка для кино, радио и др.

БУНИЯТЗАДЕ Ага Баба Бала Ага оглы (р. 19 VI 1915, Баку) — советский певец (баритон). Нар. арт. Азерб. ССР (1955). Выступал в самодеятельности. В 1940 окончил оперную студию в Баку, в 1938—39 учился также в Муз. уч-ще им. Гнесиных (Москва). С 1936 пел в хоре Бакинской филармонии. С 1938 солист Азерб. театра оперы и балета. Выступает и как конц. певец.

Партии: Гасан хан («Кёр-оглы» У. Гаджибекова), Аслан шах («Шах Исмаил» Магомаева), Шах Велад («Ашуг-Гариб» З. Гаджибекова и «Шахсенем» Глиэра), Атакиши («Севиль» Амирова), Моси («Ануш» Тиграняна); на азерб. и рус. яз.— Валентин («Фауст»), Демон, Эскамильо, Яго; Фигаро («Севильский цирюльник»), Граф ди Луна («Трубадур»), и др.

Ведёт режиссёрскую работу (в 1967 пост. оперу «Шах Исмаил» Магомаева). Снимался в кино.

БУНЧУК (тур. boncuk) — удар. инструмент турецкого происхождения. Представляет собой надетый на древко металлич. фигурный ствол с украшениями, имеющий по бокам двусторонние ответвления. На их концах подвешены декоративные конские хвосты, иногда ярко окрашенные. К стволу и ответвлениям прикреплено большое количество колокольчиков и бубенчиков, звенящих при встряхивании. Во время войн европ. гос-в против Турции проник в Европу, найдя применение в нем., австр. и слав. воен. музыке. В дореволюционной рус. армии употреблялся в нек-рых казачьих, кавалерийских и пехотных полках. Изредка используется в симф. оркестрах. Г. Берлиоз применил его (под назв. Capello chinese) в апофеозе Траурно-триумфальной симфонии, Л. К. Киппер — в 4-й симфонии.


Бунчук.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. III, М., 1956. *Г. И. Благодатов.*

БУРАКО́ВСКИЙ Александр Захарович [27 II (10 III) 1844, Петербург—16(29) VI 1910, Москва]— рус. артист оперетты. В 1858—67 выступал в Петербурге (т-р «Пассаж»), затем в Ростове-на-Дону, Царицыне. В 1878 играл в драм. т-рах провинции, после чего вновь вернулся на опереточную сцену и работал в Москве, Петербурге. Исполнял гл. обр. комич. роли в классич. операттах. Был блестящим мастером диалога, в совершенстве владел техникой комедийного иск-ва.

БУ́РГМЮЛЛЕР (Burgmüller) Август Йозеф Норберт (8 II 1810, Дюссельдорф — 7 V 1836, Ахен) — нем. композитор. Учился в Касселе у М. Гауптмана и Л. Шпора (композиция), позднее работал в Дюссельдорфе. Был другом Ф. Мендельсона и подобно ему стремился развивать классич. формы в новом, романтич. направлении. Дарование Б. однако не успело полностью раскрыться. Б. — автор 2 симфоний (2-я, ор. 11, не окончена; её 3-ю часть, скерцо, оркестровал Р. Шуман), орк. увертюры и 4 антрактов для оркестра, ор. 17, фп. концерта (1-й исп. Мендельсон), 4 струн. квартетов (в квартете a-moll ор. 14 наиболее заметно влияние Мендельсона), рапсодии и сонаты для фп.; 4 тетрадей песен на тексты И. В. Гёте и др. нем. поэтов (избр. песни изданы В. Калем в 1928).

Лит.: Kahl W., Norbert Burgmüller, als Typus des Frühvollendeten, «Die Musik», 1929/30, H. XII, S. 188; Eckert H., Norbert Burgmüller, Augsburg—Brünn, 1932 (публикация Нем. ин-та муз. науки при Нем. ун-те в Праге, вып. III, с перечнем муз. соч.). *О. Т. Леонтьева.*

БУРГО-ДЮКУДРЕ́ (Bourgault-Ducoudray) Луи Альбер (2 II 1840, Нант — 4 VII 1910, Вернуйе, деп. Сена и Уаза) — франц. композитор, педагог и фольклорист. В 1869 осн. в Париже Об-во любителей хор. пения. Б.-Д. внёс большой вклад в изучение народной музыки. Его записи нар. мелодий изданы в сб.: «30 народных мелодий Греции и Востока» («Trente mélodies populaires de la Grèce et de l'Orient», P., 1876, гармонизовано Б.-Д.); «30 народных мелодий Нижней Бретани» («Trente mélodies populaires de la Basse-Bretagne», P., 1885, обработка Б.-Д.); «14 кельтских мелодий» («Quatorze mélodies celtiques», P., 1909, обработка Б.-Д.). Темы из сб. Б.-Д. положены в основу Греческих увертюр А. К. Глазунова. Б.-Д. — автор опер (в т. ч. «Тамара», 1891, «Гранд-Опера», Париж), вок.-симф. композиций (в т. ч. кантата «Луиза из Мезьера», Рим. пр., 1862), хор. произв. (в т. ч. «Религиозная симфония») и др. соч. В 1878—1908 профессор Парижской консерватории (читал курс истории музыки).

Соч.: Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient, P., 1876; Études sur la musique ecclésiastique grecque, P., 1877; Conférence sur la modalité dans la musique grecque, P., 1879; Schubert, P., 1908.

БУРДО́Н, бордун (франц. bourdon, букв. — густой бас; позднелат. bordunus, нем. Bordun, итал. bordone, англ. bourdon, burden). 1) Непрерывный и не изменяющийся по высоте звук открытых (не укорачиваемых при игре) струн щипкового и смычкового инструментов, басовых струн колёсной *лиры* и басовых трубок *волынки*, го́лоса исполнителя, сопровождающего игру на открытых продольных флейтах типа *флуера*, *кураи* и др. Б. обычно бывает нижним голосом муз. произведения (род органного пункта); иногда (напр., при игре на волынке) Б. образуют целые созвучия (двух- и трёхголосные). 2) Расположенные вне грифа открытые (не укорачиваемые при игре) струны щипковых и смычковых инструментов, служащие для извлечения бурдонных звуков. Применялись в нек-рых старинных смычковых (*фидель*, *баритон*) и в нар. инструментах (крыловидные *гусли*). 3) Орг. регистр лабиальной группы семейства флейтовых (см. *Орган*). Трубы металлические, цилиндрич. формы, закрытые с верхнего конца. В диспозиции мануалов — 16′, 8′, 4′, 2′, 1′; как регистр педальной клавиатуры — 16′ (Subbaß) и 32′ (Untersatz). Звучность Б. мягкая, глуховатая. См. *Gedackt.*

К. А. Вертков и Л. И. Ройзман.

БУ́РИАН (Burian) Карел (12 I 1870, Русинов — 25 IX 1924, Сеноматы) — чеш. певец (тенор). Ученик К. Валлерштейна и М. Ангра. В 1891 дебютировал в Брно (Еник — «Проданная невеста»). С 1892 артист Нац. театра в Праге. Выступал во мн. нем. оперных т-рах, в 1898 пел в Байрёйтском т-ре (партия Парсифаля), также в Вене, Будапеште, Лондоне и Париже. С успехом выступил в партии Ирода в «Саломее» Р. Штрауса в Дрезденской придворной опере (1905). Прославился как исполнитель главных партий в операх Р. Вагнера. В период 1906—13 ежегодно гастролировал в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк) и в др. т-рах США. Концертировал с камерным репертуаром (чешские нар. песни, вок. сочинения Г. Малера, Р. Штрауса, А. Шёнберга). Партии: Лоэнгрин, Тристан, Зигфрид, Тангейзер; Далибор, Лукаш («Далибор», «Поцелуй» Сметаны), Яи Козина («Псоглавцы» Коварковца).

Лит.: Burian E. F., Památník bratřím Burianům, Praha, 1929; его же, Karel Burian, Praha, 1948; Rectorys A., Naši operní pěvci, Praha, 1958 (Knižnice «Hudebních rozhledů»).

БУ́РКХАРД (Burkhard) Вилли (17 IV 1900, Эвилар, кантон Берн — 18 VI 1955, Цюрих) — швейц. композитор. Учился музыке у Э. Графа в Берне (1916—20); совершенствовался в игре на фп. у Р. Тейхмюллера, по композиции — у З. Карг-Элерта в Лейпциге, затем у В. Курвуазье в Мюнхене и М. д'Оллона в Париже. С 1924 жил в Швейцарии. Преподавал теорию композиции в консерваториях Берна (1928—36) и Цюриха (с 1942). Композиторскую деятельность начал в 1922. Испытал влияние творчества Б. Бартока, И. Ф. Стравинского, а также А. Шёнберга, П. Хиндемита (линеарность, полифоничность стиля). Б. использовал муз. элементы нар. эпоса, сказочной фантастики, изображал бытовые картины совр. жизни.

Соч.: опера — Чёрный паук (Die schwarze Spinne, 1949, Цюрих, 2-я ред. 1954, Базель); для голоса с орк.— оратории — Видение Исайи (Das Gesicht Jesajas, op. 41, 1935), Год (Das Jahr, op. 62, 1941), 10 кантат, в т. ч. Тиль Уленшпигель (ор. 24, 1929); Te Deum (ор. 33, 1931), Гимн нашей земле (Cantique de notre Terre, op. 67, 1943), месса, псалмы и др. соч. для хора с разн. инстр. и a cappella; для орк.—3 симфонии (1928, 1944, 1949, 3-я, Маленькая симфония — Piccola sinfonia giocosa для малого оркестра), концерты с орк.—2 для скр. (1925, 1943), альта (1954); камерные—2 струн. квартета, фп. трио, сонаты — для струн. и ударных, для скр. и фп., влч. и фп., альта соло; пьесы для фп., органа, музыка к радиопостановке Лаупеншпиль (ор. 56, 1939), для т-ра — к спектаклю Царь Эдип Софокла (ор. 72, 1944), песни и др.

Лит. соч.: Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik, «SMz», 1957, № 3/54.

Лит.: Mohr E., Willy Burkhard. Leben und Werk, Z., 1957 (имеется список соч.). *М. М. Яковлев.*

БУРЛА́К (наст. фам. — Стрельцов) Иван Павлович [6(18) I 1893, с. Алексеевка, ныне Курской обл.— 21 IX 1964, Москва] — советский певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1951). В юности пел в церк. хорах. В 1921 занимался на Высших муз.-драм. курсах (Москва) и в Моск. консерватории. В 1921—55 солист Большого т-ра. Лучшие партии — Демон и Риголетто. Др. партии: Мазепа, Елецкий и Онегин («Мазепа», «Пиковая дама» и «Евгений Онегин»); Клёнов («Прорыв» Потоцкого), Татул («Алмаст»), Нагульнов («Поднятая целина» Дзержинского), Фигаро, Эскамильо, Жермон; Амонасро («Аида»), Дон Жуан; Валентин («Фауст»). Выступал как конц. певец. Работал режиссёром-педагогом во Всесоюзном гастрольно-конц. объединении.

В. И. Зарубин.

БУРЛЕ́СКА, бурлеск (итал. burlesca или burletta, от burla — шутка). 1) Муз. пьеса шутливого, порой грубовато-комического, иногда причудливого характера. Обычно проходит в оживлённом движении, нередко рапсодична по структуре. Родственна *каприччо* и *юмореске*. Много образцов (порой без прямого обозна-

чения «Б.») встречается в музыке для клавишных струн. инструментов И. С. Баха (№ 5 в 3-й партите a-moll), Ф. Куперена, Р. Шумана (№ 12 в «Листках из альбома», ор. 124, озагл. «Burle»), М. Регера («6 бурлесок» для фп. в 4 руки ор. 58 и др.), Б. Бартока («3 бурлески» ор. 8с), А. Казеллы и т. д. Р. Штраусу принадлежит Б. для фп. с орк. (1885).

2) Небольшая шуточно-пародийная опера, родственная *водевилю*. Возникла в Италии, затем распространилась во Франции, Ирландии и Великобритании. С 1760 жанр Б. пользовался популярностью в Ирландии, где Б. исполнялись в течение мн. лет.

Лит.: F l ö g e l K. F., Geschichte des Grotesk-Komischen, Bd 1—2, Lpz., 1788, 2 München., 1914.

БУРМЕ́ЙСТЕР Владимир Павлович [2 (15) VII 1904, Витебск — 5 III 1971, Москва] — сов. артист балета, балетмейстер. Нар. арт. СССР (1970). В 1925—29 учился в моск. Театр. техникуме им. А. В. Луначарского и одновременно исполнял на эстраде венг., испан. и др. характерные танцы, выступал в спектаклях Мастерской драматич. балета под рук. Н. С. Греминой. С 1930 в Моск. художеств. т-ре балета под рук. В. В. Кригер (в 1936 вошёл в состав Муз. т-ра им. В. И. Немировича-Данченко). Среди партий Б.: Людовик XVI («Карманьола» Фемелиди), Никез («Соперницы» на музыку Гертеля), Нурали («Бахчисарайский фонтан») и др. В том же т-ре дебютировал как балетмейстер, поставив танцы в оперettах Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1938) и «Перикола» (1940) и, совм. с Ф. В. Лопуховым и П. А. Марковым, балет «Ночь перед рождеством» Асафьева (1938). С 1941 гл. балетмейстер Муз. т-ра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, где темперамент и изобретательность его как хореографа проявились в пост. нар.-героич. балетов: «Лола» Василенко (1943), «Берег счастья» Спадавеккиа (1948), «Жанна д'Арк» Пейко (1957), «Красные дьяволята» на музыку Дунаевского и Кнушевицкого (1967). Пост. также спектакль «Татьяна» Крейна (Ленинградский театр оперы и балета, 1947). Динамика режиссёрского построения действия, логика развития драматич. событий присущи решениям Б. балетных инсценировок классич. сюжетов («Виндзорские проказницы» Оранского, 1942), постановочным версиям балетов классич. наследия («Эсмеральда» Пуньи, 1950; «Лебединое озеро» Чайковского, 1953), хореографич. интерпретации симфонич. музыки («Штраусиана», 1941; «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова, 1945; «Карнавал» Шумана, 1946; «Снегурочка» на музыку Чайковского, 1963; «Аппассионата» на музыку Бетховена, 1970) и др. Б. ставил «Лебединое озеро» в «Гранд-Опера» (Париж) и «Снегурочку» в труппе Королевский балет (Лондон), а также в театрах др. стран. Государственная премия СССР (1946).

Лит.: Э л ь я ш Н., Власть одной думы, «Театральная жизнь», 1964, № 13, с. 10—12. *В.М.Красовская.*

БУРМЕ́СТЕР (Burmester) Вилли (16 III 1869, Гамбург — 16 I 1933, там же) — нем. скрипач. Игре на скрипке учился у отца (до 1882). В 1885 окончил Высшую школу музыки в Берлине по классу скрипки П. Иоахима. С детских лет выступал в концертах. С 1886 гастролировал во мн. европ. странах, неоднократно в России (впервые в 1888). С 1890 концертмейстер симф. оркестра в Зондерсхаузене, а также в Гельсингфорсе (Хельсинки). Блестящий виртуоз, Б. был известен как исполнитель сочинений Н. Паганини (он первым выступал с программами, полностью посв. его творчеству). Как интерпретатор классич. музыки придерживался академич. стиля исполнения. Популяризировал скрипич. концерт П. И. Чайковского. Был мастером транскрипции. Среди его обр. для скрипки и фп. известны скерцо из увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, сб-ки: «Пьесы старинных мастеров» («Stücke alter Meister»), «Старые мелодии» («Alte Weisen», Bd 1—4, Mainz, 1909—11). Автор Серенады для струн. квартета и контрабаса, скрипич. пьес. Написал воспоминания «Полвека жизни артиста» («Fünfzig Jahre Künstlerleben», 1926).

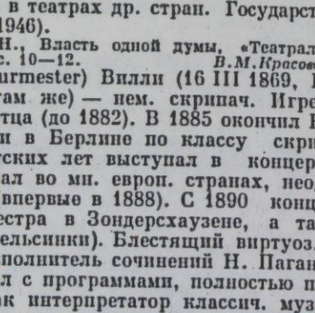
Лит.: Ч а й к о в с к и й П. И., Письма к В. Бурместеру. Публикация Л. С. Гинзбурга, в сб.: Музыкальное наследство, т. 1, М., 1962, с. 362—71; F a r g a P., Geigen und Geiger, 2 Z., 1960, с. 330—332. *И.М.Ямпольский.*

БУРНОНВИ́ЛЬ (Bournonville) Август (Огюст) (21 VIII 1805, Копенгаген — 30 XI 1879, там же) — датский артист балета, балетмейстер, педагог. Учился у своего отца Антуана Б., у В. Галеотти, возглавлявшего школу дат. Корол. балета, и в 1820 в Париже у О. Вестриса. Окончил школу «Гранд-Опера» в 1826 и работал в труппе этого т-ра в 1827—28, выступая партнёром М. Тальони. Совершив поездку по европ. столицам, Б. вернулся в Копенгаген в 1829. Дебютировал постановкой дивертисментов «Поклонение грациям» и «Солдат и крестьянин» на сборную музыку и в 1830 подписал контракт на 18 лет в качестве солиста и балетмейстера дат. Корол. балета и преподавателя танцев при дворе. Обладал превосходной школой и врождённым музыкальным чутьём. В 1848—61 работал в качестве балетмейстера, после чего уехал в Стокгольм и, за исключением поездки в Россию в 1874, оставался там до 1877 (в 1861—64 главный балетмейстер Корол. оперы). Последователь романтич. школы танца, Б. обращался к фантастич. преданиям и нар. эпосу Дании, а также к истории и лит-ре др. стран. Он соединял в своих балетах классич. и характерный танец, широко пользовался фольклором разных народов. Нек-рые из балетов Б. сохраняются в репертуаре дат. т-ра. Б. пост. св. 50 балетов, гл. обр. на музыку совр. ему дат. композиторов. Среди работ: «Вальдемар» (1835) и «Праздник в Альбано» (1839) Фрёлиха, «Сильфиды» Левенскольда (1836), «Неаполь, или Рыбак и его невеста» Паулли, Хельстеда, Гаде, Люмбье (1842), «Валькирия» Хартмана и «Свадебный поезд в Хардангере» Паулли (1853), «Народное предание» Гаде и Хартмана (1854), «Далеко от Дании» Глезера (1860). Балет «Из Сибири в Москву» Моллера (1876) имел в основе историю Параши-сибирячки (сценарий по роману франц. писательницы Э. Коттен). Б. создал свою школу танца — т. н. «урок Б.» (до сих пор входит в практику дат. балета).

С о ч.: Mit theaterliv, dl 1—3, Kbh., 1848—78; Det Kongeliche Danske Theater, Kbh., 1849.

Лит.: Классики хореографии, сб., Л.— М., 1937, с. 225—245, 247—327; K r a g h - J a c o b s e n S., The Royal Danish Ballet. An old tradition and a living present, Kbh., 1955; B r u h n E. and M o o r e L., Bournonville and ballet technique, L., 1961; Den Kongelige Danske Ballet, under redaktion of Svend Kragh-Jacobsen og Torben Krogh, Kbh., 1970. *В.М.Красовская.*

БУРРЕ́ (франц. bourrée, от bourrer — делать неожиданные скачки; итал. buora, borea, англ. borry, borre) — старинный франц. нар. танец. Предположительно возник в провинции Овернь в сер. 16 в. В разл. р-нах Франции бытовали Б. 2-дольного и 3-дольного размера с острым, часто синкопированным ритмом. Во 2-й пол. 16 в. Б. проник в Париж, в 17 в. стал придв. танцем. Для придв. Б. характерны чётный размер (alla breve), быстрый темп, чёткий ритм, затакт в одну тактовую долю. В сер. 17 в. Б. вошёл в инстр. сюиту в качестве предпоследней части. Ж. Б. Люлли ввёл Б. в свои сценич. произв. (балет «Переодетая любовь», 1664; опера «Фаэтон», 1683). В 1-й пол. 18 в. Б. — один из популярных европейских танцев. В оперной музыке Б. широко использовали А. Кампра, А. Детуш, Ф. Рамо, в инструментальной — Г. Муффат, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах.



И. С. Бах. Бурре I из 2-й «Английской сюиты» для клавира.

В конце 19 в. в связи с неоклассицистскими тенденциями в художеств. творчестве возродился нек-рый интерес к Б.

Лит.: D e C a h u s a c L., La danse ancienne et moderne, P., 1754; B o u i l l e t J. B., Album auvergnat ..., Moulins, 1848; T i e r s o t J., Histoire de la chanson populaire en France, P., 1889; V e r s e p u y M., La bourrée d'Auvergne, «RISM», P., 1910, 15 decembre. *И. А. Барсова.*

БУРХА́НОВ Муталь (Мутаваккил) Музаинович [р. 22 IV (5 V) 1916, Бухара] — советский композитор и обществ. деятель. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1964). В 1949 окончил Моск. консерваторию по классу композиции С. Н. Василенко. Б. — автор первых узб. многоголосных хор. произв., а также музыки Гос. гимна Узб. ССР (сл. Т. Фаттаха, 1947).

С о ч.: к а н т а т ы — Цветущий Узбекистан (сл. Х. Алимджана и Уйгуна, 1949), Ода партии Ленина (1959); п о э м ы и б а л л а д ы д л я г о л о с а и с и м ф. о р к.— Огонь любви, Птицы весны, Я имени её не знаю; касыда Алишер Навои (Гос. пр. Узб. ССР, 1970), романс для солиста и симф. оркестра Голос сердца (Гос. пр. Узб. ССР, 1970) и др.; д л я о р к.— симф. сюита Дочь Узбекистана (1938); д л я о р к. у з б. н а р. и н с т р.— Песня без слов (1943), Мавриги (1950) и др.; р о м а н с ы и п е с н и, в т. ч. изданы: Народные песни для смешанного хора. Обработка М. Бурханова (М., 1953), Песни и романсы (Таш., 1961); 6 хоров на нар. мелодии без сопровождения (1954), музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

Лит.: В и н о г р а д о в В., Народные хоры М. Бурханова, «СМ», 1953, № 2; Композиторы Советского Узбекистана, сост. А. Асиновская, И. Акбаров, Таш., 1959; В ы з г о Т., Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой, М., 1970. *Я.В.Пеккер.*

БУРЯ́ТСКАЯ МУ́ЗЫКА. Бурят. нар. муз. творчество представлено трудовыми, обрядовыми, историч., лирич., хвалебными и др. песнями и инстр. наигрышами. Большим разнообразием отличаются хороводные и игровые песни — танцы ёхор, ягшаа, арбагай, шуумас, ягаруухай, колесуха, тетеэрнин наадан и др. Основой ладового строения бурят. нар. музыки является пентатоника, к-рая в своём полном виде встречается в песнях забайкальских бурят. В песенном творчестве прибайкальских бурят (Иркутская обл.) преобладает неполная пентатоника, состоящая из 3 и 4 звуков. Старинные протяжные песни вост. бурят характеризуются большим диапазоном, широтой дыхания и красотой мелодии. Зап.-бурят. протяжные песни (сэгээ зугаа) отличались импровизац. характером, вариационностью и обилием орнаментики. В годы Советской власти преимущественное развитие получила короткая куплетная песня с чётким ритмом.

Среди нар. муз. инструментов: суур, лимбэ (духовые инструменты типа флейты), аман хуур (варган), хуур и хучир (смычковые инструменты), шанза (щипковый). В шаманском и буддийском культах применялись хэнгэрэг, сан, дамаари, дынчик (ударные), ухэр-бурээ, ганлин, бишхуур (духовые) и др. Первые записи бурят. нар. песен были опубликованы И. Г. Гмелиным (1852), затем И. С. Стальбрассом и К. Штумпфом (1887), А. Д. Рудневым (1909). Широкое собирание, запись, публикация и исследование бурят. муз. фольклора начались лишь при Советской власти (Б. Саямонт, П. М. Берлинский, Г. В. Башкуев, В. И. Морошкин, Б. Б Ямпилов, Д. Д. Аюшеев, Б. В. Олзоев, Д. С. Дугаров).

После Великой Окт. социалистической революции начала развиваться проф. бурят. муз. культура. Большой вклад в её развитие внесли рус. сов. композиторы, создавшие ряд произв. на материале бурят. фольклора: П. М. Берлинский (муз. драма «Баир», 3-й акт написал



Бурятские музыканты, играющие на национальных инструментах. 1930-е гг.

Б. Б. Ямпилов, 1940, Бурят. муз.-драм. т-р, Улан-Удэ), М.П.Фролов (опера «Энхэ—Булат-батор», 1940, там же), В. И. Морошкин (муз. драма «Эржен», 1940, там же), Р. М. Глиэр («Героический марш Бурят-Монгольской АССР», 1937), С. П. Ряузов (опера «Мэдэгмаша», 1949; 2-я ред.— «У подножья Саян», 1953, Бурят. т-р оперы и балета; балет «Свет над долиной», 1956, там же), Л. К. Книппер (опера «На Байкале», 1948, там же; симф. сюита «Курумкан», 1946). Самобытностью и мастерством отмечено творчество бурят. композиторов: Б. Б. Ямпилова (оперы — «У истоков родника», 1960, Бурят. т-р оперы и балета, «Прозрение», 1967, там же, «Чудесный клад», 1970, там же; балеты — «Красавица Ангара», совм. с Л. К. Книппером, 1959, там же, «Патетическая баллада», 1967, там же; оратория «Гудящие сосны», 1965; симф. сюита «Цветущий край, 1953; Симфонические танцы, 1959), Д. Д. Аюшеева (оперная трилогия: «Побратимы», 1958, там же, «Братья», 1961, там же; «Саян», соч. 1967; симф. картины «Таёжные песни», 1964; симф. поэма «Богатая долина», 1970), Ж. Ж. Батуева (балеты — «Во имя любви», совм. с Б. С. Майзелем, 1958, там же, «Цветы жизни», 1962, там же, «Чурумчуку», 1965, Якутск, «Гэсэр», 1967, Бурят. т-р оперы и балета, «Джангар», 1971; для симф. орк.— «Колхозная сюита», 1949), Г. Г. Дадуева, С. С. Манжигеева, А. А. Андреева и др.

Среди бурят. деятелей иск-в: режиссёр, нар. арт. СССР Г. Ц. Цыдынжапов; певцы — нар. арт. СССР Л. Л. Линховоин, нар. арт. РСФСР Б. М. Балдаков, Н. К. Петрова, засл. арт. РСФСР В. П. Манкетов, В. Д. Лыгденова, К. И. Гомбоева-Языкова, засл. арт. Бурят. АССР К. И. Базарсадаев, Д. Ц. Дашиев; артисты балета—нар. арт. СССР Л.П. Сахьянова, нар. арт. РСФСР П. Т. Абашеев, засл. арт. РСФСР Т. Е. Гергесова, засл. арт. Бурят. АССР Ц. Е. Бадмаев, Ф. С. Иванов.

В Бурят. АССР работали (1973) Бурят. т-р оперы и балета (1948), Филармония (1939), ансамбль песни и танца «Байкал» (1942), Дом народного творчества (1929), музыкальное училище (1931), хореографическое училище (1961), культурно-просветительное училище (1947), Вост.-Сибирский институт культуры (1960), сеть музыкальных школ; Союз композиторов Бурятской АССР (1940).

Лит.: Р у д н е в А. Д., Мелодии монгольских племён, «Записки РГО по отделу этнографии», т. XXXIV, СПБ, 1909; Искусство Бурят-Монгольской АССР, сб., М., 1940; Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957; Искусство Бурятской АССР, Улан-Удэ, 1959; Я м п и л о в Б., Нам 40 лет!, «СМ», 1963, № 5; Г у р е в и ч П. С., Оперный театр Бурятии, Улан-Удэ, 1964; К у н и ц ы н а И. С., К у н и ц ы н О. Н., Музыка Советской Бурятии, Улан-Удэ, 1968; Д у г а р о в Д. С., Бурятские народные песни, т. 1, 2, Улан-Удэ, 1964, 1969. *В.В.Олзоев.*

БУРЯ́ТСКИЙ ТЕА́ТР ОПЕ́РЫ И БАЛЕ́ТА (Б у р я т с к и й о р д е н а Л е н и н а т е а т р о п е р ы и б а л е т а) — муз. т-р Бурят. АССР. Основан

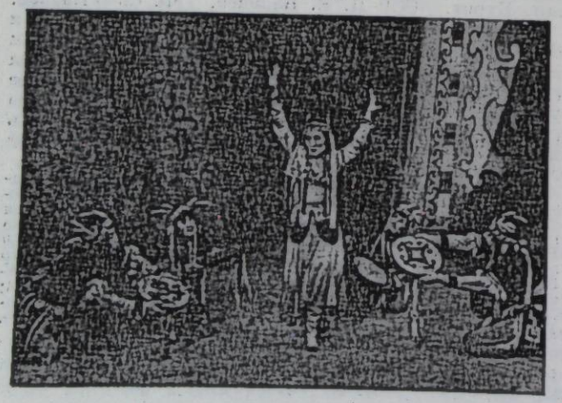
в Улан-Удэ в 1948. История создания проф. нац. муз. т-ра в республике начинается с пост. в 1938 в Драматическом т-ре первой нац. муз. драмы «Банр» Берлинского (2-я ред., совм. с Б. Б. Ямпиловым, 1940). В 1939 этот т-р был реорганизован в муз.-драматический; труппа пополнилась молодёжью, окончившей театр.-муз. уч-ще; увеличились хор, оркестр. В 1940 коллектив театра пост. первую бурят. оперу «Энхэ — Булат-батор» Фролова (по мотивам национального героического эпоса). В 1943 балетная труппа ставит первый балет — «Бахчисарайский фонтан». В 1948 музыкальный театр отделился от драматического и на его основе был создан т-р оперы и балета, получивший современное название (для него в 1952 построено новое здание на 718 мест). Спектакли в театре идут на бурятском и русском языках. В 1940 театр награждён орденом Ленина.



Зрительный зал Бурятского театра оперы и балета.

На сцене т-ра впервые осуществлены пост. бурят. нац. опер — «На Байкале» Книппера (1948, 2-я ред. 1958), «Мэдэгмаша» Ряузова (1949, 2-я ред. «У подножья Саян», 1953), «Побратимы» (1958), «Братья» (1961) Аюшеева, «У истоков родника» (1960), «Прозрение» (1967), «Чудесный клад» (1970) Ямпилова, и балетов — «Свет над долиной» Ряузова (1956, первый бурят. балет), «Во имя любви» Батуева и Майзеля (1958), «Красавица Ангара» Ямпилова и Книппера (1959), «Цветы жизни» (1962), «Гэсэр» (1967), «Джангар» (1971) Батуева, «Патетическая баллада» Ямпилова (1967). Широко ставятся произв. сов. композиторов др. республик: оперы — «Тихий Дон» (1955), «В бурю» (1958); «Овод» Спадавеккиа (1962), «Анна Снегина» Холминова (1967); балеты — «Красный мак» (1951); «Шурале» Яруллина (1955), «Тропою грома» (1964); «Легенда о любви» Меликова (1966), «Спартак» (1970) и мн. др., а также произв. рус. и зап.-европ. классиков: «Евгений Онегин», «Русалка», «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Лебединое озеро», «Фауст», «Чио-Чио-сан», «Севильский цирюльник», «Кармен», «Отелло», «Манон Леско» и др.

Сцена из балета «Во имя любви» Ж. Ж. Батуева и Б. С. Майзеля.



Развитию бурят. нац. муз. т-ра способствовали актер и режиссёр Г. Ц. Цыдыжапов, композитор П. М. Берлинский, дирижёр М. А. Бухбиндер, балетмейстеры И. А. Моисеев, М. С. Арсеньев и др.

В труппе т-ра (1971): певцы — нар. арт. СССР Л. Л. Линховоин, нар. арт. Бурят. АССР В. Я. Буруев, А. И. Жмурова, С. В. Раднаев и др.; артисты балета — нар. арт. СССР Л. П. Сахьянова, нар. арт. РСФСР П. Т. Абашеев и др., гл. дирижёр—Г. Е. Слупский, гл. режиссёр — засл. деят. иск-в Бурят. АССР Н. Е. Логачёв, гл. балетмейстер— А. Г. Батубаева, гл. художник—нар. художник РСФСР А. И. Тимин.

Лит.: Ходорковская Л., Бурят-Монгольский театр, М., 1954; Искусство Бурятской АССР, Улан-Удэ, 1959; Гуревич П. С., Оперный театр Бурятии, Улан-Удэ, 1964.

БУ́СЛЕР (Bußler) Людвиг (26 XI 1838, Берлин — 18 I 1901, там же) — нем. теоретик и дирижёр. Ученик Э. А. Грелля, З. Дена и В. Випрехта. Преподавал теоретич. предметы (с 1865) в муз. школе. Выступал как дирижёр. В 1869 был капельмейстером оркестра оперного т-ра в Мемеле (Клайпеда). С 1879 преподавал в консерватории Штерна в Берлине. С 1883 муз. обозреватель газеты «Nationalzeitung». Б.—автор учебников по теории, истории музыки и композиции, получивших в конце 19 в. широкое распространение. Мн. из них переведены на иностр. яз., в т. ч. на рус. яз., и неоднократно переиздавались.

Соч.: Praktische Harmonielehre in Aufgaben, B., 1875, [10]1929 (рус. пер.: Практический учебник гармонии в 54 задачах, СПБ, 1885); Musikalische Elementarlehre, 1877, [10] 1926 (в рус. пер.: Учебник элементарной теории музыки, Харьков, 1886); Der strenge Satz, B., 1877,[2] 1905 (в рус. пер. С. И. Танеева: Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта..., М., 1885,[2]1925); Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz, B., 1878, [2]1912 (в рус. пер.: Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, М., 1885); Musikalische Formenlehre, B., 1878, [5]1931 (в рус. пер. Н. Д. Кашкина и Танеева: Учебник форм инструментальной музыки, М., 1883); Praktische musikalische Kompositionslehre (I. Lehre vom Tonsatz, B., 1878, II. Freie Komposition, B., 1879, III. Instrumentation und Orchestersatz, B., [s. a.]); Lexikon der musikalischen Harmonien, B.,1889.

О. Т. Леонтьева.

БУССО́ТТИ (Bussotti) Сильвано (р. 1 X 1931, Флоренция) — итал. композитор, художник и режиссёр. Учился в Консерватории им. Л. Керубини во Флоренции (1940—48), брал уроки композиции у М. Дёйча в Париже (с 1957). Один из представителей самых крайних авангардистских течений. Следуя Дж. Кейджу, широко применяет метод *алеаторики*. Участник концертов «антимузыки», создатель «произведений» вообще без всяких звуков. В числе сочинений Б.— сюрреалистический спектакль «Страсти по [маркизу де] Саду» («La passion selon Sade», 1968), «Необыкновенный реквием» («The Rara Reqiem», 1969), многочисленные пьесы для различных вокальных, инструментальных и смешанных составов.

БУТА́ДА (франц. boutade, букв.— причуда, прихоть) — первоначально в 16—17 вв. назв. импровизируемого танца, иногда небольшого балета. Позднее Б. стали называть инстр. пьесы свободного, импровизац. склада (фантазии и др.).

БУТОМО-НАЗВА́НОВА Ольга Николаевна [14(26) X 1888, Быхов, ныне Могилевской обл. БССР — 1 VI 1960, Москва] — советская камерная певица (меццо-сопрано) и педагог. В 1915 окончила Петрогр. консерваторию по классу пения Н. А. Ирецкой. С этого же года вела конц. деятельность. Б.-Н.— артистка многогранного дарования, ей в одинаковой мере удавались произв. драматические («Полководец» Мусоргского, «Двойник» Шуберта и др.), комические («Песня Хиври» Мусоргского и др.), лирические (романсы М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и др.), протяжная крестьянская песня. Обладала способностью воспроизводить говоры разл. народов (пела на рус., укр., белорус., др.-евр., франц., итал. и нем. языках). Участвовала в авторских концертах С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, С. С. Прокофьева; выступала с сольными

концертами во мн. городах страны и в 1926 за рубежом (Берлин, Париж); в симф. концертах под упр. С. А. Кусевицкого и А. И. Зилоти, в ансамбле с Ф. М. Блуменфельдом, М. А. Бихтером, Б. Л. Яворским. С 1921 жила в Москве. Расцвет артистич. деятельности Б.-Н.— 1918—28. В эти годы большое место в её репертуаре занимали произв. советских композиторов, в т. ч. романсы Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского, А. Н. Александрова, А. А. Крейна и др.

Преподавала в Киевской нар. консерватории. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 жила во Фрунзе, где принимала активное участие в подготовке кирг. мастеров оперной сцены. Автор воспоминаний о Б. Л. Яворском (в кн.: Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма, т. 1, М., 1964,[2] испр. и доп. М., 1972). *В. И. Зарубин.*

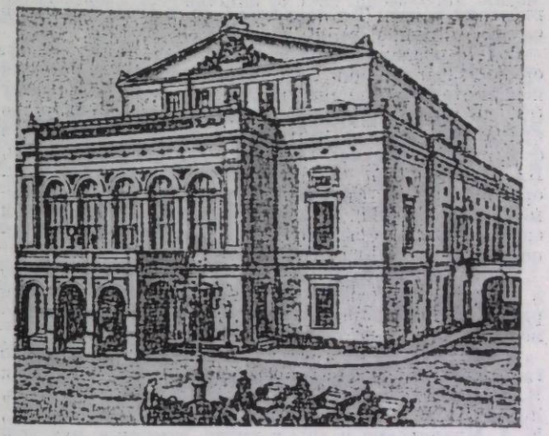
БУ́ТТИНГ (Butting) Макс (р. 6 X 1888, Берлин) — нем. композитор и муз.-обществ. деятель (ГДР). Чл. Прусской академии иск-в (1932) и Нем. академии иск-в в Берлине (1951). Учился игре на органе у А. Дрейера в Берлине, композиции — у Ф. Клозе и В. Курвуазье, дирижированию — у П. Прилля, пению — у Ф. Эрлера в Мюнхене. Ранний период творчества Б. отмечен влиянием Р. Вагнера, Р. Штрауса; более продолжительным было воздействие М. Регера. Позже примкнул к неоклассич. направлению (с успехом выступил в 1922 на фестивале новой камерной музыки в Донауэшингене с одночастным полифонич. квинтетом для гобоя, кларнета, скрипки, альта и виолончели). В неоклассич. стиле написаны 5 пьес для струн. квартета (исп. 1925), 3-я симф. (исп. 1929) и др. полифонич. пьесы для малых ансамблей, отличающиеся лаконизмом, мастерством формы. В 1926 большое внимание уделял музыке для радио. С 1929 один из рук. Т-ва нем. композиторов. В 1933—38 директор Гос. об-ва по охране прав на исполнение муз. произв. (STAGMA). Нац. пр. ГДР (1961).

Соч.: опера—Плавт в женском монастыре (Plautus im Nonnenkloster, 1959); для голоса и орк.— Меморандум для хора, солистов и орк. op. 52 (1948), 6 кантат, в т. ч. 4 для смеш. хора и камерн. орк. под общ. назв. После войны (Nach dem Kriege, op. 59, 61, 63; 1946—1948), Неправдоподобная история о чёрной лошади (Die Lügengeschichte vom schwarzen Pferde, 1949), камерн. кантата для баритона, камерн. хора и камерн. орк., 1949; хоры a cappella; для орк.—10 симфоний (1922, 1924, 1928, 1942, 1943, 1945, 1949, 8-я, программная, 1952, 9-я, 1956— исп. в СССР, 1963), камерная симфония для 13 инстр. op. 25 (1924), фантазия для орк. (1947), сонатина для струн. орк. op. 68 (1949), концерт для флейты с орк. op. 72 (1950); симф. вариации (1953), 5 серьёзных пьес (5 ernste Stücke для орк., по Дюреру, 1955); камерные ансамбли — струн. трио (1952), 9 струн. квартетов [1914, 1917, 1918, 1919, 1947, 1954, 1956 (7-й—8-й), 1957], квинтет для духовых (1925), 6 инвенций—для флейты, скр., англ. рожка, альта, фагота и влч. op. 77 (к баховским торжествам, 1950); для фп.— фп. соната op. 82 (1951), пьесы; циклы песен и романсы с фп.; музыка для радио и др.

Лит. соч.: Musikgeschichte, die ich miterlebte, B., 1955 (в рус. пер.— История музыки, пережитая мной, М., 1959).

Лит.: Шейнин Ю., Воспоминания Макса Буттинга, «СМ», 1956, № 7, с. 143—46. *О. Т. Леонтьева.*

БУХАРЕ́СТ (Bucureşti) — столица Социалистич. Республики Румынии. 1488 тыс. жителей (1972). Первые сведения о муз. жизни Б. относятся к 15—16 вв., когда в городе получило широкое распространение иск-во проф. нар. музыкантов — лэутаров, выступавших в составе небольших нар. оркестров — тарафов. В 17 в., в период турецкого владычества, появились т. н. метерханы — турецкие воен. оркестры. В результате крепнувших связей с Западом в 18 — нач. 19 вв. усилилась борьба с вост. влияниями. Метерханы были заменены духовыми оркестрами европ. типа; получили распространение европ. инструменты, появились первые камерные оркестры (немецкие). В 1818 в Б. в специально построенном здании гастролировала театр. труппа И. Гергера (Вена), ставившая драм. и оперные спектакли на итал. языке. В дальнейшем в Б. в разное время выступали нем., франц., итал. оперные труппы. В 1833 создаётся Филармонич. об-во, к-рое в 1835 пост. первую оперу на рум. яз. («Семирамида» Россини). В 1848 был исполнен фрагмент из нац. рум. оперы «Михай



Здание Национального театра в Бухаресте. 1875.

Храбрый» П. Вахмана. В 1852 в Б. открыт Национальный театр (его основатели — театр. деятель К. Караджале и комп. П. Вахман). На сцене т-ра наряду с драм. спектаклями ставились водевили, а также оперы, к-рые исполнялись, как правило, драм. актёрами или гастролёрами-певцами.

2-я пол. 19 в. явилась периодом большого обществ. и культурного подъёма, связанного с образованием единого гос-ва после объединения Валахии и Молдовы. В Б., ставшем столицей Румынии (1861), оживилась муз.-конц. жизнь, произошли сдвиги в муз. образовании и просвещении. В 1864 основана консерватория, положившая начало подготовке нац. муз. кадров (первый директор — А. Флехтенмахер). В 1866 создан первый постоянный симф. оркестр (дирижёр — Э. Вахман); в 1868 под его же руководством была открыта филармония. В 1885 оперой Доницетти «Линда ди Шамуни» начала сезон первая рум. постоянная проф. оперная труппа, организованная Дж. Штефэнеску (существовала до 1904). Труппу составляли гл. обр. его ученики по консерватории и часть коллектива Нац. т-ра. В первый же год труппа показала 6 опер и 4 оперетты (в т. ч. национальные) в исполнении рум. певцов. В 1890 была пост. рум. нар.-героич. опера «Петру Раре» Э. Кауделлы. В 1901 Д. Кириак создал хор. об-во «Кармен», сыгравшее большую роль в развитии и распространении хор. музыки. В конце 19 в. в Б. выступали мн. известные румынские исполнители, в т. ч. певцы — Х. Даркле, Д. Попович-Байрёйт, Е. Теодорини, виолончелисты — К. Димитреску, Д. Динику и др.; гастролировали скрипачи — Г. Венявский, П. Сарасате, певцы — А. Патти, М. Баттистини и др. Издавались музыкальные журн.— «Lyra română» (осн. 1879), «Doina» (осн. 1884) и наиболее крупный муз. журн. «România muzicală» (1890—1939).

В 20 в. продолжается развитие муз. культуры города. Особых успехов достигает муз. иск-во Б. после установления нар.-демократического строя (1947). В 1919 была создана оперная труппа под назв. «Лирическое общество», вскоре преобразованная в гос. т-р «Опера романэ» (см. *Румынский театр оперы и балета*). Первый спектакль состоялся в 1921 («Лоэнгрин» Вагнера, дирижёр Дж. Энеску). Спектакли проходили в здании Лирического т-ра, с 1940 — в здании Драматического т-ра. С 1953 т-р работает в новом помещении (зрит. зал на 1200 мест). Ставятся лучшие произв. рум. композиторов (Дж. Энеску, М. Жоры, С. Дрэгоя, Г. Думитреску, Л. Профеты и др.), мировая классика и произведения современных композиторов. В Б.

работают также: Т-р оперетты (осн. в 1950) и Муз. т-р сатиры и юмора им. К. Тэнасе (осн. в 1913).

С 1955 филармония носит имя Дж. Энеску. Симф. оркестр филармонии, сформировавшийся в крупный исполнительский коллектив под рук. Дж. Джорджеску (гл. дирижёр в 1920—64), ведёт большую работу по пропаганде нац. и зарубежной симф. музыки. При филармонии имеются Оркестр нар. инструментов им. Б. Лэутару (один из лучших нар. ансамблей страны, орг. в 1949; при филармонии работает с 1953), академич. хор (с 1950), камерные оркестры. Филармония систематически организует концерты и лекции. Расположена в здании Атенеума.

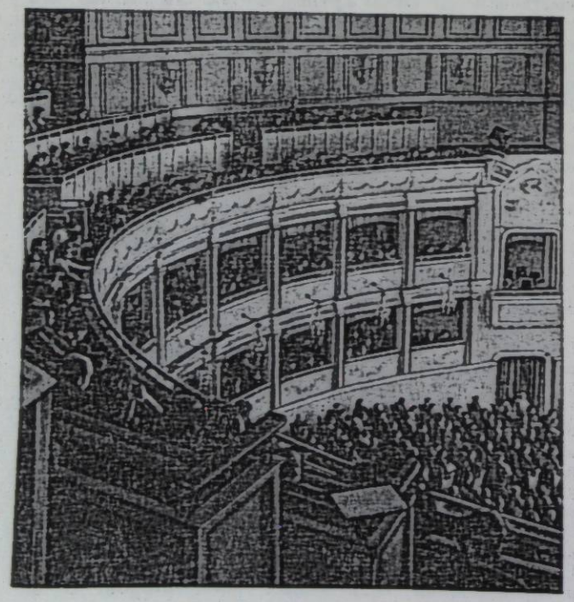
Широкую деятельность развил симф. оркестр Радио и телевидения (создан в 1929). При Радиовещании работают симф. оркестр студии, оркестр нар. инструментов, эстр. оркестр и хор.

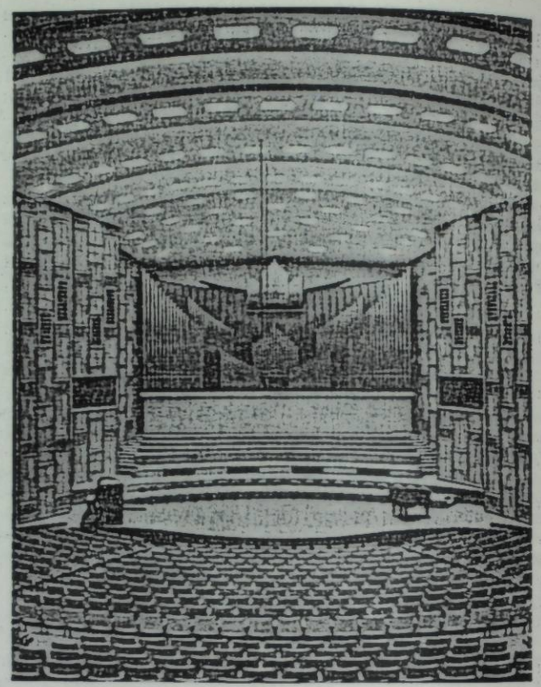
В интенсивной муз. жизни Б. важное место отведено гастролям крупнейших музыкантов; здесь выступали И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, Ф. Крейслер, Ж. Тибо, И. Стерн, С. Т. Рихтер, Д. Ф. Ойстрах, Е. А. Мравинский и др., а также известные муз. коллективы. В Б. несколько конц. залов: зал Атенеума (св. 900 мест), Большой зал Дворца Республики (более 3000 мест, открыт в 1960), залы для концертов камерной музыки и др.

Крупнейшим очагом муз. культуры стала Бухарестская консерватория. Здесь преподавали известные деятели нац. рум. музыки — Дж. Штефэнеску, Д. Кириак, А. Кастальди, М. Жора, К. Брэилою, П. Константинеску, А. Мендельсон и мн. др. При консерватории работают оперная студия, студия муз. записи, библиотека, фонотека и др. Студенты дают публичные спектакли и концерты. Успехом пользуются студенч. камерный оркестр «Камерата», камерный хор «Мадригал» и симф. оркестр «Академика».

С 1949 в Б. работает Ин-т этнографии и фольклора (в муз. фонде ин-та ок. 100 000 записей). Ин-т не только собирает, но и пропагандирует народное творчество. С 1948 существует Ин-т истории иск-в Академии социальных и политич. наук с секцией музыковедения.

Зрительный зал Румынского театра оперы и балета в Бухаресте.





Зал Дворца Радио и телевидения.

Большое развитие в Б. получила после установления нар.-демократич. строя художеств. самодеятельность. Возникают многочисл. хор. объединения, симф. камерные оркестры, ансамбли песни и пляски. Признание получили самодеят. коллективы — ансамбль народного танца «Румынская рапсодия» (создан в 1953), «Перница» и др.

В Б. находится СК СРР (орг. в 1920 как Об-во рум. композиторов). В 1972 в его составе 340 членов. В городе работает муз. изд-во «Editura muzicală» (осн. в 1957), изд. журн. «Muzica» (осн. в 1950). С 1958 в Б. каждые 3 года проводятся междунар. муз. фестивали и конкурсы им. Дж. Энеску.

Лит.: Тудор А., Расцвет музыки в Румынской Нар. Республике, Бухарест, 1956; Зигфрид В., Театр, опера и балет в Румынии, Бухарест, 1957; Румыния, ² Бухарест, 1960, с. 310—26; Косма В., Из музыкальной хроники прежнего и нынешнего Бухареста, «Румынская литература», Бухарест, 1960, № 2; Брэдичану М. [и др.], Бухарестский театр оперы и балета, «Народная Румыния», Бухарест, 1960, № 8; Dumitrescu J., Muzica în Bucureştiul de ieri şi de azi, Buc., 1956, ² 1959; Filimon K., Opera, Buc., 1957; Cosma O., Opera românească, v. 1—2, Buc., 1962; Conservatorul «Ciprian Porumbescu» (1864—1964), Buc., 1964; Brâncuşi P., Istoria muzicii româneşti, Buc., 1969.

Р. Э. Лейтес.

БУХБИ́НДЕР Михаил Александрович [10(23) V 1911, Кутаиси —26 III 1970, Тбилиси] — советский дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1961). Чл. КПСС с 1944. Окончил в 1932 Тбилисскую консерваторию по классу фп. Л. М. Кутателадзе, в 1937—Ленингр. консерваторию по классу дирижирования И. А. Мусина. В 1937—46 дирижёр Груз. т-ра оперы и балета; в 1946—50 гл. дирижёр Бурят. т-ра оперы и балета в Улан-Удэ; с 1950 — Т-ра оперы и балета в Новосибирске (с 1967 дирижёр-постановщик). С 1957 преподавал в Новосибирской консерватории (с 1963 доцент), с 1967 — в Тбилисской консерватории.

И.М.Ямпольский.

БУХО́ВЦЕВ Александр Никитич [25 I (6 II) 1850, г. Усмань, ныне Липецкой обл.—25 VI(7 VII) 1897, Верне, Швейцария]— рус. пианист-педагог и методист. Первоначальное муз. образование получил у отца — капельмейстера. После переезда в Москву брал уроки у А. И. Дюбюка, учился в консерватории у Н. Г. Рубинштейна. Преподавал игру на фп. в моск. Николаевском женском уч-ще и в моск. Николаевском женском ин-те. Одновременно читал лекции по фп. педагогике и теории музыки. Автор работ по фп. педагогике, исполнительству и теории музыки. Его «Руководство к употреблению фортепианной педали...» (1886), брошюры об А. Г. и Н. Г. Рубинштейнах — ценные источники для изучения исполнительской манеры этих пианистов. Б. составил «Фортепианный сборник для практического изучения фразировки», «Сборник этюдов различных авторов...» (9 тетрадей), «Сборник ежедневных технических упражнений», «Собрание инструктивных и салонных пьес различных авторов» и др.

Перевёл на рус. яз. книги «Как должно играть на фортепиано» Г. Гермера (М., 1889), «Катехизис фортепианной игры» Х. Римана (М., 1892), «Лекции Ганса Бюлова» Т. Пфейфера (М., 1895). Сотрудничал также в периодич. изданиях «Баян», «Русские ведомости», «Семья» и др.

Соч.: Настольная справочная книжка для преподавателей и всех занимающихся фортепианной игрой, М., 1882; Уроки элементарной теории музыки. В вопросах и ответах, устных и письменных задачах, М., 1883; Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна, под ред. С. И. Танеева, М., 1886; Элементарный учебник фортепианной метрики, М., 1887, ²1897; Курс методики элементарного обучения игре на фортепиано. В вопросах и ответах, М., 1888; Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн, М., 1889; Записки по элементарной фортепианной педагогике, ² М., 1890; Указатель фортепианных пьес, распределенных по степеням трудности, М., 1890; Объяснительный текст к исполнению фортепианных пьес в интерпретации братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов и характеристика особенностей игры преимущественно Н. Г. Рубинштейна, М., 1896; Пособия для приобретения первоначального навыка в чтении нот в фортепианных ключах, М., [1897].

Лит.: А. Н. Буховцев. [Некролог], «РМГ», 1897, № 7—8, с. 1093—96.

Я.И.Мильштейн.

БУХТОЯ́РОВ Дмитрий Иванович (1866, Ростов-на-Дону — июнь 1918, Петроград) — рус. певец (бас). В 1896 окончил Петерб. консерваторию (класс С.И.Габеля). В этом же году дебютировал в Харьковской опере в партии Гремина. В 1897—1917 солист Мариинского т-ра (Петроград). Широкий диапазон голоса и отличное владение им, мастерство перевоплощения давали Б. возможность обращаться к разнообразным произв. рус. и зарубежной музыки.

Партии: Мефистофель, Фарлаф; Фигаро («Свадьба Фигаро»), Лепорелло; Фальстаф («Виндзорские кумушки» Николаи), Лорд Кокбург («Фра-дьяволо»), Хундинг («Валькирия»), Иван Сусанин, Мельник; Дуда («Садко»), Элиаким («Юдифь»), Добрыня Никитич («Рогнеда»), Пушкара («Наль и Дамаянти» Аренского) и др. Б. часто гастролировал на провинциальной сцене (Киев, Харьков, Ростов-на-Дону, Таганрог, Мариуполь, Одесса, Новочеркасск, Херсон, Николаев, Полтава, Екатеринослав и др.).

Лит.: Д. И. Бухтояров. Некролог, «Рампа и жизнь», 1918, № 31—33, с. 12.

БУЦКО́Й Анатолий Константинович [21 VII (2 VIII) 1892, с. Россошново, ныне Ливенский р-н Орловской обл.— 27 VII 1965, Ленинград] — советский музыковед. Доктор искусствоведения (1943). Чл. КПСС с 1941. Первоначальное муз. образование получил у своей матери—скрипачки и педагога Е.Н. Воисовской. В 1913 окончил в Киеве классы фп. и теории в Муз.-драм. школе Н. В. Лысенко. В 1916—18 совершенствовался в Киевской консерватории по классу композиции Р. М. Глиэра и Б. Л. Яворского. В 1915 окончил физико-математич. ф-т Киевского ун-та. В 1914 был арестован за участие в студенч. революц. движении. В 1918 принимал участие в организации Киевского муз.-драматич. ин-та им. Н. В. Лысенко, в 1920—25 там же преподаватель по классам композиции и фп. С 1925 преподавал муз.-теоретич. дисциплины в Ленинградской консерватории (с 1935 профессор). Автор музыкальных произведений.

Соч.: Непосредственные данные музыки (Опыт введения в музыку), Харьков, 1925; Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений, Л.—М., 1948.

И.М.Марков.

БУ́ЧЕК (Buček) Богумил (р. 1913, Брно) — чеш. мастер смычковых инструментов. Учился у Карела Влка (фирма А.Лидль и Ф. Зика) в Брно. Скрипки, альты и виолончели Б.—оригинальной модели, т. н. «овал», с своеобразными эфами и головкой, отличаются превосходным технич. оформлением, искусной монтировкой. Характерен выбор дерева с узкими годовыми слоями, лака разл. оттенков (от золотисто-жёлтого до оранжево-красного). Инструменты Б., конц. по звучанию, заняли первое место на Междунар. конкурсе квартетов (инструментов) в Льеже (1963). Среди учеников Б.— В. Кужель — лауреат междунар. конкурсов в Льеже и Познани.

Lит.: Jalovec K., Böhmische Geigenbauer, Prag, 1959.

БУШ (Busch) Адольф Георг Вильгельм (8 VIII 1891, Зиген, Сев. Рейн-Вестфалия — 9 VI 1952, Гилфорд, Вермонт, США) — немецкий скрипач, композитор и педагог. Брат Ф. Буша. В 1902—08 учился в Кёльне у В. Хеса и Б. Эльдеринга игре на скрипке, дирижированию — у Ф. Штайнбаха; композицию изучал у Х. Грютерса в Бонне. С 1907 выступал с М. Регером, пропагандировал его творчество. С 1912 рук. оркестра в Вене, с 1918 преподавал скрипичную игру в Академии музыки в Берлине. В 1919 организатор и рук. струн. квартета; выступал в ансамбле с пианистом Р. Серкиным и в трио с Серкиным и своим братом, виолончелистом Германом Б. Гастролировал во многих странах. Завоевал известность как интерпретатор творчества И. С. Баха (ему принадлежит ред. его сонат и партий для скрипки соло, 1919), редакция произведений Л. Бетховена, И. Брамса. После прихода к власти фашистов Б. в 1933 уехал из Германии, с 1935 жил в Швейцарии, с 1940 — в США. Автор симфонии, «Реквиема Миньоне» («Requiem für Mignon», по В. Гёте, для 4 солистов-мальчиков, хора и оркестра), концерта для камерного оркестра, концертов для фп. и скрипки, трио, квартетов и квинтетов для струнных инструментов, произведений для фп., органа, песен.

БУШ (Bush) Алан Дадли (р. 22 XII 1900, Далуич) — англ. композитор, дирижёр, пианист, муз. писатель, обществ. деятель. Чл. Коммунистич. партии Великобритании с 1935. В 1918—22 учился в Лондоне у Ф. Кордера по композиции и у Т. Маттея по фп. в Корол. академии музыки. Совершенствовался у Дж. Айрленда (1922—27) и А. Шнабеля (1924—29). В 1925—64 преподавал композицию в Корол. академии музыки. Изучал философию и музыковедение в ун-те в Берлине (1929—31). Сблизился с передовыми нем. писателями Б. Брехтом, Л. Фейхтвангером, Т. и Г. Маннами, комп. П. Хиндемитом, А. Шёнбергом и возглавлявшими революционное муз. движение в Германии Х. Эйслером, Э. Мейером, П. Дессау, которые оказали большое влияние на творчество Б., реж. М. Рейнхардтом, Э. Пискатором, актёром и певцом Э. Бутем, дирижёрами О. Клемперером и Б. Вальтером. Вернувшись на родину, Б. стал активным деятелем английского пролетарского музыкального движения и примкнул к передовым общественным силам страны. В 1929—40 руководитель и дирижёр Лондонского рабочего хорового союза, основатель (1936) и первый пред. Рабочей муз. ассоциации (с 1941 её президент; ре-



Алан Буш. Рисунок Б. Бейе.

дактор её журнала), одновременно публиковал массовые песни англ., сов. и нем. революционных композиторов, дирижировал самодеят. хорами. Рук. муз. секции Брит. об-ва культурной связи с СССР. С 1945 гастролировал во мн. странах Европы, исполнял свои сочинения как дирижёр и пианист; дирижировал созданным им Лондонским струн. оркестром. За струн. квартет ор. 4 (1924) получил премию А. Карнеги; как симфонист стал известен после исп. фп. концерта по радиостанции Би-Би-Си (1938).

Творчество Б. проникнуто гражданскими мотивами. Борьбе простых людей за свои права, рабочей солидарности, борьбе за мир посвящены героические оперы «Уот Тайлер» («Wat Tyler», 1950, Лейпциг, 1953) о крестьянской войне 14 в. и «Люди из Блэкмура» («Men of Blackmoor», Веймар, 1956) о революционной борьбе английских горняков за улучшение условий труда в нач. 19 в.; «Сборщики сахарного тростника» («The sugar reapers», 1962; Лейпциг, 1966; Тарту, 1970, под названием «Джонни из Гвианы»); фп. концерт, в финале к-рого Б. ввёл солиста-певца и мужской хор (текст содержит призыв к борьбе против социального неравенства); хоры «Голодный поход» («Song of hunger marches»), «Песня труда» («Song to labour») и «Защитники мира» («Defender of peace», 1952), песни и др.

В творчестве Б. важное место занимают сочинения массовых жанров — песни и кантаты, в к-рых он развивает традиции советской массовой и немецкой революционной песни. В них ораторские интонации, упругое, размеренное движение сочетаются с ладовыми особенностями строения мелодики, характерными для английской музыки,— хоры «Песнь дружбы» («Song of friendship», 1949) для баса, хора и оркестра, «Весь мир — его песня», посвящен певцу П. Робсону (1959), «Баллада о солдате свободы» («The ballad of freedom's soldier») и др. Как дирижёр и пианист пропагандирует советскую музыку. Неоднократно приезжал в СССР (впервые — в 1938).

Соч.: оперы, в т. ч. Джо Хилл, человек, который никогда не умрет (1970, Нем. гос. опера, Берлин), детская — Вербовщики (The press-gang, 1946, пост. 1953); оперетты, в т. ч. Очарованье (The spell, 1953); кантаты, в т. ч. Голоса пророков (Voices of the prophets, для голоса с орк. или фп., 1952); для орк.— 3 симфонии, в т. ч. Ноттингемская (1949) и Байрон (1960), увертюры, в т. ч. посв. Р. Воану-Уильямсу (к дню рождения, 1942), Фантазия на советские темы (Fantasia on Soviet themes, 1945), сюиты — Английская (English suite, для струнных, ор. 28 и ор. 30), конц. сюита для влч. и орк. ор. 37, концерт для скр. с орк., конц. партита ор. 63; камерн. соч.— квартеты для струнных ор. 4 и с фп. ор. 5, инстр. пьесы с фп. и с камерн. орк., в т. ч. для органа, а также цимбал, для разл. духовых с фп.; для фп.— сюита для 2 фп.; хоры, циклы песен, обр. нар. песен.

Лит. соч.: Современные течения западной музыки, «СМ», 1938, № 12; Что выражает музыка, там же, 1965, № 1; Music in the Soviet Union, L., 1943; Strict counterpoint in the Palestrina style, L., 1948.

Лит.: Паркер Р., Опера Алана Буша «Уот Тайлер», «СМ», 1952, № 7; Шнеерсон Г., Алан Буш — ровесник века, «СМ», 1970, № 12; Алан Буш отвечает Рокфеллеру, «Иностранная лит-ра», 1965, № 11, с. 273; Котляров Б., Наш друг Алан Буш, «МЖ», 1971, № 1, с. 17 и 24; Tribute to Alan Bush on his 50th birthday, L., 1950; Orga A., Alan Bush, musician and marxist, «Music and Musicians», L., 1969, № 12, p. 20—22.

Г.М. Шнеерсон.

БУШ (Busch) Фриц (13 III 1890, Зиген, Сев. Рейн-Вестфалия — 14 IX 1951, Лондон) — нем. дирижёр и пианист. Брат Адольфа Буша. Учился дирижированию в Кёльнской консерватории у Ф. Штайнбаха. В 1909 дебютировал как дирижёр и хормейстер в Риге. С 1911 рук. хора Муз. союза в Готе, с 1912 музик-директор в Ахене. С 1918 первый дирижёр, с 1919 генерал-музик-директор в Штутгарте. В 1922—33 генерал-музик-директор Гос. оперы в Дрездене, где дирижировал первыми пост. опер Р. Штрауса («Интермеццо», 1924, и «Елена Египетская», 1928), Ф. Бузони («Доктор Фауст», 1925), П. Хиндемита («Кардильяк», 1926), К. Вейля («Протагонист», 1926) и др. Дирижировал также пост. опер Дж. Верди — «Отелло», «Фальстаф» и «Бал-маскарад» (последняя в Берлине), к-рые способствовали возрождению в Германии интереса к оперному творчеству Верди. В 1924 осуществил в Байрёйте пост. оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. В 1929 гастролировал в Сов. Союзе. В 1933 после прихода к власти фашистов уехал из Германии. В 1936 дирижировал в т-ре «Колон» (Буэнос-Айрес, Аргентина). В 1937—41 работал в Стокгольме и Копенгагене. В 1947 принял аргентинское подданство. Выступал также как пианист.

Лит. соч.: Aus dem Leben eines Musikers, Z., 1949; Begegnung mit Dirigenten, «Musica», 1958, H. 12, S. 718—21.

Лит.: Busch Grete, Busch ging nach Glyndebourne. Erinnerungen an einem großen Dirigenten, «NZfM», 1961, № 3—12.

Е.Я.Рацер.



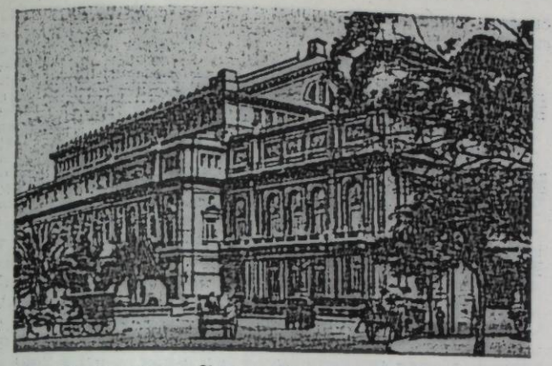
БУШ (Busch) Эрнст (р. 22 I 1900, Киль) — нем. певец и драм. актёр (ГДР). Чл. СЕПГ. Сын рабочего-каменщика. Участвовал в Кильском восстании 1918. С 15-летнего возраста — ученик слесаря, затем слесарь-инструментальщик на судостроительной верфи. Был участником рабочей хор. самодеятельности. Выступал как драм. актёр в любит. спектаклях. С 1921 работал в профессиональных т-рах в Киле и др. городах Германии. В 1927—29 актёр «Политического т-ра» под рук. Э. Пискатора (Берлин). Одновременно выступал с исп. революц. и сатирич. песен в «красных кабаре» и рабочих клубах. Встреча с Х. *Эйслером*, Б. Брехтом, Э. Вайнертом, К. Тухольским и совм. работа с ними оказали решающее влияние на Б.-певца. В свою очередь, исполнит. стиль Б. воздействовал на вок. творчество Эйслера и на развитие нем. революционной песни. Для исполнит. искусства Б. характерны острая выразительность в раскрытии идейного содержания песни, энергичная подача текста, боевой ораторский темперамент, разнообразие интонаций, способность к перевоплощению. Как антифашист, Б. вынужден был эмигрировать в 1933 из Германии — сначала в Голландию, затем в СССР (1935—37). В 1937 участвовал в Гражд. войне в Испании в качестве бойца 11-й Интернац. бригады, вёл агит. работу в Респ. армии.

В 1940 был интернирован во Францию и заключён в концлагерь, в 1943 арестован гестапо, находился в заключении в Моабитской и Бранденбургской тюрьмах, был тяжело ранен во время бомбардировки Берлина амер. авиацией. В 1945 освобождён из тюрьмы Сов. Армией. С 1945 живёт и работает в Берлине (ГДР). Один из ведущих актёров Немецкого театра, с 1950 — т-ра «Берлинер ансамбль», концертирует как певец; мн. песни Б. записаны на грампластинки (свыше 250), в т. ч. цикл «Песнь времени». Выступал в СССР (1936, 1949, 1957). Б.— чл. президиума Нем. академии иск-в. Нац. пр. ГДР (1949, 1956, 1970); Междунар. ленинская пр. «За укрепление мира между народами» (1972).

Лит.: Белая Э. Н., Эрнст Буш, Л., 1960; Шнеерсон Г. М., Эрнст Буш, М., 1964; его же, Эрнст Буш и его время, М., 1971; Ihering H., Fetting H., Ernst Busch, B., 1965.

Г.М.Шнеерсон.

БУЭНОС-АЙРЕС (Buenos Aires) — столица Аргентины. 3,5 млн. жителей (1969; Большой Б.-А.— 7,6 млн. жителей). Муз. жизнь Б.-А. начала развиваться в кон. 18 в. (концерты в аристократич. салонах, гастроли итал. оперных трупп). В 1820 актёр Х. Касакуберта, танцовщики А. Кампомане и Ф. Кихано создали балетную труппу, выступившую с нац. танцами. В 1825 дирижёр Масони сформировал оперную труппу, исполнявшую преим. итал. репертуар, а также оперы В. А. Моцарта, Й. Гайдна, испан. *сарсуэлы* и нар. комедии с музыкой. Деятельность т-ров не была регулярной. В 1830—48 оперы шли в конц. исполнении, с 1848 — в т-ре «Виктория» (преим. силами гастролёров). В 1821 Х. А. Пикаццарри основал Филармонич. об-во, устраивавшее камерные концерты и выступления гастролёров. В 1822 была создана (Х. П. Эснаолой и В. Рабалью) Академия музыки — первое муз. уч. заведение Аргентины.



Здание театра «Колон». Буэнос-Айрес. 1910-е гг.

Со 2-й пол. 19 в. наблюдается оживление муз. жизни города. В 1857 был открыт т-р «Колон», в к-ром регулярно шли оперные спектакли (закрыт в 1888). С 1872 развитие оперного иск-ва определял т-р «Опера», где гастролировали лучшие певцы мира (существовал до 1925). С кон. 19 в. в Б.-А. работали крупные аргент. композиторы, в т. ч. Ф. Аргреавес, А. Берутти, Ф. Боэро. В 1893 по инициативе прогрессивных музыкантов во главе с А. Вильямсом осн. первая в Аргентине консерватория. В 1908 открылся новый т-р «Колон», где ставились нац. произв., выступали мировые знаменитости (в 1925 в т-ре сформирована нац. балетная труппа).

В сер. 20 в., особенно после 2-й мировой войны 1939—1945, Б.-А. превратился в крупнейший центр муз. культуры Юж. Америки. Этому способствовала иммиграция в Аргентину видных европ. музыкантов. Ведущее положение в театр. жизни принадлежит находящемуся в ведении гор. властей т-ру «Колон», к-рый имеет свой оркестр, хор и кордебалет, но в качестве солистов приглашает гл. обр. иностр. гастролёров; в 50—60-е гг. появились первые нац. кадры певцов. В Б.-А. работает также частный Театр камерной оперы (не имеет постоянного помещения). Концерты ведущих коллективов и солистов проходят в т-ре «Колон», а также в залах многочисл. т-ров, кинотеатров (в тёплые месяцы — на открытых площадках). В 60-х гг. были построены Муниципальный т-р «Сан-Мартин» с 3 залами и частный т-р «Колисео». В Б.-А.— 4 проф. оркестра: оркестр т-ра «Колон» (выступает с симф. концертами с 1925), Муниципальный симф. оркестр, ныне Филармонический (осн. 1946, выступает преим. с иностр. гастролёрами), Нац. симф. оркестр (осн. 1949, долгое время возглавлялся Х. Х. Кастро), симф. оркестр Нац. радио (осн. 1950). Кроме того, существуют частные орк. коллективы. Конц. жизнью города руководят муз. об-ва: Вагнеровская ассоциация (осн. 1922, в её ведении — собств. хор, солисты и камерные ансамбли), ассоциация «Друзья музыки» (осн. 1946), организующая симф. концерты; ассоциация «Аргентинский Моцартеум» (осн. 1950), пропагандирующая гл. обр. музыку 18 в. и дающая спец. циклы концертов в залах музеев, церквах и по телевидению; Ассоциация камерных концертов (осн. 1952), выступающая поборником аргент. музыки; аргент. секция об-ва «Музыкальная молодёжь».

Б.-А.— крупнейший в Юж. Америке центр муз. образования. Здесь работают Нац. консерватория имени К. Л. Бучардо (осн. 1924), Муниципальная консерватория им. М. де Фальи. Науч.-исследовательскую работу ведут: кафедра истории музыки Нац. ун-та, Ин-т духовной музыки Католич. ун-та, Ин-т музыковедения. В 1965 создан Латиноамер. центр муз. исследований при Ин-те Т. Ди Телья (под рук. А. Хинастеры). Существует ряд частных консерваторий и муз. школ. Муз.-просветительской деятельностью занимается также Коллегиум музикум Буэнос-Айрес, обладающий собств. исполнительскими коллективами; при нём функционируют уч. курсы по разл. муз. дисциплинам, регулярно организуются лекции. В Б.-А. находятся проф. объединения музыкантов Аргентины: Аргент. об-во авторов и композиторов (создано в 1915 под назв. «Нац. об-во композиторов»), Аргент. об-во по муз. воспитанию, «Группа новой музыки», «Молодые композиторы Аргентины». Выходят журн. «Buenos Aires Musical» (с 1957), «Munda Musicale» (с 1938).

Л.Г.Григорьев, Я.М.Платек.

БУЮКЛИ Всеволод Иванович [24 XI (6 XII) 1873, Сергиевский посад, ныне Загорск Моск. обл.— ок. 1920] — рус. пианист. Род. в семье музыкантов. Его мать Б. А. Лебедева-Гецевич была преподавательницей музыки. В 1895 окончил Моск. консерваторию (ученик П. Пабста). Много и с успехом концертировал в Москве и провинции. Б. обладал ярким оригинальным дарованием. Нервный, порывистый, он был пианистом «настроения», играл неровно. Был одним из лучших исполнителей произв. А. Н. Скрябина (особенно 2-й и 3-й сонат).

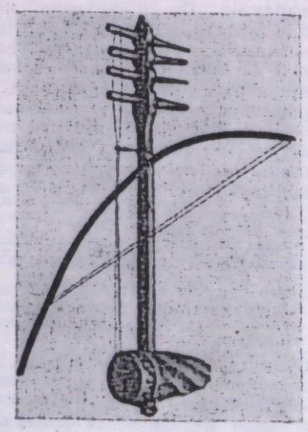
Лит.: Энгель Ю., А. Н. Скрябин, «Музыкальный современник», 1916, № 4—5; Куллько-Корецкий М., Всеволод Иванович Буюкли, в сб.: Искусство и культура Туркестана, Таш., 1918; Мильштейн Я., Всеволод Буюкли. Из прошлого русского пианистического искусства, в сб.: Музыкальное исполнительство, Седьмой сб. ст., М., 1972.

Я.И.Мильштейн.

БУЯНО́ВСКИЕ — советские валторнисты. Михаил Николаевич Б. [р. 21 IX (3 X) 1891, Петербург]. Засл. арт. РСФСР (1939). В 1911 окончил Петербургскую консерваторию по классу валторны Я. Д. Тамма. С 1920 преподаёт в Ленингр. консерватории (с 1926 профессор). Виталий Михайлович Б. (р. 28 VIII 1928, Ленинград). Засл. арт. РСФСР (1963). Кандидат искусствоведения (1955). Сын Михаила Николаевича Б. В 1950 окончил Ленингр. консерваторию по классу отца, в 1952 под его же руководством — аспирантуру. 1-я пр. Междунар. конкурса исполнителей на духовых инструментах им. А. Рейхи в Праге (1953). В 1946—56 артист оркестра Ленингр. т-ра оперы и балета им. С. М. Кирова. С 1956 солист симф. орк. Ленинградской филармонии. С 1954 преподаёт в Ленинградской консерватории.

И.М.Ямпольский.

Бызанчи.



БЫЗАНЧИ, пызанчи — тувинский струн. смычковый инструмент. Корпус Б. небольшой цилиндрический или чуть конический, чаще всего из рога или дерева.

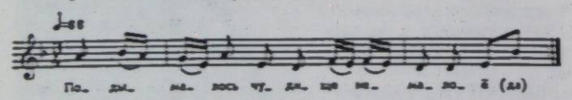
Верхняя сторона его затягивается кожаной мембраной или закрывается деревянной декой. Сквозь корпус проходит круглая шейка, заканчивающаяся четырёхгранной головкой. Инструмент имеет 4 струны из конского волоса; 1-я и 3-я настраиваются в унисон, 2-я и 4-я также в унисон, но на кварту выше. Две пряди волос лукообразного смычка продеваются между парами струн. При игре исполнитель держит инструмент вертикально, опирая его на колено, и водит смычком одновременно по паре струн, настроенных в унисон. Пальцы левой руки он просовывает под струны и слегка прикасается к ним, извлекая флажолетные звуки.

Г. И. Благодатов.

БЫЛИ́НА — жанр рус. эпич. песен-сказаний. Термин «Б.»— литературоведческий; введён И. П. Сахаровым в 1839; нек-рые исследователи-литературоведы (А. М. Астахова) считают его народным. На рус. Севере Б. и историч. песни называются «ста́рины». Б. повествуют о значит. обществ. событиях далёкого прошлого, гл. обр. 11—16 вв., отличаются монументальностью художеств. образов и форм. Самые ранние известные записи Б. относятся к 17 в. Первый рукописный сб. Б. с напевами — сб. *Кирши Данилова* датируется прибл. сер. 18 в. (26 приведённых в нём текстов Б. опубликовано в 1804, 1-е издание сборника с нотными записями относится к 1818). Всего опубликовано до 2500 былинных текстов, нередко совпадающих по сюжетам, к-рых насчитывается св. 100; публикаций музыки Б. значительно меньше.

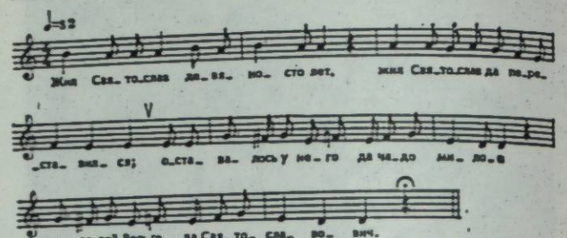
Большинство Б., сохранённых устной традицией крестьянства, принадлежит к т. н. «киевскому» (или «владимирову») циклу, истоки к-рого восходят ещё к Киевской Руси. В центре этих героич. песен — образы богатырей Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алёши Поповича и др.; в нек-рых песнях воплощена мощь рус. народа, мечтавшего о гос. единстве и независимости родины в эпоху феод. раздробленности. Новгородские Б. воспевают певца-гусляра Садко, бунтаря Василия Буслаева и др. Известна Б. и о богатыре-земледельце Микуле Селяниновиче. Наряду с Б. героическими особую группу составляют т. н. «скоморошины». В прошлом Б. пелись по всей Руси. К концу 19 в. они сохранились гл. обр. на рус. Севере (Заонежье, Пинега, Мезень, Печора, побережье Белого моря и др.). В средней полосе России в это время встречались лишь единичные образцы Б. Своеобразные разновидности Б. сложились на юге России, особенно у донских и терских казаков.

Северным Б. свойственна одноголосная (сольная) традиция исполнения, южным — многоголосная (хоровая). Юж. Б. относят к жанру Б. условно, т. к. они имеют не столько повествовательный, сколько лирич. характер. По композиции, поэтич. стилю и музыке они родственны широкораспевным донским протяжным песням, в к-рых каждому тексту отвечает особый напев. Сольная (реже ансамблевая) традиция органично претворяет особенности эпич. повествования — неторопливую, размеренную декламацию-сказывание. Былинные напевы речитативного склада тесно связаны со структурой стиха и строфы Б. Наибольшее распространение получили напевы однострочные, т. е. соответствующие одной строке стиха:



«Про татарское нашествие». Сборник «Илья Муромец» (Москва—Ленинград, 1958, приложение).

Существуют также напевы двухстрочные и (реже) трёхстрочные (напр., в Заонежье), к-рые наиболее полно отражают структуру поэтической строфы. Их последняя мелодическая фраза повторяется столько раз, сколько требуется по логике текста, т. о. оттеняются смысловые грани повествования:



«Жил Святослав...». Напев И. Т. Рябинина, нотация А. С. Аренского. Хрестоматия «Русское народное музыкальное творчество» (Москва, 1958).

Степень речитативности и песенности былинных напевов может быть различной. Преобладают секундовые и терцовые мелодические ходы, обычно укладывающиеся в диапазон кварты или сексты, часто со срединной каденцией на II ступени лада. При многократном повторении напев импровизационно варьируется, следуя логическим акцентам текста; наиболее устойчивы начало и окончание мелодии. В сев.-рус. Б. могут быть выделены 3 типа напевов: 1) однострочные напевы при 12—14-сложном стихе с тремя основными ударениями («полный эпич. размер» по А. Л. Маслову), бытующие на Мезени и Печоре; 2) речитативные напевы-скороговорки «скоморошьего» размера (8—11-сложный стих с двумя осн. ударениями); 3) напевы, близкие к песенным и связанные с многогол. складом, характерные для печорской традиции.

В Б. сольной традиции напевы не закреплены за определёнными текстами. На один-два напева сказитель может исполнить весь свой былинный репертуар. Имеются даже напевы, единые для целого района (напр., на Печоре). Они не воплощают образы текста, но помогают их восприятию, сосредоточивая внимание слушателя на содержании Б.

Среди сев.-рус. сказителей Б.: И. Т. и Т. Г. Рябинины, М. Д. Кривополенова, В. П. Щеголёнок, А. М. и М. С. Крюковы. Обработки Б. постоянно включались в сб-ки рус. нар. песен для пения с сопровождением фп., составлявшиеся крупнейшими рус. композиторами — М. А. Балакиревым, Н. А. Римским-Корсаковым и др. Б. входит в оркестровую обработку К. А. Лядова «Восемь русских народных песен». Б. оказали большое влияние на рус. классич. и сов. музыку, способствуя развитию в ней эпич. начала (опера «Садко», творчество А. П. Бородина, А. К. Глазунова, Ю. А. Шапорина, С. С. Прокофьева и др.). Рус. и сов. композиторы широко использовали в своих сочинениях сюжеты и мелодии Б. (оперы «Снегурочка», «Борис Годунов», Фантазия на темы И. Т. Рябинина для фп. с орк. Аренского, Симфония-былина «Илья Муромец» Глиэра, «Эпическая поэма» Галынина, «Былина про Ленина» Попова, «Северные сказы» Трамбицкого, «Былина про Илью Муромца и Идолище поганое» Мокроусова и др.).

Сборники Б.: Сборник Кирши Данилова, СПБ, 1901, посл. изд., М.— Л., 1958; «Илья Муромец». Сост. А. Астахова [и др.], Нотные образцы сост. Ф. А. Рубцов, М.— Л., 1958; Григорьев А. Д., Архангельские былины и исторические песни, собранные в 1899—1901 гг., т. 1, М., 1904; т. 2, Прага, 1939; т. 3, СПБ, 1910; Былины Печоры и Зимнего Берега. Сост. А. Астахова [и др.], Нотные образцы сост. В. Ф. Соколов, М.— Л., 1961; Песенный фольклор Мезени. Сост. Н. Колпакова [и др.], Муз. образцы сост. Б. Добровольский, Л., 1967; Листопадов А., Песни донских казаков, т. 1, ч. 1, М., 1949; Былины. Сост. Б. Добровольский и В. Коргузалов (готовится к печати).

Лит.: Общие работы: Скафтымов А. Н., Поэтика и генезис былин, М.— Саратов, 1924; Штокмар М. П., Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952; Пропп В. Я., Русский героический эпос, [2] М., 1958; Астахова А. М., Былины. Итоги и проблемы изучения, М.— Л., 1966; Ухов П. Д., Атрибуции русских былин, М., 1970.

Музыковедческие работы: Маслов А., Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад, в кн.: Труды муз.-этнограф. комиссии, т. II, М., 1911; Янчук Н., О музыке былин в связи с историей их изучения, в изд.: Былины. Под ред. М. Сперанского, т. 2, М., 1919, с. 527—72; Гиппиус Е. В., Эвальд З. В., Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин, в сб.: Былины Севера, т. 1. Записи, вступ. статья и коммент. А. М. Астаховой, М.— Л., 1938; Попова Т., Русское народное музыкальное творчество, т. 1, [2] М., 1962, гл. V; Коргузалов В., Структуры сказительской речи в русском эпосе, в сб.: Русский фольклор, в. X, М.—Л., 1966; Дубравин В. В., Музыкальный эпос северорусской народной традиции, Л., 1972. *И. И. Земцовский.*

БЫЧКО́В Анатолий Владимирович (р. 20 VII 1929, г. Ермак Павлодарской обл. Казах. ССР) — советский композитор. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1968). В 1949 окончил Алма-атинское муз. уч-ще по классу баяна у К. К. Ошлакова, в 1955 — Ин-т иск-в им. Курмангазы по классу композиции Е. Г. Брусиловского. В 1955—63 преподавал в Алма-атинском муз. уч-ще, с 1962 в Ин-те иск-в им. Курмангазы на кафедре композиции (с 1972 доцент).

Соч.: оперы — Степное зарево (совм. с Г. И. Гризбилом и Е. Р. Рахмадиевым, 1967, Казах. т-р оперы и балета), Голый король (1972); оратория — Литл-Рок (на стихи амер. поэтессы Д. Тейтельбойм, 1965); для орк.—2 симфонии (1955, 1970), симф. поэма Песня о волжской вольнице (1954), Кончерто-гроссо (1965), камерная сюита (1972); поэма для фп. с орк. (1957), Кюй для трубы с орк. (1970); струн. квартет (1953); вок. циклы — Песни акына, Песни войны (1967); Диалог для влч. и фп. (1969), камерная музыка, хоры, песни, музыка к фильмам и др. *Б. Г. Ерзакович.*

БЫШКО́ВСКИЙ Степан Иванович (2-я пол. 18 в.) — рус. муз. деятель. Один из основателей нотопечатания в России. Служил надзирателем, позднее инспектором Моск. синодальной типографии. В 1766 представил Синоду проект печатания богослужебных книг по нотолинейной системе, с помощью изобретённого им нотного шрифта. В 1772 под наблюдением Б. были отпечатаны (по линейной системе, квадратной нотой в цефаутном ключе) «Обиход», «Октоих», «Праздники», «Ирмологий», принятые для обязательного употребления во всех церквах; в 1778 — «Сокращённый обиход», утверждённый в качестве обязат. учебника для духовных семинарий и уч-щ дореволюц. России.

Лит.: Бессонов П. А., Судьба нотных певческих книг, «Православное обозрение», 1864, т. 14, № 5 и 6; Преображенский А., Словарь русского церковного пения, М., 1896; Разумовский Д., Церковное пение в России..., вып. 1, М., 1867, с. 88—91; Теплов Л., К вопросу о начале нотопечатания в России, «Полиграфическое производство», 1950, № 3; Вольман Б., Русские печатные ноты XVIII века, Л., 1957, с. 19—21.

БЬЕЛИ́НСКИЙ (Bjelinski) Бруно (р. 1 XI 1909, Трест) — хорватский композитор (Югославия). Учился в Загребе у Б. Берсы, с 1935 изучал композицию в Академии музыки, где с 1945 преподаёт контрапункт и фугу. Автор гл. обр. инстр. произв., отличающихся оптимизмом, искренностью и лиричностью.

Соч.: оперы — Пчёлка Мая (Pčelica Maja, 1952, детская, Загреб), Геракл (1969, комич. опера); балеты — Пиноккио (1959), Петер Пан (1966); кантата Зори и вихри; для орк.— 5 симфоний (1955, 1961, 1964, 1965, 1969), 3 симфониетты (1958, 1962, 1967), Дивертисмент для камери. орк. (1946), Торжеств. увертюра (1963); концерты с орк.— для фп. (1948, 1956), скр. (1952), влч. (1945, 1953) и для разл. дух. инстр.; песенные циклы с орк.— Песни для Безымянной (Pjesme za Bezimenu, 1953), Без возврата (Bez povratka, 1953), Цицибан (1947), песни Гитанджали (1957), Лес спит (Suma spava, 1965) и др.; камерн. ансамбли — 2 струн. квартета, фп. трио; фп. соч.— сонаты, сюиты, пьесы, музыка для кино.

Лит.: Kovačević K., Hrvatski kompozitori i njihova djela, Zagreb, 1960, str. 41—66. *К. Ковачевич.*

БЬЁРЛИНГ (Björling) Юхан Юнатан (Юсси) (2 II 1911, Стура-Туна, Коппарберг — 9 IX 1960, близ Стокгольма) — швед. оперный певец (лирико-драм. тенор). Учился у отца — Давида Б. (тенор). Вместе с отцом и братьями Естой Б. и Олле Б. с детства выступал в семейном вок. квартете. В 1928—30 учился в Стокгольме в консерватории у К. Ю. Форселля, в 1930—31 — в Корол. оперной школе у Ю. Вогеры. В 1931—33 солист Швед. корол. оперы (дебютировал в 1930 партией Дона Оттавио в «Дон-Жуане»). Гастролировал в разл. т-рах Швеции и др. стран Европы и в США. В 1938—40 солист «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), пел также в т-рах Чикаго, Сан-Франциско и др. Систематически выступал в оперных т-рах Швеции, где исполнил ряд партий в операх швед. композиторов: Матса («Невеста» Т. Рангстрёма), Мартина Скарпа («Фаналь» Аттерберга), Сигге («Энгельбрект» Берга) и Ионафана («Саул и Давид» Нильсена) и др. (всего в его репертуаре 54 партии). В 1944 Б. получил звание придв. певца. В 1951—52 гастролировал в т-ре «Ковент-Гарден» (Лондон). Б. выступал в концертах, исполнял швед. нар. песни и сольные партии в ораториях под упр. А. Тосканини.

Б.— один из крупнейших вокалистов 20 в., выдающийся представитель иск-ва бельканто.

Партии: Флорестан («Фиделио»), Ленский, Владимир Игоревич; Герцог, Альфред («Риголетто», «Травиата»), Радамес, Манрико; Альмавива, Арнольд («Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль» Россини), Тамино, Бельмонт («Волшебная флейта», «Похищение из сераля» Моцарта), Канио, Каварадосси, Пинкертон; Туриду («Сельская честь» Масканьи) и мн. др.

Лит. соч.: Med bagaget i strupen, Stockh., 1945.

Лит.: Björling G., Jussi, boken om storebror, Stockh., 1945 (сб. воспоминаний); Jussi Björling. En minnesbok, Stockh., 1960. *В. В. Ошис.*

БЭЛЗА Игорь Фёдорович [р. 26 I (8 II) 1904, Кельце, Польша] — советский музыковед. Доктор искусствоведения (1954). Почётный доктор философии Пражского ун-та (1967). В 1925 окончил Киевскую консерваторию по классу композиции Б. Н. Лятошинского. В 1925—41 преподавал там же (композиция, инструментовка, полифония, история музыки) и Киевском ин-те кинематографии. В 1930—37 руководил муз. отделом Киевской киностудии, в 1938—41 заведующий муз. сектором изд-ва «Мистецтво», зам. редактора журн. «Радяньска музика». В 1942—49 профессор Моск. консерватории (курс истории музыки), в 1943—48 гл. ред. Музгиза, рук. муз. отдела газ. «Сов. искусство». С 1954 ст. науч. сотрудник Ин-та истории иск-в АН СССР, с 1961 — Ин-та славяноведения АН СССР; с 1965 также пред. Дантовской комиссии АН СССР и гл. ред. «Дантовских чтений», чл. Пушкинской комиссии АН СССР.

Осн. труды Б. посвящены муз. культуре Польши и Чехословакии, рус.-польским и рус.-чеш. муз. связям. Им написаны также очерки о творчестве А. П. Бородина, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, серия брошюр о сов. композиторах, мн. научные и критические статьи. Б. является редактором мн. сб-ков. Литературоведческие труды Б. посвящены в основном Данте. Б.— автор 5 симфоний, камерно-инструментальных ансамблей, фп. сонат, романсов, хоров, музыки к фильмам и др.

Соч.: Моцарт, К., 1941; А. П. Бородин, М.— Л., 1944, [2] 1947; Советская музыкальная культура, М., 1947; Антонин Дворжак, М.— Л., 1949; Очерки развития чешской музыкальной классики, М.— Л., 1951; Чешская оперная классика, М.— Л., 1951; Мечислав Карлович, М.— Л., 1951; Станислав Моньюшко, М.— Л., 1952; Моцарт и Сальери, М., 1953; История польской музыкальной культуры, т. 1—2, М., 1954—57, т. 3, М., 1972; Из истории русско-чешских музыкальных связей, сб. 1—2, М., 1955—56; Из истории русско-польских музыкальных связей, М.— Л., 1955; Мария Шимановская, М., 1956; История чешской музыкальной культуры, М., 1959, т. 2, М., 1972; Юльюш Зарембский, М., 1960; Фридерик Францишек Шопен, М., 1960, [2] 1968; Р. М. Глиэр, М., [2] 1962; Забытые польские музыканты, М., 1963; О славянской музыке, Избр. работы, М., 1963 (имеется библиография); Z drigów polski-rosyiskich Kontaktów muzycznych, Warsz., 1963; Зденек Неедлы как историк культуры, в сб.: Зденек Неедлы, М., 1964; О сюжетной основе пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери», «Известия АН СССР», т. 23, вып. 6, М., 1964, Варшава, 1964; Михал Клеофас Огиньский, М., 1965; Проблемы изучения стиля Шопена, «Annales Chopin», 6, Варшава, 1965; Владимир Александрович Дранишников, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969; Чешские и словацкие музыканты в России, в сб.: Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства, М., 1970.

И. М. Ямпольский.

БЮГЕЛЬГО́РНЫ (нем. Bügelhorn, от франц. или англ. bugle — сигнальный рожок и нем. Horn — рог) —

семейство духовых амбушюрных инструментов разл. размеров и диапазонов. Возникли в процессе усовершенствования широкомензурного пехотного сигнального *рожка*. Вначале появились Б. с клапанами. Их металлич. ствол имел 7 отверстий, снабжённых клапанами; 6 из них — закрытые. При ненажатых клавишах клапанов можно было извлечь осн. тон инструмента. Ближайший к раструбу клапан — открытый, понижающий на полтона. Б. с клапанами изготовлялись трёх размеров: сопранино в строе Es, сопрано в строе C и сопрано в строе B. В нач. 19 в. они применялись в дух. оркестрах. Б. строя B был использован Дж. Мейербером в опере «Роберт-Дьявол». Ок. 1830 появились Б. с вентилями (пистонами). Изготовлялись их разновидности: сопранино в строе Es, сопрано в строе B, альт в строе Es, тенор в строе B, баритон в строе B (имел ту же длину ствола и строй, что и предыдущий, но более широкую мензуру), бас в строе Es, контрабас в строе B, субконтрабас в строе Es. Звучание Б. мягкое, но менее характерное и благородное, чем у трубы и валторны. Б. прочно вошли в состав дух. оркестров. В симф. оркестре применяется только Б.-туба (см. *Туба*). В 1845 бельг. мастер А. Закс создал семейство Б. с улучшенной мензурой, к-рые получили назв. *саксгорны*. Постепенно они вытесняют Б. старой конструкции.

Лит.: Brücker Fr., Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur, Gießen, 1926 (Gießener Beiträge zur Romanischen Philologie, H. 19).

Г. И. Благодатов.

БЮККЕН (Bücken) Эрнст (2 V 1884, Ахен — 28 VII 1949, Оверат, близ Кёльна) — нем. музыковед и муз. писатель. Учился в ун-те в Мюнхене у А. Зандбергера и Т. Кройера (история музыки), у В. Курвуазье (композиция). С 1920 преподавал историю музыки в Ахене, Кёльнском ун-те (с 1925 профессор), затем в Высшей технич. школе в Ахене и Высшей школе музыки в Кёльне (с 1936). Б.— исследователь муз. стилей и знаток историч. и библиографич. документальных источников, ред. муз.-историч. изданий, автор монографий и историко-биографич. романов о композиторах. В работах Б. 1930 — нач. 1940-х гг. сказались националистич. тенденции. Наибольшую известность Б. приобрёл как ред. изданий: «Руководство по музыковедению» («Handbuch der Musikwissenschaft», 10 тт., 1927—34), «Руководство по музыкальному воспитанию» («Handbuch der Musikerziehung», 1931) и биографич. серии «Великие мастера музыки» («Die großen Meister der Musik», 12 тт., 1932—39), для к-рой написал монографии о Л. Бетховене и Р. Вагнере (обе в 1934). Б.— составитель и редактор сб. избр. статей Р. Вагнера.

Соч.: Der heroische Stil in der Oper, Lpz., 1924 (рус. пер.: Героический стиль в опере, М., 1936); Führer und Probleme der neuen Musik, Köln, 1924; Musikalische Charakterköpfe, Lpz., 1924; Die Musik des Rokokos und der Klassik, Potsdam, 1927 (рус. пер.: Музыка эпохи рококо и классицизма, М., 1934); Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne, Potsdam, 1929; Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Potsdam, 1929 (в серии: Handbuch der Musikwissenschaft); Robert Schumann, Köln, 1940 (со списком соч.); Wolfgang Amadeus Mozart, Hamb., 1942; Sinfonia eroica. Ein Beethoven-Roman, Köln, 1947, ² 1948; Richard Strauss, Kevelaer, 1949; Don Juan-Roman, Köln, 1949.

Документальные изд.: Wagner R., Die Hauptschriften, hrsg. von E. Bücken, Stuttg., 1956; Brahms, Klaviertrio A-dur, Lpz., 1938; Musikerbriefe, hrsg. von E. Bücken, Lpz., 1940; Wiesbaden, 1953; Bremen, [1955].

Лит.: Kahl W., Ernst Bücken, «Die Musikforschung», 1950, III, S. 12—18.

О.Т. Леонтьева.

БЮЛА́Н Жан — см. *Булландт* А.

БЮЛОВ (Bülow) Ханс Гвидо фон (8 I 1830, Дрезден — 12 II 1894, Каир) — нем. пианист, дирижёр, композитор и муз. писатель. Учился в Дрездене у Ф. Вика (фп.) и М. Гауптмана (композиция). Закончил муз. образование у Ф. Листа (1851—53, Веймар). В 1853 совершил первое конц. турне по Германии. В дальнейшем выступал во всех странах Европы и США. Был близок к Ф. Листу и Р. Вагнеру, муз. драмы к-рого («Тристан и Изольда», 1865, и «Нюрнбергские мейстерзингеры», 1868) Б. впервые поставил в Мюнхене. В 1877—80 Б.— дирижёр Придв. т-ра в Ганновере (осуществил пост. оперы «Иван Сусанин», 1878, и др.). В 60—80-х гг. в качестве пианиста и дирижёра неоднократно посещал Россию и содействовал распространению за рубежом рус. музыки, особенно произв. П. И. Чайковского (Чайковский посвятил ему свой 1-й концерт для фп. с оркестром).



Исполнит. иск-во Б. как пианиста и дирижёра было отмечено высокой художеств. культурой и мастерством. Оно отличалось ясностью, отшлифованностью деталей и вместе с тем нек-рой рассудочностью. В обширном репертуаре Б., охватывавшем почти все стили, особенно выделялось исполнение произв. венских классиков (В. А. Моцарта, Л. Бетховена и др.), а также И. Брамса, творчество к-рого он горячо пропагандировал. Первым стал дирижировать наизусть, без партитуры. Руководимый им (1880—85) Мейнингенский оркестр достиг высокого исполнит. мастерства.

Автор музыки к трагедии «Юлий Цезарь» Шекспира (1867); симф., фп. и вокальных произведений, транскрипций для фп. Редактор ряда сочинений Л. Бетховена, Ф. Шопена и И. Крамера. Автор статей по вопросам музыки (изданы в Лейпциге в 1895—1908).

Письма: Briefe und Schriften, hrsg. von M. von Bülow, Bd 1—8, Lpz., 1895—1908; Briefwechsel zwischen Liszt und Hans von Bülow, hrsg. von La Mara, Lpz., 1898; R. Wagners. Briefe an Hans von Bülow, hrsg. von D. Thode, Jena, 1916; Neue Briefe, hrsg. u. eingel. von R. Du Moulin Eckart, Münch., 1927.

Лит.: Мартинсен К. А., Индивидуальная фп. техника на основе звукотворческой воли, пер. с нем., М., 1966, с. 95—99; Pfeiffer Th., Studien bei Hans von Bülow, B., 1894, ²1908; в рус. пер.—Лекции Ганса Бюлова, сост. Т. Пфейфером, пер. с нем. 4-го изд. (1894), М., 1895; Bülow Marie von, Hans von Bülow in Leben und Wort, Lpz., Stuttg., 1925; Buschke K., Hans von Bülow als Klavierpädagoge, Horburg, 1948.

Я.И. Мильштейн.

БЮЛЬ-БЮЛЬ (наст. имя и фам.— Муртуза Мешади Раа оглы Мамедов) (12 VI 1897, м. Ханбагы, близ Шуши — 26 IX 1961, Баку) — советский певец (лирико-драм. тенор) и музыковед-фольклорист. Нар. арт. СССР (1938). Деп. Верх. Совета Азерб. ССР 1—3-го созывов. Один из основоположников азерб. сов. муз. т-ра. В юности получил прозвище Бюль-Бюль (по-азербайджански — соловей). Творч. деятельность начал нар. певцом — ханенде, исполнял азерб. мугамы и нар. песни. С 1920 солист Азерб. гос. т-ра (ныне Азерб. т-р оперы и балета). В 1927 окончил Бакинскую консерваторию по классу Н. И. Сперанского и был направлен для совершенствования в Милан (Италия). Голос Б.-Б. отличался богатством динамич. оттенков. Певец обладал тонким художеств. вкусом; для его исполнит. стиля характерно сочетание нац. манеры пения с традициями рус. и итал. вок. школ.



Партии: Кёр-оглы («Кёр-оглы» У. Гаджибекова), Ашуг-Гариб («Шахсенем» Глиэра), Альяр («Нергиз» Магомаева), Низами («Низами» Бадалбейли), Саро («Ануш» Тиграняна), Алеко («Алеко» Рахманинова), Герцог («Риголетто»), Каварадосси и мн. др. Выступал в концертах.

Б.-Б.— организатор и руководитель Респ. н.-и. кабинета музыки (1932—44). Возглавив ряд науч. экспедиций, записал более 200 образцов муз. фольклора. Издал 3 сб. азерб. нар. песен, а также в переводе на азерб. яз. вокальные произв. рус. и закавказских классиков (1938, 1956, 1958). С 1932 преподаватель (с 1940 профессор) Азерб. консерватории. Гос. пр. СССР за исполнение азерб. нар. песен (1950).

Соч.: Избранные статьи и речи, Баку, 1968 (на азерб. яз.).

Лит.: Мамедова А., Бюль-Бюль, Баку, 1964; Великий певец, Баку, 1967 (на азерб. яз.).

К. А. Касимов.

БЮНУА́ (Busnois) Антуан [дата рожд. неизв., Бетюн(?)— 6 XI 1492, Брюгге] — франко-флам. композитор и поэт. Представитель *нидерландской школы*. Считал себя учеником Й. Окегема. С 1467 пел в капелле бургунд. герцога Шароле, впоследствии Карла Смелого. Расцвет творчества Б. относится ко времени царствования Марии Бургундской (1477—81), двор к-рой в годы её правления был сосредоточением франц. культуры. В конце жизни — кантор в соборе Сент-Салватор в Брюгге. Типич. представитель муз. культуры раннего Возрождения, Б. писал светские (шансон, рондо, бержеретты) и духовные (4-гол. мессы, мотеты на собств. стихи, магнификаты и т. п.) многогол. произв. Его сочинения отличаются блестящим полифонич. мастерством, изысканным имитационным стилем, изяществом мелодии и свободой ритмики. Его шансонам (свыше 70), особенно 3-голосным, присущи лёгкость, утончённость письма (стиль «florette»), прозрачность фактуры (их наз. «кружевными»). Творчество Б. высоко ценили его современники.

Лит.: Borren Ch. van den, Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique, «Acta Musicologica», 1933, V; Perle G., The chansons of Antoine Busnois, «MR», 1950, XI, p. 80.

И.И.Емельянова.

БЮХЕР (Bücher) Карл [16 II 1847, Кирберг, близ Висбадена — 12 XI 1930, Лейпциг] — нем. экономист. Профессор Лейпцигского ун-та (1892—1916). Автор кн. «Работа и ритм» («Arbeit und Rhythmus», 1896), в к-рой даётся материалистич. объяснение происхождения музыки. Согласно теории Б., все «энергетические» иск-ва, т. е. связанные с движением и ритмом, возникли из равномерных трудовых усилий. Эту теорию Б. обосновывает также в своих мемуарах.

Соч.: Arbeit und Rhythmus, 1897, ² Lpz., 1899, ⁶ 1924 (рус. пер.— Работа и ритм, М., 1923); Lebenserinnerungen. 1847—1890, Bd 1, Tübingen, 1919.

Лит.: Kretzschmar H., Eine neue Theorie über den Ursprung der Musik, в кн.: Gesammelte Aufsätze über Musik..., Lpz., 1910, S. 323—27.

О.Т. Леонтьева.

В

ВА́ВРА (Vávra) Карел (р. 18 III 1903, Яблунка, близ Всетина) — чехословацкий скрипич. мастер. Учился у отца — Яна Баптиста В. (1870—1936), а также у двоюродного брата Альфонса Франтишека В. В своих работах гл. обр. подражал Гварнери дель Джезу, отчасти А. Страдивари. Получил почётный диплом на выставке инструментов в Гааге в 1949, занял 8-е место на Конкурсе им. Венявского в Познани (1957), там же получил премию (1962). Изучает историю чеш. школы скрипич. мастеров. Его младший брат Йозеф В. (р. 4 XI 1912, Прага) и сын Карел В. (р. 15 V 1935) — также скрипич. мастера.

Лит.: Jalovec K., Čeští houslaři, Praha, 1959.

ВАГА́НТЫ (лат. vagantes — бродячие) — ср.-век. странствующие поэты и певцы в странах Зап. Европы; преим. разжалованные священники, недоучившиеся семинаристы. Выступали (на лат. яз.) с пародийными песнями на церк. гимны, высменивали лицемерие духовенства, воспевали земные радости. Из застольных песен В. сложились студенч. песни, в т. ч. «Гаудеамус».

ВА́ГЕНААР (Wagenaar) Йохан (1 XI 1862, Утрехт — 17 VI 1941, Гаага) — голл. композитор, органист и педагог. Один из основателей совр. нидерл. композиторской школы. Игре на органе учился у Р. Хола в Утрехте (1875—85), у С. де Ланге в Гааге, композицию изучал под рук. Х. Херцогенберга в Берлине. С 1888 органист Утрехтского собора. Основал там «Музыкальный кружок», руководил хором а cappella. Известен как исполнитель произв. И. С. Баха. В 1904—19 директор музыкальной школы в Утрехте, где руководил хором, затем хормейстер в Арнеме (с 1908) и в Лейдене (с 1910). В 1919—37 директор Корол. консерватории в Гааге. Среди учеников В.: П. ван Анрой, Ф. Дюс, В. Пейпер, А. Вормолен и др. Как композитор дебютировал в 1889 комич. кантатой «Кораблекрушение» («De Schipbreuk», 1889). Для его оперного творчества характерны пародия, юмор.

Соч.: оперы — Дож Венеции (De Doge van Venetie, 1898, Утрехт, 1904), Сид (De Cid, 1914, Утрехт, 1916), комич. опера Влюблённый Юпитер (Jupiter Amans, Схевенинген, 1925); оперетта — Вино Фортуны (Most Fortune, 1911); кантата Ода к дружбе (Ode aan de Vriendschap, 1897); для орк.— симф. поэмы — Лето жизни (Levenszomer, 1901), Саул и Давид (на сюжет картины Рембрандта, 1906) и др., увертюры — Морское путешествие Фритьофа (Frithjof's Meerfahrt, 1884), Король Ян (1889), Сирано де Бержерак (1905; самое популярное произв. В.) и др. увертюры к пьесам У. Шекспира, К. Гольдони, Г. Клейста; мадригалы, каноны для хора с орк.; соч. для органа, песни.

Лит.: Backers C., Nederlandse komponisten, Den Haag, 1941; «De muziek», Amst., 1932 (спец. № — Wagenaar nummer).

ВА́ГЕНЗЕЙЛЬ (Wagenseil) Георг Кристоф (29 I 1715, Вена — 1 III 1777, там же) — австр. композитор, пианист, педагог и органист. Ученик И. Фукса и М. Палотты. С 1739 придв. композитор и учитель музыки в Вене. Представитель т. н. предклассич. венской школы. Внёс важный вклад в становление жанра классич. симфонии и фп. концерта. В произв. В. заметна зависимость от итал. образцов (Дж. Саммартини), особенно в тематизме сонатного аллегро, однако язык В. более отточенный, рельефный. Этому способствуют мастерство мотивно-тематич. разработки, свежесть гармонических оборотов, изобретательность оркестровки (напр., симфония D-dur, 1775). В медленных частях В. тяготеет к напевности, связанной с национальными бытовыми истоками. Среди учеников В.— И. Шенк и Ф. Душек.

Соч.: оперы (16), в т. ч.— Ариодант (1745, Венеция), Деметрий (1746/47, Флоренция), Милосердие Тита (La clemenza di Tito, 1746, Вена), Андромеда, Эвридика (обе —1750, Вена), 3 оратории, кантаты, в т. ч. Стенания Орфея (I lamenti d'Orfeo, 1740); 17 месс, реквием и др. культовые вок. соч.: для орк. 36 симфоний; 27 концертов для разн. инстр. с орк.; камерн. соч.— 6 скр. сонат, трио-сонаты, концерты и дивертисменты (18) для чембало и др. инстр., струн. ансамбли; произв. для органа, для клавира, скр., влч.; вок. соч. светские — лат. и нем. арии, дуэты и др.

Лит.: Hausswald G., Der Divertimento-Begriff bei Georg Chr. Wagenseil, «AfMw», IX, Jahrg., H. 1, S. 45—50, Trossingen, [Lpz.], 1952. *П. А. Вульфиус.*

ВА́ГНЕР (Wagner) Виланд (5 I 1917, Байрёйт — 16 X 1966, Мюнхен) — нем. оперный режиссёр и художник (ФРГ). Внук Р. Вагнера, правнук Ф. Листа. Образование получил в Мюнхене. С 1951 худ. рук. и директор Байрёйтских фестивалей. Пропагандировал музыку Вагнера, пост. все его выдающиеся оперы — гл. обр. в Байрёйте, а также в Мюнхене, Штутгарте, Берлине, Брюсселе, Милане, Риме, Неаполе, Париже, Женеве и др. городах. Среди др. пост.: «Орфей» Глюка, «Фиделио», «Аида» и «Отелло», «Кармен»; «Антигона» Орфа, «Лулу» и «Воццек» Берга и др. Режиссёр находил совр. сценич. решение, обогащая традиции, часто преодолевая рутину, особенно при работе над операми Вагнера. Был инициатором возобновления вагнеровских фестивалей в Байрёйте после 2-й мировой войны.

Лит.: Вернер К., На вагнеровском фестивале, «СМ», 1959, № 11; Ruppel K. H., Wieland Wagner inszeniert Richard Wagner, Constanza, 1960.

ВА́ГНЕР (Wagner) Вильгельм Рихард (22 V 1813, Лейпциг — 13 II 1883, Венеция; похоронен 18 II 1883, Байрёйт) — немецкий композитор, дирижёр, либреттист, публицист, музыкальный писатель.



В.— крупнейший художник-романтик 19 в. Его творчество формировалось в годы, предшествовавшие бурж.-демократич. Революции 1848—49 в Германии. Первая законченная опера — «Феи» (соч. 1833—34, по драматич. сказке «Женщина-змея» Гоцци) близка немецким оперным традициям (К. М. Вебер, Г. Маршнер), при жизни В. не была поставлена. В следующей опере — «Запрет любви, или Послушница из Палермо» (по комедии «Мера за меру» Шекспира, пост. 1836, Магдебург) сказались влияния итал., отчасти франц. комич. оперы. В третьей опере — «Риенци» («Кола Риенци, последний трибун», по роману Э. Булвер-Литтона, пост. 1842, Дрезден) — отразилось воздействие историко-героич. спектакля в духе Г. Спонтини и Дж. Мейербера. Это произв. завершает начальный творч. период В., наполненный интенсивными, но неустановившимися художеств. исканиями и жизненными скитаниями. В. работал дирижёром в провинциальных нем. т-рах, жил в Париже, где безуспешно пытался завоевать признание. Здесь, помимо «Риенци», была написана программная симф. увертюра «Фауст» (1840) и начата опера «Летучий голландец», открывающая зрелый период творчества композитора (соч. 1840—41). Этот напряжённый по размаху деятельности период связан с Дрезденом, где В. был дирижёром оперного т-ра, руководил симф. концертами, выступал со мн. статьями в защиту нем. романтич. иск-ва, с проектами реформы муз. т-ра, а также по вопросам политики. В., находившийся в это время под влиянием идей М. А. Бакунина, приветствовал грядущую революцию (после разгрома Дрезденского восстания 1849 композитор вынужден был покинуть Германию под страхом смертной казни). В опере «Летучий голландец» (пост. 1843, Дрезден) воспроизведены характерные черты романтич. «драмы рока», в к-рой необычные фантастические происшествия показывались в переплетении с реальными. В. очеловечил образ Летучего голландца, приблизил его к байроновскому Манфреду, наделил его душевной смятённостью, страстной тоской по идеалу. Музыка оперы насыщена мятежной романтикой, прославляющей беззаветное стремление к счастью. Сурово-возвышенный, горделивый склад музыки характеризует образ Голландца, выступающего на фоне грозно ревущей морской стихии. Задушевной, подчас восторженной лирикой отмечен образ Сенты, цель жизни к-рой — искупительная жертва. Зловещей фантастике противопоставлены жизненно-полнокровные, сочные зарисовки бытовых сцен. Между этими тремя муз.-драматургич. сферами устанавливаются многосторонние образно-интонационные связи, что обусловлено стремлением В. к симфонизации оперы. Новаторством отмечена и трактовка оперных форм: композитор намечает пути к созданию непрерывно развивающегося муз.-сценич. действия. Начиная с этого произв. оперы В. имеют 3 акта, каждый состоит из ряда сцен, в к-рых «размываются» грани архитектонически завершённых номеров.

В противовес балладному тону, присущему «Летучему голландцу», в драматургии «Тангейзера» (пост. 1845, Дрезден) преобладают крупные, контрастные, сценически эффектные штрихи. В этом произв. есть преемственная связь с «Эврианто́й» Вебера, к-рого В. почитал как гениального композитора. В «Тангейзере» утверждается тема романтич. «двоемирия» — мир чувственного наслаждения (в гроте Венеры) и мир сурового нравственного долга (олицетворён пилигримами). В опере подчёркивается также идея искупления — жертвенного подвига во имя преодоления себялюбия и эгоизма (влияние философии Л. Фейербаха, к-рой В. увлекался). Музыка оперы в целом яркая и колоритна, хотя иногда уступает в непосредственности «Летучему голландцу». Масштабы оперы укрупнились благодаря маршам, шествиям, развёрнутым сценам, течение музыки стало свободнее, динамичнее.

Достижения предшествующих двух опер синтезированы в «Лоэнгрине» (пост. 1850, под упр. Ф. Листа, Веймар). Муз.-драматургич. концепция оперы также в известной мере близка «Эврианте» Вебера: рельефно обрисованным силам зла и коварства противостоят светлые образы добра и справедливости, велика роль нар. сцен. В «Лоэнгрине» В. добился ещё более последовательного перехода отд. номеров в сквозные по строению сцены (ансамбли, диалоги, рассказы-монологи). Углубляются и принципы симфонизации оперы, шире, разнообразнее используются лейтмотивы, усиливается их драматургич. значение. Они не только контрастно противопоставляются, но и взаимопроникают, что особенно отчётливо видно в диалогических сценах. Важную драматургич. роль приобретает оркестр, партия к-рого разработана гибко и тонко.

В первые годы «швейцарского изгнания» (прожил в Швейцарии 1849—58) В. был активен как публицист и литератор, создав свои осн. труды о муз. т-ре. К этому времени относятся брошюры по общеэстетич. вопросам — «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), книга по теории муз.-драматич. иск-ва — «Опера и драма» (1851), автобиографич. эскиз («Обращение к моим друзьям», 1851), в к-ром В. пытался обосновать свой художеств. идеал и творч. метод. В. стремился понять художеств. явления в связи с жизнью об-ва. Он восхищался культурой античного мира, говорил об упадке бурж. цивилизации, к-рую определил как «пустоцвет гнилого общественного строя, бездушного и противоестественного». Антикапиталистич. тема — одна из главных в лит. трудах В., получает отражение и в его творчестве, особенно в тетралогии «Кольцо нибелунга», либретто к-рой было завершено композитором в 1852. Труды В. отличаются глубиной и значительностью идейно-художеств. требований, предъявляемых им к муз. иск-ву, в частности к опере. В его высказываниях об иск-ве (зачастую антиисторических, путаных, нечётко сформулированных) выделяются 3 осн. положения: иск-во — важное средство нравственного воспитания народа и социального переустройства об-ва; цель иск-ва — воплощение монументальных идей; синтез иск-в как средство воплощения этих идей. Как публицист В. критиковал совр. ему оперу за недостаточные идейную глубину и драматич. содержательность. Особенно резко выступал он против поверхностной трактовки историч. сюжетов в операх Дж. Мейербера на либретто Э. Скриба. Из справедливой критики В., однако, делал неверный вывод, утверждая, что история может отражать только случайное, скоропреходящее. Вечное, истинно человеческое В. находил в мифах, легендах. Поиски абсолютных, неизменных категорий типичны для В.-романтика. Они сказались на оперной драматургии композитора, придав его произв. черты умозрительности, отвлечённого теоретизирования. Фетишизация мифа ограничивала художеств. диапазон опер В., а идея синтеза иск-в (на основе сочетания поэзии и музыки) приводила к недооценке др. жанров, в т. ч. инстр. музыки, к-рая, по мнению В., якобы устарела, отжила свой век ещё начиная с 9-й симфонии Бетховена. Вместе с тем понятие «бесконечная мелодия» (декламация в пении, представлявшаяся В. в виде свободно текущего сплошного потока музыки) оказалось условным, противоречащим обычным представлениям о муз.-структурных закономерностях, а чрезмерное выдвижение роли оркестра (к-рый В. сравнивал с античным хором), комментирующего ход действия трагедии, грозило нарушить художеств. равновесие между вок. и инстр. началом в опере.

Противоречия мировоззрения и художеств. принципов В. углубляются в послереволюционные годы. Реакц. направление социально-политич. развития Германии подорвало веру композитора в возможность преобразования об-ва, а тяжёлые условия жизни в годы «швейцарского изгнания» породили настроения безысходного отчаяния. От увлечения философией Л. Фейербаха, утопич. социализмом, лозунгами «Молодой Германии», анархизмом М. А. Бакунина и П. Прудона В. переходит к преклонению перед пессимистич. философией А. Шопенгауэра. Это наложило отпечаток на последующие работы В., но эмоциональная непосредственность гениально одарённого музыканта, богатство его фантазии неизменно брали верх над заблуждениями философа, политика и эстетика.

Опера «Тристан и Изольда» (пост. 1865, Мюнхен) открыла новый период в творчестве В., знаменовавший дальнейшую эволюцию его муз. языка, к-рый стано-

вится все более напряжённым, внутренне динамичным, гармонически и колористически (темброво) изощрённым. Это произв.— своего рода гигантская вок.-симф. поэма о губительной силе всепоглощающей страсти.

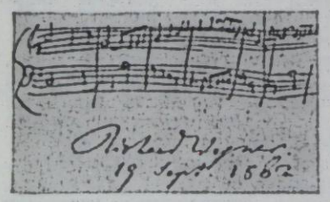

München.
Königl. Hof- und National-Theater.
Samstag den 10. Juni 1865.
Tristan und Isolde
Richard Wagner.
Anfang um sechs Uhr. Ende nach zehn Uhr.

Афиша первой постановки оперы «Тристан и Изольда». 1865. Мюнхен.

Музыка передаёт многообразие чувства любви — томление, ожидание, боль, отчаяние, жажду смерти, просветление, надежду, ликование. Окружающая героев жизнь словно издали доносится до их сознания. Сюжет намечен контурно, психологич. состояния переданы на фоне пейзажных зарисовок, картин ночи, исполненных поэтичного очарования, смутных, таинств. движений в природе, в душе человека. Своего рода подступом к «Тристану и Изольде» явились 5 стихотворений для голоса с фп. на текст М. Везендонк (1857—58), музыка которых частично вошла в оперу. Но то, что было лишь намечено в романсах, получило широкое вокально-симфоническое развитие в опере.

С 1859 начинаются конц. турне В. по Европе, принесшие ему признание одного из лучших дирижёров своего времени. В. посетил Лондон, Париж (где в 1861 провалилась премьера «Тангейзера»), Вену (где после 77 репетиций опера «Тристан и Изольда» была признана неисполнимой), Германию (в 1862 В. был полностью амнистирован), Россию. В 1863 с небывалым успехом композитор 6 раз выступал в Петербурге и 3 в Москве, включая во все концерты отрывки из собств. сочинений.

В 1864 судьба В. круто изменилась: 18-летний баварский король Людвиг II пригласил композитора в Мюнхен (столица Баварии), оказав щедрую материальную поддержку. В 1865—72 В. вновь жил в Швейцарии. Это были годы напряжённого труда, всё более широкого признания, мировой славы. Прилив творч. сил сказался на создании ряда теоретич. трудов — «О дирижировании» (1869), «Бетховен» (1870), а также капитальной автобиографии (1865—70). Усилилась и композиторская деятельность В. Ещё в 1840-е годы он задумал оперу «Нюрнбергские мейстерзингеры» (пост. 1868, Мюнхен), занявшую особое место в творчестве композитора. Это произв. проникнуто радостным приятием жизни, верой в созидательные силы народа. Вопреки своему эстетич. кредо, В. обратился к разработке конкретного историч., а не мифологич. сюжета. Сочно описывая нравы и обычаи нюрнбергских ремесленников 16 в., В. показал их горячую любовь к родному иск-ву, прославил черты жизнелюбия, душевного здоровья, противопоставил им ложный академизм, косность и мещанство, к-рые композитор отвергал в совр. ему Германии. «Нюрнбергские мейстерзингеры» в ряду др. произв. В. выделяются полнокровием музыки, рельефной обрисовкой нар. типов, колоритностью комич. и драматич. положений. Значит. место занимают хор. сцены, исполненные динамики, движения, зрелищной выразительности. Шире, чем в др. сочинениях, В. использовал нар.-песенное начало, к-рому принадлежит ведущая роль в характеристике главных действующих лиц. Задуманная как комич. опера, она отличается по жанру от «музыкальных драм» В., но и эта опера порой обременена побочными мотивами философских рассуждений.



Р. Вагнер. Факсимиле первых тактов вступления к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Окончив «Нюрнбергских мейстерзингеров», В. возвратился к работе, к-рой он занимался с перерывами более 20 лет,— тетралогии «Кольцо нибелунга». В 1848 он задумал героич. эпопею «Смерть Зигфрида», как оптимистич. трагедию, в к-рой гибель Зигфрида, отдавшего жизнь за счастье мира, утверждала бессмертие. Последующие события помешали композитору написать музыку на это либретто, и оно много лет спустя (в переработанном виде) легло в основу последней части тетралогии — «Гибель богов». С годами В. расширил свой замысел, воплощая события юности героя (3-я часть тетралогии — «Зигфрид»), драму его родителей (2-я часть — «Валькирия») и, наконец, предысторию событий — рассказ о проклятье, тяготевшем над богами и людьми (1-я часть тетралогии — «Золото Рейна»). Этот оперный цикл, представление к-рого рассчитано на 4 вечера, был завершён в 1876. В процессе его осуществления многое менялось в жизни и мировоззрении В., в стиле его музыки. Изменилась и идейно-тематич. направленность сюжета тетралогии. Первоначальный замысел определялся противопоставлением человека Зигфрида богу Вотану и, соответственно, принцип альтруизма, самопожертвования во имя блага человечества противопоставлялся принципу себялюбия и эгоизма. Так в метафорич. форме выражалось обличение существовавшего порядка и пророчество о неминуемой гибели мира зла, лицемерия и насилия. В дальнейшем героич. тема, олицетворённая в образе Зигфрида, сохранилась, но перестала быть ведущей. Сохранилась и антикапиталистич. тема — проклятие, к-рое несёт с собой власть золота, но оптимистич. идея утверждения будущего, освобождения от ига рабства была вытеснена космогонич. картиной всеобщей гибели. В окончательной концепции тетралогии сказалось влияние Шопенгауэра. Художеств. достоинства музыки «Кольца нибелунга» велики и многосторонни. Музыка произв. воплотила титанич. стихийные силы природы, героику отважных помыслов, остроконфликтные драматич. коллизии, психологич. откровения. Каждая из частей тетралогии отмечена неповторимыми чертами. Опера «Золото Рейна» (пост. 1869, Мюнхен) обнаруживает свежесть в изобразительных средствах и в трактовке сказочно-мифологич. сюжета. В «Валькирии» (пост. 1870, Мюнхен) красочно-описательные эпизоды отступают на задний план — это психологич. драма. В её музыке заложена огромная драматич. сила, запечатлены героика и поэтич. лирика, философские раздумья и стихийная мощь природы. Героич. эпопея «Зигфрид» (пост. 1876, Байрёйт) наименее действенна, она диалогична, в ней много рассудочных бесед. Вместе с тем в музыке этой оперы особенно велика роль героич. начала, связанного с образом солнечного светлого юноши-героя, не знающего страха и сомнений, полного жажды подвига, отважного и детски доверчивого. Героич. образы тесно связаны с живописно-изобразительным началом. Красочно воплощена романтика леса, полного таинственного шелеста, трепетных голосов и птичьего щебета. Трагедия «Гибель богов» (пост. 1876, Байрёйт) исполнена контрастно напряжённой сменой событий. Недостаток непосредственности вдохновения восполняется здесь мастерским развитием ранее созданных образов, богатством их темброво-

колористич. выражения, яркими контрастами. Как и в предыдущих частях тетралогии, особой выразительностью отмечены симф. картины, лучшей из к-рых является траурный марш на смерть Зигфрида. Различие в жанровой направленности частей тетралогии потребовало многостороннего использования выразительных средств. Но общность тематизма и методов его развития скрепила части тетралогии в единое гигантское целое. В основу музыки тетралогии положены определённые тематич. комплексы, включающие мн. лейтмотивы, к-рые в процессе развития сопоставляются, подвергаются изменениям, взаимодействуют, взаимопроникают. Эти принципы открыли в творчестве В. широкие возможности для симфонизации оперы. Первое полное представление тетралогии состоялось в 1876 в *Байрёйтском театре*. При жизни композитора в этом т-ре состоялась также премьера его последней оперы «Парсифаль», названной автором «торжественной сценической мистерией» (пост. 1882). Сам В. указывал, что появление этой оперы вызвано желанием отойти от окружающей действительности. Но, как нередко бывало и прежде, область муз. творчества В. оказалась менее затронутой упадочными настроениями разочарования и реакционными чертами. Опера представляет живые картины в сопровождении текста и музыки. Вдохновенный дар художника и высокий уровень мастерства помогли композитору создать ряд эпизодов, наполненных живописной картинностью, драматичной и возвышенной музыкой. Таковы шествие рыцарей и сцены вечери в первом акте, картина у Клингзора, расцвет природы в последнем акте и др. Особо следует отметить широкую полифоническую разработку хоровых сцен.

В 1850-е гг. у В. возникла мысль о создании всенародного т-ра, для его организации было основано спец. «Вагнеровское об-во». В 1872 в Байрёйте состоялась закладка нового т-ра, к-рый был открыт в 1876. С 1882 в т-ре давались почти ежегодно т. н. Вагнеровские фестивали. Однако вместо общедоступной организации был создан т-р для избранных, для узкой секты «вагнерианцев». Это явилось логич. результатом сложной эволюции мировоззрения В., к концу жизни подпавшего под воздействие клерикальных идей, а также и того, что организация фестивалей находилась в руках богатых акционеров — пайщиков «Вагнеровского об-ва», в реакц. свете толковавших художеств. наследие В.

Творчество В. сложилось в условиях обществ. подъёма предреволюционной Германии 2-й пол. 1840-х гг. В эти годы оформились его эстетич. взгляды, наметились пути преобразования муз. т-ра, определился характерный круг образов и сюжетов. В. обращался к старинным легендам и образам потому, что находил в них трагич. сюжеты, драмы сильных характеров. Реальной обстановкой историч. прошлого он интересовался меньше, хотя и в этом отношении в «Нюрнбергских мейстерзингерах», где сильнее проявились реалистич. тенденции его творчества, он достиг многого. В 1840-е гг. были задуманы все его зрелые оперы (за исключением «Тристана и Изольды» и «Парсифаля»). Черпая из нар. легенд и сказаний материал для своих опер, В. подвергал нар.-поэтич. источники свободной переработке, модернизировал их, стремясь подчеркнуть мысли и настроения, близкие современности. В. тяготел к сугубо психологич. трактовке эпич. сюжетов и образов. Это порождало борьбу «зигфридовского» и «тристановского» начал в его творчестве, первое из к-рых связано с углублением героико-нац. черт, а второе — с усилением субъективных, утончённо-психологич. моментов. Все оперы В., начиная с зрелых произведений 1840-х гг., обладают общностью муз.-драматургич. концепции. Композитор развёртывал действие непрерывным сплошным потоком, сливая воедино отдельные эпизоды, сцены, картины. В. обогатил средства оперной выразительности формами монолога, диалога, крупными симф. построениями. Одним из важных средств выразительности вагнеровской драматургии является лейтмотивная система, к-рую композитор использует более целеустремлённо, чем его предшественники и современники. В операх В. 1840-х гг. количество лейтмотивов не превышает 10, в последующих их число доходит до 25—30. Они пронизывают всю ткань партитуры. Творч. фантазия В. неисчерпаема в изобретении замечательных по красоте и пластичности тем, в к-рых нередко органически сочетаются выразительное и изобразительное начала. Лучшие темы опер В. не существуют обособленно, в лейтмотивах присутствуют черты общности и в своей совокупности они образуют определённые тематич. комплексы, выражающие оттенки и градации чувств или подробности одной картины. В. сближал разные темы и мотивы путём еле заметных изменений, сопоставлений или сочетаний. Однако это не везде ему удавалось: иногда наряду с лейтмотивами-образами возникали и обезличенные темы-символы, призванные выразить отвлечённые понятия. В этом, в частности, проявились черты рассудочности в творчестве В. Своеобразием отмечена трактовка В. вок. начала. Борясь против поверхностной, невыразительной в драматич. смысле мелодики, он стремился в вок. музыке воспроизвести интонации и акценты речи. Возвышенная декламация В. внесла много нового в музыку 19 в., предвосхитив дальнейшие пути её развития. Велики достижения В. как симфониста, последовательно утверждавшего принципы программности,— в 4 больших увертюрах (к операм «Риенци», «Летучий голландец», «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры»), в 3 сжатых, архитектонически завершённых вступлениях («Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Парсифаль»), в многочисл. симф. антрактах и живописных картинах. Уже в операх 1840-х гг. он добился полноты, блеска, сочности оркестрового звучания; ввёл тройной состав (расширенный в «Кольце нибелунга» до четверного); многосторонне использовал диапазон струн. инструментов; придал мелодич. функцию медным инструментам. Симф. ткань опер В. отличается гибкой, пластичной изменчивостью, чему в немалой мере способствовало его высокое контрапунктическое мастерство. Новатором предстаёт В. и в области гармонии: он насытил её хроматизмами, сложными аккордовыми комплексами, создал «многослойную» полифоническую фактуру, использовал смелые модуляции, широко раздвинув границы муз. выразительности. Принципы «музыкальной драмы», отстаивавшиеся В., его бескомпромиссное требование идейной содержательности и значительности муз. спектакля оказали большое влияние на дальнейшее развитие мирового оперного иск-ва — вне зависимости от того, следовали авторы по пути, проложенному В., или, наоборот, противопоставляли свои художеств. принципы его требованиям.

В. оказал разностороннее влияние на мировую муз. культуру. Присущая ему противоречивость вызывает и по сей день горячие споры, но эстетич. ценность его муз. наследия столь велика, что мимо него не могли пройти последующие поколения композиторов. Вопреки своей идейной неустойчивости, В. объективно отражал в творчестве существенные стороны действительности, вскрывал острые конфликты жизни, чутко откликался на духовные запросы современности. Его лучшие творения продолжают интенсивно жить на сцене мирового муз. т-ра.

Основные даты жизни и деятельности

1813.—22 V. В семье полицейского чиновника в Лейпциге родился сын Вильгельм Р и х а р д.— 22 XI. Смерть отца В.— К. Ф. В. Вагнера.

1814. — Семья В. переезжает в Дрезден. — Мать В. выходит замуж за талантливого художника, писателя и актёра Л. Гейера.

1822.— В. поступает в Крёйцшуле (Дрезден). — Проявление худож. способностей В., увлечение т-ром и нем. романтич. литературой; яркие впечатления от оперного т-ра, к-рым руководил К. М. Вебер.

1824.— Начало обучения игре на фп.— Сёстры В.— Клара и Розалия дебютируют в качестве оперных певиц.— Увлечение произв. К. М. Вебера.

1828.— В. переезжает в Лейпциг и поступает в гимназию.— Знакомство с симфониями Л. Бетховена. — Первые попытки сочинять музыку. — Пишет «большую трагедию» под назв. «Лейбальд».

1829.— Занятия теорией музыки и игрой на скрипке.— Дирижёр лейпцигского т-ра Г. Дори заинтересовывается 16-летним В.

1830.— В. делает переложение для фп. 9-й симфонии Бетховена.— Под упр. Г. Дорна исполнена увертюра В. B-dur для оркестра (произв. не имело успеха).

1831.— Занятия гармонией и контрапунктом с композитором и теоретиком, кантором школы св. Фомы Т. Вейнлигом. — Поступление в Лейпцигский ун-т.

1832.— Посещение Вены и Праги.— Сочинение симфонии C-dur, исполненной студенч. оркестром Пражской консерватории.

1833.— Симфония C-dur исполнена в Гевандхаузе.— В. получает место хормейстера в оперном т-ре Вюрцбурга.

1834.— В журн. «Zeitung für die elegante Welt» появляется первая напечатанная статья В. «Немецкая опера». — Поездка в Магдебург, получение места музыкального директора в т-ре Бетмана.

1836.— Женитьба В. на актрисе Минне Планер.— В Магдебурге пост. опера В. «Запрет любви».

1837.— Работа в качестве дирижёра в Кёнигсбергском т-ре.— Назначение муз. директором т-ра Хольтея (Рига).

1839.— В. покидает Ригу и едет через Лондон в Париж.— Встречи с Дж. Мейербером, Г. Гейне, Ф. Листом, Ф. Галеви, Г. Берлиозом.— Слушает 9-ю симфонию Бетховена под упр. Ф. А. Хабенека.

1842.— В. с женой возвращаются в Дрезден.— 20 X. Пост. оперы «Риенци» в Дрездене.

1843.— 20 I. Пост. оперы «Летучий голландец» в Дрездене.— В. назначается вторым дирижёром придв. оперного т-ра в Дрездене.

1845.—19 X. Пост. оперы «Тангейзер» в Дрездене.

1846.— Встреча с Х. Бюловым.— Дирижирует 9-й симфонией Бетховена.

1847.— 24 X. Пост. оперы «Риенци» в Берлине.

1848.— Начало дружбы с Ф. Листом.

1849.— Встречи с М. А. Бакуниным.—Участие в Дрезденском восстании, после разгрома к-рого В. объявлен государственным преступником и заочно осуждён. — Спасается бегством: поездка к Ф. Листу в Веймар, затем в Париж и наконец в Швейцарию; поселяется в Цюрихе. — Пишет брошюру «Искусство и революция».

1850.— 28 VIII. Пост. «Лоэнгрина» в Веймаре под упр. Ф. Листа.— Создание брошюры «Художественное произведение будущего».

1851.— Заканчивает кн. «Опера и драма».— Публикует «Обращение к моим друзьям».

1854.— Развивается привязанность к жене друга и покровителя В.— разносторонне одарённой М. Везендонк; чувство В. нашло отражение в его музыке.— Знакомство с трудом А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

1855.— В. дирижирует концертами Филармонического об-ва в Лондоне.— Встреча с Г. Берлиозом.

1856.— В Швейцарии В. заканчивает оперу «Валькирия», начинает работу над «Зигфридом».

1857.— В. с женой поселяются в имении Везендонков под Цюрихом.— Встреча с Х. Бюловым и его женой Козимой (урождённой Лист).

1858.— После ссоры с М. Везендонк В. покидает её дом и уезжает в Венецию, его жена Минна — в Дрезден.

1859.— Пребывание в Венеции, Люцерне, Париже.

1860.— В. дирижирует в Париже концертом из собственных произв.— В. получает частичную амнистию без права въезда в Саксонию.

1861.— 13 III. Пост. оперы «Тангейзер» в парижском т-ре «Гранд-Опера» (опера снята после скандального провала).

1862.— Получение полной амнистии, возвращение в Саксонию.

1863.— Гастрольная поездка В. в качестве дирижёра. — В. посещает Россию; концерты в Москве и Петербурге.

1864.— В. поддерживает 18-летний король Людвиг II баварский (В. живёт у него в Мюнхене).— Увлечение дочерью Ф. Листа — Козимой Бюлов.

1865.— 10 VI. Пост. оперы «Тристан и Изольда» в Мюнхене.— В. начинает диктовать Козиме свои мемуары «Моя жизнь».— Из-за придворных интриг В. снова уезжает в Швейцарию и поселяется близ Женевы.

1866.—Жизнь в Швейцарии, в Трибшене, на Люцернском озере (до 1873).— Начало деятельного творческого периода и счастливой семейной жизни с Козимой Бюлов (первая жена В. к этому времени умерла).

1868.— 21 VI. Пост. оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» в Мюнхене.— Встреча с Ф. Ницше.

1869.— 22 IX. Пост. оперы «Золото Рейна» в Мюнхене.— Рождение сына Вагнера и Козимы Зигфрида.— Пишет кн. «О дирижировании».

1870.— 26 VI. Пост. оперы «Валькирия» в Мюнхене.— Пишет кн. «Бетховен», заканчивает работу над мемуарами (доводит их до сер. 60-х гг.).

1871.— Первое посещение Байрёйта.

1872.— 22 V. Торжественная закладка здания нового т-ра в Байрёйте.— Вместе с Козимой В. посещает Ф. Листа в Веймаре.— Конц. турне В. (Вена, Берлин, Гамбург) для сбора денег на постройку т-ра в Байрёйте.

1874.— В. поселяется на вилле «Ванфрид» в Байрёйте.

1875.— Репетиции 1-го Байрёйтского фестиваля.

1876.— Пост. «Тристана и Изольды» в Берлине.—13, 14, 16, 17 VIII. В Байрёйте впервые поставлена тетралогия «Кольцо нибелунга».— Поездка на отдых в Италию.

1877.— Возвращение в Байрёйт.

1878.— Болезнь сердца и ревматизм.—В Лейпциге полностью поставлена тетралогия «Кольцо нибелунга».

1880.— Пребывание в Италии.

1882.— Возвращение в Байрёйт.—26 VII. Первая пост. «Парсифаля» под упр. Г. Леви.— Отъезд в Венецию.

1883.— Замысел сочинения симфонии.—13 II. Смерть В. в Венеции.

Соч.: оперы — Свадьба (Die Hochzeit, фрагменты, соч. 1832—1833), Фея (Die Feen, по сказке «Женщина-змея» Гоцци, 1833—1834, пост. 29 VI 1888, Мюнхен), Запрет любви, или Послушница из Палермо (Das Liebesverbot oder Die Novize aus Palermo, по комедии «Мера за меру» Шекспира, 1835—1836, пост. 1836, Городской т-р, Магдебург), Риенци (Кола Риенци, последний трибун, Cola Rienzi der letzte der Tribunen, по одноим. роману Э. Булвер-Литтона, 1838—1840, пост. 20 X 1842, Дрезден), Летучий голландец (Морян-Скиталец, Der fliegende Holländer, по новелле Г. Гейне «Мемуары г-на фон Шнабелевопского» и по сказке «Корабль призраков» Аяуфа, 1840—1841, пост. 20 I 1843, под упр. автора, Оперный т-р, Дрезден), Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге (Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, по сюжетам средневековых легенд 13 в., 1843—1845, пост. 19 X 1845, Оперный т-р, Дрезден; расширенная, т. н. Парижская редакция 1861, т-р «Гранд-Опера», Париж), Лоэнгрин (по сюжетам средневековых саг, 1845—1848, пост. 28 VIII 1850, под упр. Ф. Листа, Придворный т-р, Веймар), Тристан и Изольда (по кельтской саге Готфрида Страсбургского, пост. 10 VI 1865, под упр. Х. Бюлова, Придворный и нац. т-р, Мюнхен), Нюрнбергские мейстерзингеры (Die Meistersinger von Nürnberg, по нюрнбергской хронике 16 в., использованы либретто опер «Ганс Сакс» и «Оружейник» Лорцинга, 1861—1867, пост. 21 VI 1868, там же), Кольцо нибелунга (Der Ring des Nibelungen, сценич. торж. представление для трёх дней и предвечерья, тетралогия; либретто на основе скандинавского эпоса «Эдда» и средне-верхненемецкого эпоса «Песнь о нибелунгах», первонач. замысел — 1848; первая пост. тетралогии полностью: 13, 14, 16 и 17 VIII 1876, Байрёйтский т-р; 1-я ч.— Золото Рейна, Das Rheingold, 1852—1854, пост. 22 IX 1869, Придворный и нац. т-р, Мюнхен; 2-я ч.—Валькирия, Die Walküre, 1852, 1854—1856, пост. 26 VI 1870, там же; 3-я ч.— Зигфрид, 1851, 1856—1857, 1868—1871, пост. 16 VIII 1876, Байрёйтский т-р; 4-я ч.— Гибель богов, Сумерки богов, Закат богов, Götterdämmerung, 1848, 1869—1874, пост. 17 VIII 1876, там же), Парсифаль (опера-мистерия по средне-верхненемецкой эпич. поэме Вольфрама фон Эшенбаха, 1877—1882, пост. 26 VII 1882, Байрёйтский т-р); для орк.— симфонии (C-dur, 1832; E-dur, 1-я ч., 1834), увертюры (B-dur с литаврами, 1830; c-moll, 1830), Концертная увертюра (d-moll, 1831), Большая концертная увертюра (C-dur, 1832), увертюра и финал к трагедии «Король Энцио» («König Enzio» Раупаха, 1832), увертюра к пьесе «Христофор Колумб» Апеля (1835), увертюра Прань, Британия (Rule, Britania, 1837), увертюра Польша (Polonia, 1832—1836), увертюра Фауст (к трагедии «Фауст» Гёте, 1840, переработана 1855); марши—Марш присяги на верность (Huldigungsmarsch, 1864), Императорский марш (Kaisermarsch, 1871), Большой торжественный марш (к 100-летию провозглашения независимости США (Großer Festmarsch zur Eröffnung... der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika, 1876), идиллия Зигфрид (1870); для дух. орк.— Траурный марш — У гроба Вебера (Trauermarsch — An Webers Grabe, 1844); для ансамбля инструментов — струн. квартет (рукопись утеряна, 1828); для фп. в 2 руки — сонаты (d-moll, не опубл., 1829; B-dur, op. 1, 1831; A-dur, 1832; E-dur, в альбом М. Везендонк, 1853), фантазия (fis-moll, 1831), Листок из альбома (C-dur, 1861) и др.; для фп. в 4 руки—Полонез (D-dur, op. 2, 1831) для одного инструмента с сопровождением фп.— Листок из альбома для скрипки и фп. (Es-dur для Беттн Шотт, 1875); вок. произв. с сопровождением фп. или орк.— сцена и ария (1832), 7 пьес к «Фаусту» Гёте (op.5,1932), кантата к Новому году (Neujahrskantate, сл. В. Шмале, 1835), ария вампира (к опере «Вампир» Маршнера, 1833), романс (к зингшпилю «Мария, Макс и Мишель» Блума, 1837), песня к опере («Швейцарское семейство» Вейгля, 1837); романсы — Поднимайся, сладкая грусть (1837), Елка (сл. Шеферлина, 1838), Два гренадера (сл. Г. Гейне, 1840), Выезд из садика (к одноим. водевилю Диманзура, 1840), 4 романса на франц. тексты (1840), Трапеза апостолов (для мужского хора и орк., 1843), 5 стихотворений на сл. М. Везендонк (1857—58) и др.; для хора без сопровождения — Торжественная песня (1843), Приветствие королю (1844), У гроба Вебера (1844); для голоса без сопровождения — Песенка в честь г-на Крафта (Krafttiedchen, 1871), Песня рыбака (Fischerlied, ок. 1880); аранжировки произв. др. композиторов (для 2 фп.)—Девятая симфония Бетховена (1830); оперы: «Фаворитка» и «Любовный напиток» Доницетти (1840), «Царица Кипрская» и «Гитарист» Галеви (1841), триумфальный марш из оперы «Весталка» Спонтини (1844), опера «Дон Жуан» Моцарта (1850); редакции: оперы — «Ифигения в Авлиде» Глюка (пост. 1847, Дрезден); «Stabat Mater» Палестрины (1848).

Лит. соч.: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd 1—9, Lpz., 1871—73, Bd 10, Lpz., 1883; ²1887, ³ 1911; Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe, hrsg. von Dr. J. Kapp, Bd 1—14, Lpz., 1914; Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd 1—16, Lpz., 1912—14; Die Hauptschriften, hrsg. und eingeleitet von E. Bücken, ² Stuttg., 1956; Mein Leben. (Erste authentische Veröffentlichung. Einmalige Jubiläumsausgabe), Münch., 1963; в рус. пер.: Об увертюре, «Репертуар русского театра», 1841, № 5; Паломничество к Бетховену (Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, 1840); Новелла, П., 1918, 1923 (нов. пер.—«МЖ», 1964, №№ 8 и 9); Художественное произведение будущего (Das Kunstwerk der Zukunft, 1849), «РМГ», 1897, №№ 1—3, 5—12, 1898, №№ 1, 3—10; Опера и драма (Oper und Drama, 1851), М., 1906; О дирижировании (Über das Dirigieren, 1869), «РМГ», 1899, №№ 38, 39, 41—47, 49, 51—52; Бетховен (Beethoven, 1870), М.— СПБ, 1911; Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники, ч. 1—4, М., 1911—12; Нибелунги. Всемирная история на основании сказания. Вступит. статьи Э. Метнера и М. Пенкера, М., 1913; Избранные статьи (Ред., прим., вступит. и пояснительная статья Р. И. Грубера), М., 1935.

Письма. Из писем Вагнера, «СМ», 1963, № 5; Richard Wagners Briefe in Originalausgaben in 17 Bänden, hrsg. von J. Kapp und E. Kastner (Bd 1—2— an Minna Wagner, Bd 3— Familienbriefe, Bd 4— an Th. Uhlig, W. Fischer, F. Heine, Bd 5— an M. Wesendonck, Bd 6— an O. Wesendonck, Bd 7— an Breitkopf und Härtel, Bd 8— an Schott, Bd 9— Briefwechsel Wagner — Liszt, Bd 10— an Th. Apel, Bd 11— an A. Röckel, Bd 12— an F. Praeger, Bd 13— An Eliza Wille, Bd 14— an seine Künstler, Bd 15— Bayreuther Briefe, Bd 16— an E. Heckel, Bd 17— an Freunde und Zeitgenossen, Lpz., 1887—1912; кроме того, в отдельных сборниках: Altmann W., R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, Lpz., 1905; его же, R. Wagner und A. Niemann, B., 1924; Wagner R., Briefe an H. v. Bülow, Lpz., 1916; Hausegger S., R. Wagners Briefe an Frau J. Ritter, Münch., 1920; Forster-Nietzsche E., The Nietzsche — Wagner correspondence, L., 1922; Karpath L., R. Wagner, Briefe an H. Richter, B.— W.— Lpz., 1924, ² 1925; Scholz H., R. Wagner an M. Maier, Lpz., 1930; Lenrow E., The letters of R. Wagner to A. Pusinelli, N. Y., 1932; Schuh W., Die Briefe R. Wagners an J. Gauthier, Z.— Lpz., 1936; Strobel O., König Ludwig II und R. Wagner. Briefwechsel, Bd 1—5, Karlsruhe, 1936—39; Röckel S., R. Wagner in München. Ein Bericht in Briefen, Regensburg, 1938; Burk J. N., Letters of R. Wagner. The Burrell collection, N. Y., 1950, L., 1951, Fr./M., 1953.

Указатели: Хвостенко Вл. (сост.), «Вагнериана». Материалы к библиографическому указателю литературы на русском языке о Рихарде Вагнере, «СМ», 1934, № 11; Barth H., Internationale Wagner-Bibliographie, Bayreuth, 1961.

Ежегодники: Wagner-Jahrbücher, Bd 1, Stuttg., 1886, Bd 1—5, Lpz., 1906—1913.

Лит.: Серов А. Н., Рихард Вагнер и его реформа в области оперы, «Искусство», 1860, № 1, 2, переиздано в его кн.: Избранные статьи, т. II, М., 1957, с. 480—506; его же, «Нибелунгов перстень». Музыкально-драматическая поэма Рихарда Вагнера, «Якорь», 1863, № 20—25, 29, 30, 34, 36, переиздано в его кн.: Критические статьи, т. 3, СПБ, 1895; его же, Рихард Вагнер в Петербурге, «СПб Ведомости», 1863, № 40, переиздано в его кн.: Избранные статьи, т. I, М., 1950, с. 550—553; его же, Концерты Филармонического общества под управлением Рихарда Вагнера, «СПб Ведомости», 1863, № 52, переиздано там же, с. 555—559; его же, «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера на русской оперной сцене, «Новое Время», 1868, № 231, 233, 234, перезд. в его кн.: Избранные статьи, т. I, М., 1950, с. 435—448; Quod... [Одоевский В. Ф.], Вагнер в Москве, «Современная летопись» (воскресные прибавления к «Московским Ведомостям»), 1863, март, № 8, с. 13—14, переиздано в кн.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Беспристрастный [Одоевский В. Ф.], Вагнер и его музыка, там же, № 11, с. 11—16, переиздано там же; О. О. О. [Одоевский В. Ф.], Первый концерт Вагнера в Москве, 13 марта, «Наше время», 1863, 15 марта, № 57; Ставе, Споров В. В., По поводу двух музыкальных реформаторов, «СПб Ведомости», 1873, 2 сентября, переиздано в его кн.: Собрание сочинений в 3-х томах, т. 1, М., 1952, с. 251—259; его же, Искусство XIX века, в его кн.: Собрание сочинений, т. 4, СПБ, 1906, переиздано там же, т. 3, М., 1952; Чайковский П. И., Байрёйтское музыкальное торжество, «Русские Ведомости», 1876, № 119, 195, 196, 205, 208, переиздано в его кн.: Полное собр. соч., т. 2, М., 1953, с. 302—328; его же, Вагнер и его музыка, «Morning Journal», N. Y., 1891, 3 мая, переиздано там же, с. 329—330; Лихтенберже А., Рихард Вагнер, как поэт и мыслитель, пер. с франц., М., 1905; Шюре Э., Рихард Вагнер и его музыкальная драма, пер. с франц., СПБ, 1909; Римский-Корсаков Н. А., Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма, 1892 г. 18—24 августа, в его кн.: Музыкальные статьи и заметки (1869—1907), СПБ, 1911, переиздано в его кн.: Полное собрание соч., т. 2, М., 1963, с. 47—61; Финдейзен Н., Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальное творчество, ч. 1—2, СПБ, 1911; Капп Ю., Рихард Вагнер. Биография, пер. с нем., М., 1913; Брауде Е. М., Рихард Вагнер. Опыт характеристики, П., 1922; его же, Рихард Вагнер и Россия, П., 1923; Луначарский А. В., Путь Рихарда Вагнера. К 50-летию со дня смерти, «Известия ВЦИК», 1923, 13 февр., переиздано в его кн.: В мире музыки, ²М., 1971, с. 401—412; Грубер Р. И., Рихард Вагнер (1883—1933), М., 1934; Сидоров А., Рихард Вагнер, М., 1934; Соллертинский И. И., «Моряк-Скиталец» Вагнера, в его кн.: Избранные статьи о музыке, М.—Л., 1946; его же, О «Кольце нибелунга» Вагнера, там же; Друскин М., Рихард Вагнер, М., 1958, ² 1963; его же, Рихард Вагнер, в его кн.: История зарубежной музыки, М., 1958, ³1967; Кенигсберг А. С., «Кольцо нибелунга», М., 1959; её же, Рихард Вагнер, Л., 1963; её же, Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», Л., 1967; Протопопов В. В., Полифония Р. Вагнера, в его кн.: История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, М., 1965, с. 418—63; Маркус С. А., Музыкально-эстетические воззрения Вагнера, в его кн.: История музыкальной эстетики, т. II, М., 1967; Nietzsche Fr., Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, B., 1870—71; его же, R. Wagner in Bayreuth, B., 1875—1876; его же, Der Fall Wagner, B., 1888; его же, Nietzsche contra Wagner, B., 1888; Glasenapp C. F., R. Wagners Leben und Wirken, Bd 1—2, Kassel — Lpz., 1876—77; его же, Das Leben Richard Wagners, Bd 1—6, Lpz., 1905—12, ² 1923; Nohl L., Beethoven, Liszt, Wagner, W., 1874; Wolzogen H. von, Erinnerungen an R. Wagner, W., 1883, Lpz., 1891; Saint-Saëns Ch.-C., Harmonie et mélodie, «L'Anneau du Niebelung», P., 1885, p. 37—98; Krehbiel H. E., Studies in the Wagnerian dramas, N. Y., 1891; Praeger F., Wagner, wie ich ihn kannte, Lpz., 1893; Ernst A., L'art de Richard Wagner, L'oeuvre poétique, P., 1893; Finck H. T., Wagner and his work, v. 1—2, L., 1893, ² 1896; Appia A., La musique en scène du drame wagnerien, P., 1895; Chamberlain H. St., R. Wagner, Münch., 1896, ¹¹ 1942; Lavignac A., Le voyage artistique à Bayreuth, P., 1897, 1951; Torchi L., R. Wagner, Bologna, 1890, ² 1913; Shaw G. B., The perfect wagnerite, в его кн.: Major critical essays, L., 1898, N. Y., 1916, L., 1955; Ellis W. A., Life of Richard Wagner, v. 1—6, L., 1900—1908; Seidl A., Wagneriana, Bd 1—3, B.—Lpz., 1901—1902; его же, Neue Wagneriana, Bd 1—3, Regensburg, 1914; Lidgey Ch. A., Wagner, L.—N. Y., 1904; Adler G., R. Wagner, Lpz., 1904, ² Münch., 1923; Chop M., Erläuterung zu Richard Wagners Tondramen, Bd 1—2, Lpz., 1906; Bürckner R., R. Wagner, Sein Leben und seine Werke, Jena, 1906, ⁶ Lpz., 1924; Neumann A., Erinnerungen an R. Wagner, Lpz., 1907; Pfohl F., R. Wagners Leben und Werk, Lpz., 1911—38; Koch M., R. Wagner, Bd 1—3, B., 1907—18; Batka R., Richard Wagner, B., 1912, ² 1924; Peterson-Berger O. W., R. Wagner, Stockh., 1913; Runciman J. F., Wagner, L., 1913; Wyzewa T. de, Beethoven et Wagner. Essais, P., 1914; Müller G. H., R. Wagner in der Mai-Revolution 1848, Dresd., 1919; Prod'homme J. G., R. Wagner et la France, P., 1921; Poirée E., R. Wagner, P., 1921; Engel E. W., R. Wagners Leben und Werke im Bilde, ² Lpz., 1922; Fourcaud L. de, R. Wagner: les étapes de sa vie, de sa pensée et de son art, P., 1923; Gresser R., Nietzsche und Wagner, W., 1923; Hildebrandt R., Wagner und Nietzsche, Breslau, 1924; Lorenz A. O., Das Geheimnis in der Form bei R. Wagner, Bd 1—4, B., 1924—33; Bekker P., R. Wagner. Das Leben im Werke, Stuttg.— B.— Lpz., 1924; Hight G. A., Richard Wagner: a musical biography, v. 1—2, L., 1925; Dumesnil R., R. Wagner, P., 1954; Indy V. d', R. Wagner et son influence sur l'art musical français, P., 1930; Pourtalès G. de, Wagner. Histoire d'un artiste, P., 1932—1948, Z., 1958; Lavignac A., Music dramas of R. Wagner, N. Y., 1932; Newman E., The life of R. Wagner, v. 1—4, L., 1933—47, N. Y., 1941—46; его же, The Wagner operas, N. Y., 1949; его же, Wagner as man and artist, N. Y., 1937—1946; Kretschmar E., R. Wagner. Sein Leben in Selbsterzeugnissen, Briefen und Berichten, B., 1939; Reich W., R. Wagner. Leben. Fühlen. Schaffen, Olten, 1948; Fries O., Richard Wagner und die deutsche Romantik, Z., 1952; Adorno Th. W., Versuch über Wagner, B.— Fr./M., 1952, ² Münch., 1964; Strobel O., R. Wagner. Leben und Schaffen. Eine Zeittafel, Bearbeitung, Bayreuth, 1952; Harding B. L., The story of Wagner's life and music, L., 1954; Westernhagen C. von, R. Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt, Z., 1956; Mann Th., Leiden und Größe Richard Wagners, в его кн.: Gesammelte Werke, Bd 10, B., 1956; его же, R. Wagner und «Der Ring der Nibelungen», там же; Bertram J., Mythos, Symbol, Idee in Richard Wagners Musikdramen, Hamb., 1957; Bourgeois J., Richard Wagner. Toute son oeuvre analysée: les mythos, les symboles, les leitmotives, P., 1959; Stein J. M., Richard Wagner and the synthesis of the arts, Detroit, 1960; Knepler G., Richard Wagner, в его кн.: Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, Bd II, B., 1961; Armando W. G., R. Wagner. Eine Biographie, Hamb., 1962; Jacob R. L., Wagner, N. Y., 1962; Stein H. von, Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners, B., 1962; Bergfeld J., Wagners Werk und unsere Zeit, B., 1963; Guichard L., La musique et lettres en France au temps du wagnerisme, P., 1963; Panowsky W., Eine Bildbiographie, Münch., 1963; Marcuse L., Das denkwürdige Leben des R. Wagner, Münch., 1963; Skelton G.,

Wagner at Bayreuth, L., 1965; Overhoff K., Die Musikdramas R. Wagners, Lpz., 1967; Gutman R., R. Wagner, N. Y., 1968; Eösse L., Wenn Wagner ein Tagebuch geführt hätte, Bdpst, 1969; Stearns M., R. Wagner. Titan of music, N. Y., 1969. *М. С. Друскин.*

ВАГНЕР Генрих Матусович (р. 2 VII 1922, Жирардув, Польша) — советский композитор, пианист. Засл. деят. искусств БССР (1963). С 1936 учился в Варшавской консерватории, с 1939 живёт в Минске. В 1948 окончил Белорус. консерваторию по классу фп. Г. И. Шершевского, в 1954 по классу композиции А. В. Богатырёва. Работал концертмейстером Белорус. радио. С 1963 преподаватель кафедры муз. воспитания Педагогич. ин-та им. Горького в Минске. Ответств. секретарь Правления СК БССР (с 1963). В.— автор первого белорус. лирико-комедийного балета «Подставная невеста» (1958) и первой белорусской телеоперы «Утро» (1967) по поэме «Песня о славном походе» Кулешова. Ему принадлежат редакция и оркестровка оперы «Ясный рассвет» Туренкова (1964, Белорус. т-р оперы и балета).

Соч.: опера — Утро (1967); балеты — Подставная невеста (1958, Белорус. т-р оперы и балета), Свет и тени (по роману «Когда сливаются реки» П. Бровки; пост. 1958 и 1962, там же), После бала (по одноим. рассказу Л. Н. Толстого, 1967, пост. 1971, там же); вок.-симф. произв., в т. ч. поэма — Вечно живые (1959); для орк.—3 симфонии (1954, 1970, 1972—для камерного оркестра), Сюита (1955), Пионерская сюита (1961), сюита из балета «После бала» (1972); концерты для инструмента с орк.— для фп. (1965), фантазия для скр. с орк.(1956); кам.-инстр. ансамбли—струн. квартет (1952), фп. трио (1950), произв. для фп., в т. ч. цикл пьес (1971); вок. цикл Настроение (сл. Б. Дубровина); песни; хоры, в т. ч. без сопровождения — Дума о Ленине (сл. Э. М. Скобелева, 1970); музыка к драматич. спектаклям, фильмам; эстрадная музыка. *И. Г. Иисневич.*

ВАГНЕР (Wagner) Зигфрид (6 VI 1869, Трибшен, Швейцария — 4 VIII 1930, Байрёйт) — нем. композитор, дирижёр и режиссёр. Сын Рихарда и Козимы В. (дочери Ф. Листа), по образованию архитектор. Музыкально-теоретические предметы и композицию изучал у П. Книзе и Э. Хумпердинка. Выступал как дирижёр в Германии, Австрии, Англии, Италии, России. Участвовал в проведении *Байрёйтских фестивалей* как дирижёр (с 1894) и режиссёр-постановщик вагнеровских опер (с 1896). В 1909—30 руководил фестивалями.

В.—автор нар. и сказочных опер на собств. либр., в т. ч. «Бездельник» («Der Bärenhäuter», 1899, Корол. придв. т-р, Мюнхен), «Кобольд», («Der Kobold», 1904, Гос. т-р, Гамбург), «Кузнец из Мариенбурга» («Der Schmied von Marienburg», 1923, Гос. сцена, Росток) и мн. др., а также симф. поэм, в т. ч. «Томление» («Sehnsucht»), инстр. концертов с оркестром, камерных произв. и хоров.

Лит. соч.: Erinnerungen, Stuttg., 1923.

Лит.: Karpath L., S. Wagner als Mensch und Künstler, Lpz., 1902; Eidam R., Bayreuther Erinnerungen an S. Wagner, Ansbach, 1930; Daube O., S. Wagner und sein Werk, Bayreuth, 1925; его же, S. Wagner und die Märchenoper, Lpz., 1936; Starsen F., Erinnerungen an S. Wagner, Detmold, 1942. *О. Т. Леонтьева.*

ВАГНЕР (Wagner) Иоганна (13 X 1828, Зельце близ Ганновера — 16 X 1894, Вюрцбург) — нем. певица (сопрано). Обучалась пению под рук. своего приёмного отца Альберта В. (брат Рихарда В.). Совершенствовалась у П. Виардо-Гарсиа в Париже (1846—48). В детстве выступала в оперных театрах Вюрцбурга и Бернбурга. В 1844 дебютировала в Дрезденской опере в партии Агаты («Вольный стрелок» Вебера). Была первой исполнительницей партии Елизаветы в опере Вагнера «Тангейзер» (1845). В 1849 пела в Гамбургской опере, в 1850—61 солистка Придв. оперы в Берлине. В 1853 получила звание камер-певицы (Kammersängerin). В 1861—72 выступала как драматич. актриса. В 1872 по инициативе Р. Вагнера приняла участие в исполнении 9-й симфонии Бетховена в Байрёйте. В 1882—84 преподавала в Мюнхенской корол. муз. школе.

Лит.: Richard Wagner und seine erste «Elisabeth» Johanna Jachmann-Wagner, hrsg. von J. Kapp und H. Jachmann, B., 1926 (англ. пер.— L., 1944).

ВАГНЕР (Wagner) Петер Йозеф (19 VIII 1865, Кюренц, близ Трира — 17 X 1931, Фрибур, Швейцария) — нем. музыковед. Учился в католич. муз. школе в Трире (1876—86), где также пел в церк. хоре; затем изучал музыковедение под руководством Г. Якобсталя в Страсбурге (1886—90), Г. Беллермана и Ф. Шпитты в Берлине. Преподаватель (с 1893) истории музыки и церк. музыки в Фрибурском (Швейцария) ун-те (с 1902 профессор, в 1920—21 ректор), при к-ром организовал в 1901 Григорианскую академию — высшую школу для науч. и практич. изучения хорала. В.—чл. папской комиссии по изданию хоралов и Швед. корол. академии музыки в Стокгольме, Нем. академии в Мюнхене. Был крупнейшим специалистом в области истории церк. ср.-век. музыки, в особенности староиспан. церк. пения и истории испан. богослужения.

Соч.: Einführung in die gregorianischen Melodien, ein Handbuch der Choralwissenschaft, Tl 1—2, Freiburg (Schweiz), 1895—1905, Tl 3— Lpz., 1921; Geschichte der Messe, Tl 1— bis 1600, Lpz., 1913; Einführung in die katholische Kirchenmusik,Vorträge an der Universität Freiburg in der Schweiz, Düsseld., 1919; Untersuchungen zu den Gesang-Texten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie, в кн.: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, II, Münch., 1930, S. 67—ff.

Лит.: Festschrift P. Wagner zum 60. Geburtstag, hrsg. von K. Weinmann, Lpz., 1926. *О. Т. Леонтьева.*

ВАГНЕР-РЕГЕНИ (Wagner-Régeny) Рудольф (28 VIII 1903, Регин, уезд Муреш, Румыния — 18 IX 1969, Берлин) — нем. композитор (ГДР). Чл. Нем. академии иск-в (с 1959). Учился композиции в консерваториях: у Р. Тейхмюллера в Лейпциге (с 1919), у Э. Резничека, Р. Крассельта и Ф. Шрекера в Берлине (1920—23). В 1923—25 ассистент дирижёра «Народной оперы» в Берлине. В 1926—29 работал как композитор и дирижёр в балетной труппе под рук. Р. Лабана, гастролировал с нею по Германии, Швейцарии, Голландии и Австрии. С 1930 сотрудничал с театр. художником К. Неэром, к-рый участвовал в пост. его муз.-сценич. произв. и стал его постоянным либреттистом. С 1947 директор Гос. высшей школы музыки в Ростоке, с 1950 профессор Высшей школы музыки и Нем. академии иск-в в Берлине. Удостоен пр. нар. т-ра в Ростоке (1963).

В.-Р.— автор опер, орк. и камерно-инстр. произв. Известность принесла В.-Р. опера «Фаворит». Здесь и в др. операх он стремился к лаконичным формам, ясности и наглядности муз. образов. В более поздних инстр. произв.— «Мифологических фигурах» («Mythologische Figurinen») для оркестра (1951), в «Трёх пьесах для оркестра» («Drei Orchestersätze», 1952), в струн. трио (1951) и фп. сонатах он пытался применить серийную технику и метод «переменных метров», заимствованный у Б. *Блахера*, не нарушая преобладающей тональной основы музыкального языка. Национальная премия ГДР (1955).

Соч.: оперы — Сганарель (Sganarelle oder der Schein trügt, по Мольеру, 1923; 2-я ред. Эссен, 1929), Мошопулос (1928, Гера), Голый король (Der nackte König, одноактная, по Х. К. Андерсену, 1928, Гера); комич. опера Басня о блаженном мяснике (Die Fabel vom seligen Schlächtermeister, 1932), Фаворит, или Последние дни великого господина Фабиано (Der Günstling, oder Die letzten Tage des großen Herrn Fabiano, 1935, Дрезден), Горожане из Кале (Die Bürger von Calais, 1939, Берлин), Иоганна Балк (1941, Вена), Прометей (1 д., сценич. оратория, 1959, Кассель), Фалунские рудники (Das Bergwerk von Falun, 1961, Зальцбург); для голоса с орк. — вок.-инстр. кантаты Cantica Davidi Regis, лат. псалмы для детского хора, басов и малого орк. (1955), Моим соотечественникам (An meine Landsleute, для трёхголосного хора, 1955), Генезис (для меццо-сопр., смеш. хора и малого орк., 1956); симф., камерн. произв., соч. для фп.; песни на сл. Б. Брехта, Р. М. Рильке, обр. нар. песен; музыка для драм. т-ра и кино (в т. ч. к спектаклю «Сон в летнюю ночь», 1934).

Лит. соч.: Begegnungen, B., 1968.

Лит.: Burgartz A., Rudolf Wagner-Regeny, B., 1935; Krause E., Oper A — Z, Lpz., 1962, S. 887—95; Härtwig D., Rudolf Wagner-Regeny. Der Opernkomponist, B., 1965. *О. Т. Леонтьева.*

ВАЗИЛЁВСКИ (Wasielewski) Вильгельм Йозеф фон (17 VI 1822, Грослезен близ Данцига — 13 XII 1896, Зондерсхаузен) — нем. скрипач, дирижёр и музыковед. В 1843—45 учился в Лейпцигской консерватории у Ф. Давида (скрипка), Ф. Мендельсона и М. Гауптмана (композиция). Играл в оркестре Гевандхауза (1846—50), был концертмейстером оркестра в Дюссельдорфе (1850—52), к-рым рук. Р. Шуман, хоровым дирижёром в Бонне (1852—55). С 1855 жил в Дрездене, начал выступать в качестве муз. критика (журн. «Signale» и др.). В 1869—84 городской музик-директор в Бонне. С 1884 жил в Зондерсхаузене, где читал курс истории музыки в местной консерватории. Наиболее значит. работы В. посвящены Р. Шуману, истории скрипичного и виолончельного исполнительства, инстр. музыке 16 в. Написал воспоминания («Aus 70 Jahren Lebenserinnerungen», Stuttg., 1897).

Соч.: R. Schumann, Dresd., 1858; ² Lpz., 1906, доп. к нему: Schumaniana, Bonn, 1887; Die Violine und ihre Meister, Lpz., 1869, ⁷ 1927; Die Violine im 17. Jahrhundert, Bonn,1874, нот. прилож., ² B., 1905; Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, B., 1878; L. van Beethoven, Bd 1—2, Lpz., 1888; Das Violoncell und seine Geschichte, Lpz., 1889, 1925, пер. на англ. яз., N. Y., 1968; C. Reinecke, Lpz., 1892, и др.

И. М. Ямпольский.

ВАЙМАН Михаил Израилевич (р. 3 XII 1926, Новый Буг, ныне Николаевской обл.) — советский скрипач и педагог. Засл. арт. РСФСР (1957). Лауреат междунар. конкурсов скрипачей им. Я. Кубелика (Прага, 1949, 4-я и 5-я пр.), им. И. С. Баха (Лейпциг, 1950, 2-я пр.) и им. бельгийской королевы Елизаветы (Брюссель, 1951, 2-я пр.). В 1949 окончил Ленингр. консерваторию по классу скрипки Ю. И. Эйдлина. С 1945 солист Ленингр. филармонии. С 1949 преподаёт в Ленинградской консерватории (с 1966 профессор, с 1970 зав. кафедрой). Среди учеников: З. Л. Винников, японская скрипачка М. Уэнода и др. Гастролирует во мн. странах. Игра В. отличается певучестью, изяществом, благородством стиля.

ВАЙНБЕРГ Моисей Самуилович (р. 8 XII 1919, Варшава) — советский композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1971). В 1939 окончил Варшавскую консерваторию по классу фп. Ю. Турчиньского. С 1939 живёт в СССР, где в 1941 окончил Белорус. консерваторию по классу композиции В. А. Золотарёва. С 1943 — в Москве. В.— один из крупных советских симфонистов. Им создано 11 симфоний, 2 симфониетты, неск. симф. сюит и увертюр, виолончельный, скрипичный и др. концерты. Социальная острота и актуальность его произв. рождены гражданской, патриотич. позицией художника, лично испытавшего ужасы фашизма. Тема разоблачения варварской, бесчеловечной сущности фашизма стала основной для композитора. Драматическое, порой трагедийное восприятие мира не подавляет в произв. В., оно вытесняется ощущением радостной силы жизни и поэзией любви (8-я симфония — «Цветы Польши», 1964, кантата «Дневник любви», 1965, посвященная детям, погибшим в Освенциме). Музыку В. отличают яркая образная конкретность, тонкость и изящество, свежесть гармоничн. письма. Композитор обращается к нар. песенности, своеобразно претворяет приёмы молд., польского, арм., евр. фольклора.



Соч.: оперы — Меч Узбекистана (совм. с М. Бурхановым, Т. Джалиловым, А. Клумовым, Т. Садыковым, 1942, Узб. т-р оперы и балета, Ташкент), Пассажирка (1968), Зося (1970, по одноим. повести Богомолова), Любовь д'Артаньяна (по роману «Три мушкетера» Дюма, 1972); балеты — В бой за Родину (пост. 1942), Золотой ключик (1955; 2-я ред., 1962, Моск. муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко), Белая хризантема (1958); оперетта — Боевые друзья (1942); Реквием (1967); поэма для смеш. хора и орк. В этот день родился Ленин (1970, на стихи Д. Бедного); кантаты — В краю родном (на стихи советских детей, 1952), Хиросимские пятистишия (сл. М. Фукагавы, 1966), Дневник любви (1965), Пётр Плакси (сл. Ю. Тувима, 1966); для орк.—11 симфоний—1-я (посвящена Красной Армии, 1942), 2-я (для струн. оркестра, 1946), 3-я (1949), 4-я (1957), 5-я (1962), 6-я (с хором мальчиков, 1963), 7-я (для струн. инструментов и клавесина, 1964), 8-я (Цветы Польши — для тенора, хора и орк., 1964), 9-я (Уцелевшие строки, для чтеца, смеш. хора и орк., сл. Ю. Тувима и В. Броневского, 1967), 10-я (для струн. орк., 1968), 11-я (Торжественная симфония, для смеш. хора и орк., на стихи революц. поэтов, посв. 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 1969); 2 симфониетты (1948, 1960), Молдавская рапсодия (1949), Славянская рапсодия (1950); сюиты — Польские напевы (1950), Симфонические песни (1951); серенада (1954); концерты с орк.— для влч. (1956), скр. (1960), флейты (1961, со струн. орк.), трубы (1967), кларнета (со струн. оркестром, 1970); камерные инстр. ансамбли — 12 струн. квартетов (1937, 1940, 1944, 1945—№ 4 и 5, 1946, 1957, 1959, 1963, 1967— №№ 10 и 11, 1970), фп. квинтет (1944), фп. трио (1945), струн. трио (1951); свыше 20 сонат и 2 сонатины для различ. инструментов; для фп.— партита (1954), 23 прелюдии (1944—46); 24 прелюдии для влч. соло; около 100 романсов, в т. ч. на сл. И. Переца, Ю. Тувима, О. Туманяна; музыка к драматич. спектаклям и фильмам (в т. ч. Укротительница тигров —1954, Летят журавли —1957, Последний дюйм — 1958).

Лит.: Николаев А., О творчестве М. Вайнберга, «СМ», 1960, № 1. *Л. М. Ольховин.*

ВАЙНКОП Юлиан Яковлевич [р. 15(28) VII 1901, Витебск] — советский музыковед. В 1918—20 учился по классу композиции в Витебской консерватории. В 1929 окончил отдел (разряд) теории и истории музыки Ленингр. ин-та истории иск-в. Преподавал в Ленинграде теоретич. предметы в 4-м муз. техникуме (1925—27), историю музыки в Театр. ин-те им. А. Н. Островского (1943—49). В 1930—33 муз. рук. Об-ва камерной музыки; зав. редакцией изд-ва «Тритон» (1928—36); ст. художеств. консультант Ленингр. филармонии (1946—49). Выступает в качестве лектора. Автор статей, посв. сов. муз. творчеству, популярных очерков.

Соч.: Музыкальная культура Ленинграда, в сб.: В первые годы советского музыкального строительства, Л., 1959, с. 17—61; Что надо знать об опере, Л., 1963, ²доп., Л.— М., 1967; Краткий биографический словарь композиторов, Л., 1967, ²1971 (совм. с И. Гусиным); Симфонические и хоровые концерты, в кн.: Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет, Л., 1967, с. 305—58; Прошлое и настоящее, в сб.: Ленинградская гос. ордена Трудового Красного Знамени филармония, Л., 1972.

ВАЙНЮНАС Стасис Андриус (р. 2 IV 1909, Рига) — советский композитор и пианист. Нар. арт. Литов. ССР (1959). В 1933 окончил Рижскую консерваторию по классу фп. А. Даугуля и композиции Я. Витола. Совершенствовался как пианист в Вене у Э. Зауэра. Лауреат Междунар. конкурса пианистов в Вене (1933). В 1931—38 В. преподавал фп. и муз.-теоретич. дисциплины в Рижской литов. гимназии, был рук. хоров. В 1938 преподавал фп. в Клайпедском и Шяуляйском муз. уч-щах. В 1942—1949 вёл класс фп. в Каунасской консерватории, с 1951 зав. кафедрой спец. фп. в Гос. консерватории Литов. ССР в Вильнюсе (с 1953 профессор). В 1954—62 пред. Союза композиторов Литов. ССР. В 30-х гг. гастролировал как пианист во мн. европ. странах.

В произв. В. претворён литов. муз. фольклор в сочетании с совр. средствами муз. выразительности. Произв. В. свойственны полифоничн. развитие муз. ткани, сложные, разнообразные ритмы.

Соч.: для орк.— симфония (1957), симф. картина — Сутартине (1969), симф. поэма (1948), увертюра — За мир (1963); концерты для инструментов с орк.—3 для фп. (1946, 1952, 1963), рапсодия для 2-х фп. с орк. (1947), для органа со струн. орк. (1949), концерт-поэма для органа со струн. орк. (1968), рапсодия для скрипки с орк. на литов. темы (Гос. пр. СССР, 1951), для скрипки (1960); камерно-инстр. ансамбли — фп. трио (1945), 2 фп. квинтета (1955; 1965, Гос. пр. Литов. ССР, 1967); для скр. и фп.—Воспоминание (1967), соната (1971); для фп.— вариации на тему литов. нар. песни (1934), соната (1936), Маленькая сюита насекомых (1940), пьесы для фп. (изд. 1957), сюита Родные нивы (1963), Баллада (1964), Песня-плач (1972); романсы; хоры; обр. нар. песен.

Лит.: Ясинскас К., С. Вайнюнас, Вильнюс, 1960; Л., 1961; Гаудримас Ю., Музыкальная культура Советской Литвы. 1940—1960, Л., 1961, с. 74—79; С. Вайнюнас и его симфония, «СМ», 1959, № 10; Карасас Ю., Ст. Вайнюнас, Вильнюс, 1959; Ziuraitienė S., Vainiūno Koncertas fortepijonui su orkestru, Vilnius, 1957. *Ю. Гаудримас.*

ВАЙРА́УХ, Вейраух (Weyrauch) Август Генрих [30 IV(12 V) 1788, Рига — 1865, Дрезден] — нем. композитор, пианист и поэт. Учился в Риге, Петербурге и Дерпте (ныне Тарту), где окончил ун-т; в 1820 преподавал в нём нем. язык. В Риге и Дерпте выступал как пианист, давал уроки игры на фп.; был знаком с В. А. Жуковским. В 1827 переехал в Германию; с 1840 жил в Дрездене. Сочинял гл. обр. фп. пьесы и песни. В 1820—27 в Дерпте в 5 тетрадях было издано 54 его «немецкие песни» на тексты Гёте, Шиллера и др. поэтов, в 1840 и 1854 в Дрездене вышло ещё две тетради песен. Песни В., пользовавшиеся популярностью в Прибалтике, представляют ранние образцы немецкой вок. романтич. лирики; они родственны песням Шуберта, к-рым, однако, уступают по глубине и совершенству художеств. формы. Песня В. «К востоку!» («Nach «Osten!», текст К. Г. Ветцеля) с новым текстом и под названием «Прости!» («Adieu», «Lebe wohl!») в течение мн. десятилетий издавалась и исполнялась как сочинение Шуберта.

Лит.: Хохлов Ю., Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии, М., 1972, с. 150—161; Falk P. Th., Der Componist und Dichter August Heinrich von Weyrauch..., «Der Componist», Baltische Monatsschrift, 1889, Bd 36.

ВА́КМАН Софья Борисовна (р. 29 VI 1911, Умань) — советская пианистка-ансамблистка. В 1928 окончила Киевскую консерваторию по классу фп. К. Н. Михайлова, в 1932 — Ленинградскую консерваторию по классу фп. С. И. Савшинского, в 1936 — под его рук. аспирантуру. С 1946 рук. концертмейстерского класса Ленингр. консерватории (с 1949 доцент). В. выступает в ансамбле с мн. сов. и зарубежными инструменталистами и вокалистами. С 1952 гастролирует за рубежом.

ВА́КСЕЛЬ Платон Львович [14(26) VIII 1844, Стрельна, близ Петербурга — нач. января 1919, Петроград] — рус. муз. критик. Музыке обучался у К. Декера в Петербурге. В 1862—70 жил на острове Мадейра и в Лиссабоне, выступал как певец, пропагандировал вок. творчество М. И. Глинки. С 1866 публиковал в местной печати очерки о португальской музыке. Автор первой работы по истории португ. музыки. Статьи В. о португ. музыке до 16 в. и «Словарь португальских музыкантов» вошли в работу Ж. Вашконселуша «Portugalskie musykanty» (Vasconcellos J. de, «Os Músicos portuguezes», v. 1—2, Porto, 1870). С 1874 служил в Мин-ве иностр. дел в Петербурге. В 1880—97 зав. муз. отделом газ. «Journal de St. Petersbourg», где опубл. мн. статьи (псевд. V. P.). С 1883 чл. редакции журн. «Музыкальный и театральный вестник». Собрал ценную коллекцию муз. автографов (ныне фонд Браша-Вакселя-Юргенсона, в рукоп. отделе Гос. публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Соч.: Miguel de Glinka, esboço biographico, Funchal, 1862; Ricardo Wagner e Francisco Liszt, Lisboa, 1875; Abriß der Geschichte der portugiesischen Musik, B., 1883, и др.

Лит.: Ник. Ф. [Финдейзен Н.], П. Л. Ваксель [Современные муз. деятели], «РМГ», 1909, № 45. *И. М. Ямпольский.*

ВАККХАНА́ЛИЯ (лат. Bacchanalia — празднество в честь Вакха, др.-рим. бога вина и веселья) — вводная хореографич. сцена, эпизод или танец в опере и балете, рисующие картину всеобщего опьянения и шумного веселья, иногда воспроизводящие античную вакханалию. В. исполняются в оживлённом, стремительном темпе, характер музыки темпераментный, блестящий. Продолжительность и построение В. могут быть различными. Происхождение жанра В. связывают с 12 вакханалиями Д. Штейбельта для фп. с сопровождением тамбурина (конец 18 в.), которые во времена Директории часто использовались для танц. импровизации в парижских салонах. В балет В. была введена Л. Керубини («Ахилл на Скиросе», 1804). Нередко В. включаются в оперы (сцена «Грот Венеры» в «Тангейзере», «Вальпургиева ночь» в «Фаусте», балетные эпизоды в опере «Самсон и Далила»). Жанр В. представлен и в рус. музыке («Раймонда» и др.).

ВАЛЕЁВ Масалим Мушаранович [26 III (7 IV) 1888, Оренбург — 2 I 1956, Уфа] — советский композитор, скрипач и дирижёр. Засл. деят. иск-в Башк. АССР (1940). В 1914—17 обучался игре на скрипке в школе Оренбургского благотворительного об-ва. Работал в Оренбурге преподавателем хорового пения (1917—19 и 1923—29) и воен. капельмейстером (1919—20), скрипачом в оркестрах драматич. т-ров в Стерлитамаке (1920—22) и Казани (1930—31). Одноврем. занимался композицией. С 1932 зав. муз. частью и дирижёр Башк. т-ра драмы в Уфе. В 1940—48 пред. Башк. отделения Союза композиторов РСФСР.

Первые сочинения В. связаны с жанром хоровой песни. Композитор стремился внести в муз. быт Башкирии начала хорового многоголосия («Белая берёза» — «Ак каен», «Наша деревня» — «Безне авыл») и др. В. — автор первой башк. оперы «Хакмар» о борьбе за колхозный строй и новый быт в башк. деревне (1940, Башк. т-р оперы и балета; нов. ред. под назв. «Айхылу» совм. с Н. И. Пейко, 1943, там же). Опера близка к муз.-драм. представлению; из муз. форм в ней доминирует куплетная песня. Среди др. произв. В.: 2 оркестровые сюиты (1945, 1955 — Танцевальная), симф. миниатюра «Легенда» (1948), хоровые песни, романсы, детский цикл песен для голоса и фп., музыка к драматич. спектаклям, обработки башк. нар. песен.

Лит.: Лебединский Л., М. М. Валеев, в кн.: Композиторы Башкирии, М., 1955, с. 8—10. *Н. М. Ямпольский.*

ВА́ЛЕН (Valen) Фартейн Улаф (25 VIII 1887, Ставангер — 14 XII 1952, Хёугесунн) — норв. композитор. Учился у композитора-фольклориста К. Эллинга в Осло (до 1908), у М. Бруха в Берлине (1909—13). В 1927—36 директор муз. б-ки при ун-те в Осло. Гос. стипендиат (с 1935). Первые сочинения В. (в т. ч. «Легенда» для фп., изд. 1907) написаны под влиянием И. Брамса и М. Регера. В 1920-е гг. пришёл к отрицанию тональной системы. В. развивал принципы *додекафонии*, не придерживаясь строгой схемы серий (см. *Серийная музыка*). Творчество В. оказало большое влияние на нек-рых совр. композиторов сканд. стран. Изучением его музыки занимаются спец. об-ва «Fartein Valen-Selskapet» (с 1949) в Осло и «The Valen Society» (с 1952) в Лондоне.

Соч.: для орк.—5 симфоний (№ 1, op. 30—1939, № 2, op. 40—1944, № 3, op. 41—1946, № 4, op. 43—1949, № 5, op. 45—1952, неоконч.), прогр. произв.— Пасторали (op. 11, 1930), Сонет Микельанджело (op. 17, № 1, 1932), Эпиталама (op. 19, 1933), Кладбище у моря(op. 20, Cimetière marin, по одноим. произв. П. Валери, 1934), Остров тишины (La isla de las calmas, op. 21, 1934) и др., концерт для скр. с орк. (op. 37, 1940); камерн. ансамбли — в т. ч. 2 струн. квартета (op. 10 и op. 13, 1929, 1931), фп. трио (op. 5, 1924); произв. для органа (op. 33 и 34) и для фп. (op. 1 и op. 36), романсы.

Лит.: Ланге К. и Эстведт А., Норвежская музыка, М., 1967; Gurvin O., Fartein Valen, Oslo, 1962. *О. Е. Левашёва.*

ВАЛИУ́ЛЛИН Аллагияр Гарифуллович (5 VII 1924, дер. Богатые Сабы Сабинского р-на Тат. АССР — 18 IX 1972, Казань) — сов. композитор. Чл. КПСС с 1963. Муз. образование получил в Казанском муз. уч-ще, где занимался по классу композиции у Ю. В. Виноградова и М. А. Юдина. В 1952 окончил Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана. Работал методистом в Татарском отд. Всероссийского хор. об-ва. Автор мн. песен, особенно популярны «Атия» и «Как цветёт моя Родина» (сл. народные).

Соч.: опера — Весенние ветры (1970); кантата — Студент Ульянов (1963); для орк.— 2 симфонии (1956; 1972, не оконч.), симф. поэмы: Мир победит войну (1952), Спасское восстание (1964, по роману тат. писателя К. Наджми «Весенние ветры»), Юность (1965), Симфонические танцы (1968), сюита на нар. темы (1969); кам.-инстр. произв., в т. ч. дет. пьесы для фп. (1970) и др.

Лит.: Нигмедзянов М. Н., Музыкальный Татарстан, Казань, 1970 (на рус. и тат. яз.).

ВАЛИ́ХА (valiha) — мадагаскарский струн. щипковый инструмент. Цилиндрич. корпус представляет собой отрезок полого бамбукового ствола. Полоски коры, отщеплённые от ствола (7—20, чаще всего 13, служат струнами, к-рые защипываются пальцами. При игре исполнители держат В. на коленях. Модернизированная В. снабжена жильными или металлич. струнами и колками. Инструменты типа В. распространены на Малайском архипелаге, где носят назв. агонг, дананг, паганг, татабуан и др.



Валиха.

ВАЛЛА́ШЕК (Wallaschek) Рихард (16 XI 1860, Брно — 24 IV 1917, Вена) — австр. музыковед. В 1878—85 изучал юриспруденцию в Вене, Гейдельберге и философию в Тюбингене. С 1886 преподавал муз. эстетику в ун-те во Фрейбурге (Брейсгау). В 1890—95 изучал музыковедение в Лондоне (здесь изданы важнейшие работы В.). С 1896 преподавал в Вене — муз. эстетику в ун-те (с 1908 профессор) и в консерватории Об-ва друзей музыки (1900—02). Известен гл. обр. исследованиями в области эстетики (в т. ч. муз. иск-ва), психологии восприятия музыки, музыки первобытных народов. Ряд его работ посв. проблемам темпа и ритма в музыке, истокам совр. европ. системы муз. языка, происхождению струн. инструментов и др.

Лит. соч.: Ästhetik der Tonkunst, Stuttg., 1886; On the origin of music, L., 1891; Natural selection and music, L., 1892; On the difference of time and rhythm in music, L., 1893; Anfänge der Tonkunst, Lpz., 1903; Psychologie und Technik der Rede, Lpz., 1909, ² Lpz., 1914.

Лит.: Lach R., Zur Erinnerung an R. Wallaschek, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1917, XII. *О. Т. Леонтьева.*

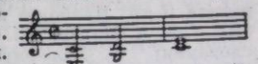
ВАЛЛЕК-ВАЛЕ́ВСКИЙ (Wallek-Walewski) Болеслав (23 I 1885, Львов — 9 IV 1944, Краков) — польский композитор, дирижёр, педагог. Изучал композицию у С. Невядомского во Львове (с 1894), В. Желеньского и Ф. Шопского в Кракове (с 1900), у Х. Римана в Лейпциге (1906—07); пению обучался у А. Бандровского-Саса в Кракове. С 1907 преподаватель по классу пения Краковской консерватории, в 1900—17 и 1925—39 профессор (в 1938—39 директор). Был директором варшавского (1917—19) и дирижёром познанского (в 1924) оперных т-ров. Основал оперное об-во, муз. ин-т, был рук. и дирижёром Академич. хора, хора «Эхо», хора оперного об-ва и разл. самодеят. хоров в Кракове. В.-В.— автор муз.-критич. статей в польск. периодич. печати («Nowa Reforma», «Przeglad Muzyczny» и др.).

Гл. место в творчестве В.-В. занимали хор. произв., написанные в романтич. стиле (ок. 100 хоров для мужского и для смешанного хоров).

Соч.: оперы (все пост. в краковском оперном т-ре) — Доля (Dola, собств. либр., 1919), Жена двух мужей (Zona dwóch mężów, 1920), Месть Йонтека (Pomsta Jontkowa, собств. либр., 1926, Познань), Возлюбленный Марыли (Kochanek Maryli, 1931), Легенда о королевской дочке Ванде (Legenda o królewnie Wandzie, 1936); оратория—Апокалипсис; для орк.— симф. поэмы, История о Павле и Гавле (Gaweda o Pawle i Gawle), церк. хор. соч.—2 кантаты, мессы, реквием, 2 Stabat Mater, мотеты, гимны; произв. для органа и для фп., романсы; музыка для театра.

Лит.: Feicht H., Bolesław Wallek-Walewski jako kompozytor religijny, «Muzyka Kościelna», Poznań, 1931, №№ 10—11; Kopyciński A., Bolesław Wallek-Walewski, «RM», Kr., 1945, XI, N 3, s. 11—13; Świerczek L., Bolesław Wallek-Walewski, «Poradnik Muzyczny», Łódź, 1949, N 2; Reiss J., Bolesław Wallek-Walewski, «Życie Śpiewacze», Warsz., 1949, № 4. *З. Лисса.*

ВАЛТО́РНА (от нем. Waldhorn, букв.— лесной рог; нем. также Horn, итал. corno, франц. cor, англ. french horn) — духовой мундштучный инструмент. Происходит от охотничьего *рога*. Имеет длинный, узкий, изогнутый в виде кольца цилиндрич. ствол, вблизи широкого раструба переходящий в конический. Мундштук глубокий, узкий, воронкообразный. Старинные В. (натуральные) не имели механики; с помощью передувания исполнитель извлекал из них тоны натурального звукоряда — от 2-го до 16-го, иногда до 18-го. Диатонич. мажорная гамма получалась лишь в верхнем регистре между 8-м и 16-м звуками. Ограниченность звукоряда породила специфические двухгол. последования, т. н. «валторновые квинты» или «золотые ходы».



Для игры в различных тональностях пользовались В. различных строев. В 18 — нач. 19 вв. применялись В. в следующих строях: B и C низкие, D, Es, E, F, G, A, B высокие. Изредка встречались B. в строе Fis. Нотный текст записывался в C-dur; исполняя партию на В. нужного строя, музыкант фактически извлекал звуки в др. тональности.

Позднее стали применяться дополнит. трубки у мундштука, к-рые удлиняли ствол В. и тем самым понижали её строй (кроны). Ту же роль играли дополнит. трубки, вставлявшиеся в средней части ствола (инвенции). Они были введены в сер. 18 в. дрезденским валторнистом А. Й. Хампелем, к-рый разработал также способ получения т. н. закрытых звуков путём введения правой руки в раструб. Это позволило извлекать хроматически изменённые звуки и корректировать высоту нечисто звучащих 7-го и 11-го тонов натурального звукоряда. Однако звучание В., отличавшейся благородным и поэтичным тембром, становилось сдавленным, трескучим, поэтому композиторы редко применяли «закрытые» звуки. До сер. 18 в. В. употреблялась в оркестре редко. Использовалась гл. обр. как мелодич. инструмент. Играли на В. преим. в верхнем регистре, виртуозно расширяя звукоряд до 18-го звука натуральной гаммы. С сер. 18 в. В. входит в состав симф. оркестра (как правило, 2 исполнителя). Первоначально она служила в оркестре гл. обр. как педализирующий и ритмич. инструмент. Во 2-й четв. 19 в. получает распространение хроматич. В. Она имеет дополнит. трубки, удлиняющие канал инструмента, к-рые включаются с помощью вращающихся вентилей или нажимных пистонов, изобретённых нем. мастерами Ф. Блюмелем и Г. Штольцелем (1814). Три вентиля позволяют получить полный хроматич. звукоряд. Для удобства исполнения и более свободного извлечения верхних звуков совр. В. снабжаются 2 дополнит. вентилями. Механика приспособлена для игры левой рукой. Вначале хроматич. В. изготовлялись в разл. строях, сейчас применяются гл. обр. В. в строе F, изредка— в строе B. Встречаются и «двойные» B.— в строе B и F. Партия валторны строя F записывается в скрипичном ключе на квинту выше реального звучания или в басовом на кварту ниже. Диапазон хроматич. В. в строе F : H_1— f^2, в строе B : E — b^2.



Валторна в строе F с тремя вентилями.

Инструмент обладает большими исполнительскими возможностями. На В. хорошо звучат как певучие мелодии, так и подвижные технич. пассажи. Мужественный и поэтичный тембр В. при ff становится напряжённозвенящим; закрытые звуки В. кажутся дикими, гротесковыми, а при p — затаённо-отдалёнными. Приём «эхо» позволяет смягчать звук до нежнейшего pp. Применяя «двойной язык», можно передать очень быстрые повторения звука. В симф. оркестр входят 4 В. 1-му и 3-му валторнистам поручаются более высокие партии, 2-му и 4-му — более низкие. В больших орк. составах число В. увеличивается до 6—8 и более. Помимо симф. и дух. оркестров, В. используется в камерных ансамблях и как сольный инструмент. Среди

произв. для В.— концерты Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Р. Шумана, Р. Штрауса, П. Хиндемита, сонаты с сопровождением фп. Л. Бетховена и П. Хиндемита и др. Наиболее выдающиеся иностр. валторнисты — Я. А. Мареш, Я. В. Штих [(Дж. Пунто), Чехословакия], Ф. Дюверноа (Франция), Г. и Н. Шунке (Германия), О. и Д. Брейн (Англия), рус. и сов.— Ф. Ф. Эккерт, А. Н. Янкелевич, М. Н. и В. М. Буяновские и др.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 2, М.— Л., 1953; Усов А. И., Вопросы теории и практики игры на валторне, М., 1957, ² 1965; Eichhorn H., Die Dämpfung beim Horn, Lpz., 1897; Mahillon V. Ch., Instruments à vent, pt. 2. Le cor, Brux.— L., 1908; Pierzig Fr., Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik, Halle, 1927; Coar B., The French horn, Ann Arbor, 1947; Kunitz H., Horn, Lpz., 1957; Morley-Pegge R., The French horn, L., 1960, N. Y., 1960; Gregory R., The horn, L., 1961; Schuller G., Horn technique, L., 1962; Fitzpatrick H., The Horn and horn-playing and the Austro-Bohemian tradition. 1680—1830, L., 1970; Brüchle B., Horn-Bibliographie, Wilhelmshaven, 1970. *Г. И. Благодатов.*

ВАЛЬБЕРХ Иван Иванович [3 (14) VII 1766 — 14(26) VII 1819, Петербург] — рус. артист балета, балетмейстер, педагог. Ученик Г. Анджолини и Д. Канциани. В 1786 окончил Петерб. театр. школу и был принят солистом в балетную труппу имп. т-ров. Выступал в пантомимных партиях: Язон («Медея и Язон» Рудольфа), Алексей («Дезертир», музыка сборная), Ромео («Ромео и Юлия» Штейбельта), Иван («Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству» Париса) и др. С 1794 преподавал в Петерб. театр. школе. Среди его учеников: Е. И. Колосова, А. П. Тукманова, И. М. Аблец, А. П. Глушковский и др. В.— первый рус. балетмейстер, в 1795 пост. балет «Счастливое раскаяние» (композитор неизв.), затем был автором ещё 36 постановок и 10 возобновлений балетов др. балетмейстеров. Ставил также дивертисменты на рус. нар. темы, танцы в драматич. и оперных спектаклях. Представитель сентиментализма в рус. балете, в иск-ве, В. утверждал нравств. начало, о чём свидетельствуют назв. его постановок: «Бланка, или Брак из отмщения» Титова (1803), «Граф Кастелли, или Преступный брат» (музыка сборная, 1804), «Клара, или Обращение к добродетели» Вейгля (1806) и др. Пост. балеты на мифологич. сюжеты («Орфей и Эвридика» Глюка, 1808, «Амазонка» Антонолини, 1815, и др.), а также на сказочные («Рауль Синяя Борода» Гретри—Кавоса, 1815, «Сандрильона» Штейбельта, 1815, и др.). В. обращался и к рус. сюжетам («Новая героиня, или Женщина-казак», 1810, «Русские в Германии», 1813, музыка сборная). Крупным достижением был балет «Новый Вертер» С. Титова (1799), действие к-рого происходило в 18 в. в Москве. К концу жизни стал сотрудником и помощником Ш. Дидло.

Соч.: Из архива балетмейстера. Вступит. статья Ю. Слонимского, М.— Л., 1948.

Лит.: Слонимский Ю., Балет «Новый Вертер» С. Титова, в кн.: Ученые записки Гос. научно-исследовательского ин-та театра, музыки и кинематографии, т. II, Л., 1958, с. 415—429; Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.— М., 1958; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России..., Л., 1959. *В. М. Красовская.*

ВАЛЬДЕРРА́БАНО (Valderrábano) Энрике (1500, Пеньяранда-де-Дуэро — после 1557) — испан. композитор и лютнист (виуэлист). Творчество В. относится к периоду расцвета иск-ва игры на *виуэле* в Испании. Наряду с Л. Миланом, А. де Кабесоном, М. де Фуэнльяной В.— крупнейший мастер *диференсиас*. Его «120 вариаций на романс про графа Клароса» — одно из лучших сочинений этого жанра. В сб. пьес для виуэлы («Libro de música de vihuela intitulado Silva di Sirenas», Valladolid, 1547) В. использовал нар. песенно-танц. жанры (особенно *вильянсико*). Частично сб. перепечатан в кн. «Испанские лютнисты XVI века» Г. Морфи (Morphy G., «Les Luthistes espagnoles du XVI siècle», Bd 1—2, Lpz., 1902). *М. А. Вайсборд.*

ВА́ЛЬДТЕЙФЕЛЬ (Waldteufel) Эмиль (9 XII 1837, Страсбург — 16 II 1915, Париж) — франц. композитор и дирижёр. Ученик А. Мармонтеля (фп.) и Э. Лорена (композиция). После окончания Парижской консерватории выступал как пианист. Первые вальсы — «Радость и горе» («Joies et peines») и «Манола» («Manola») опубликовал на собств. средства. Огромный успех этих произв. определил творчество композитора, сочинившего за свою жизнь ок. 250 вальсов. Часто темы вальсов В. заимствовал из произв. др. композиторов. Так, его знаменитый вальс «Эспанья» построен на разработке темы одноим. рапсодии Э. Шабрие. Большую известность получили также вальсы В.: «Конькобежцы», «Долорес», «Сирены», «Студентка» и др. С 1865 дирижёр бального оркестра в Париже.

Лит.: Trolle-Steenstpur R., På jakt efter Waldteufel, «Musikvärlden», Stockh., 1948, Decembre.

WALDFLÖTE (вальдфлёте, нем., букв. — лесная флейта; лат. tibia silvestris или silvestrio) — орг. регистр лабиальной группы семейства флейтовых. Трубы металлические, открытые, слегка конич. формы. Звучание полное, мягкое (4′, 2′, 1′).

«ВА́ЛЬКЕР» («Walcker») — нем. органостроительная фирма. Осн. в 1820 в Людвигсбурге органостроителем Э. Ф. Вальккером (1794—1872), к-рый научился ремеслу у своего отца И. Э. Вальккера (1756—1843) и был помощником Г. Й. Фоглера в работе по усовершенствованию органной механики. Европ. известность фирме принёс орган Паульскирхе (Франкфурт-на-Майне), построенный Э. Ф. Вальккером в 1833 (74 регистра). После его смерти дела фирмы продолжали вести сыновья. В 1820—1959 фирма «В.», завоевав мировое признание, построила ок. 4000 инструментов (среди них органы-гиганты — от 100 до 200 регистров) в разл. странах, в т. ч. в России (свыше 70 органов было установлено до 1917; крупнейший из них — орган Домского собора в Риге, 1884). Среди др. больших органов — орган Ульмского собора (1856), «Мьюзик-холла» в Бостоне (1863), собора св. Стефана в Вене (1886), св. Михаила в Гамбурге (1912). Современную фирму возглавляет В. Майер (р. 1923).

О. Вальккер написал «Воспоминания органостроителя» («Erinnerungen eines Orgelbauers», 1948).

Лит.: Gurlitt W., Schwäbische Orgelbaukunst, «ZfMw», 1941, LXI. *Л. И. Ройзман.*

ВАЛЬС (франц. valse, от нем. Walzer, от walzen — выкручивать ногами в танце, кружиться; англ. waltz, итал. valzero) — парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением; один из самых распространённых бытовых муз. жанров, прочно утвердившийся в проф. музыке европ. стран. Муз. размер трёхдольный ($^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$). Темп умеренно-быстрый.

Назв. «В.» появилось в 70-х гг. 18 в. как обозначение нар. крестьянского танца нек-рых областей Юж. Германии и Австрии (то же что *лендлер*, или «нем. танец»).

С проникновением в город (прежде всего в Вену) танц. движения и музыка В. становятся более плавными, темп — более быстрым, определяется яркий акцент на 1-й доле такта, ритмич. формула ♩ ♪ ♩ ♪.

С нач. 19 в. В.— самый популярный во всех слоях европ. общества танец. Развитие В. особенно интенсивно проходило в Вене. Расцвет венского В. связан с творчеством Й. Ланнера, И. Штрауса-отца, а позднее его сыновей Йозефа и в особенности Иоганна, прозванного «королём вальса». И. Штраус-сын развил излюбленную вальсовую форму своего отца и Ланнера, состоявшую обычно из 5 В. («Walzerkette» — «цепь вальсов») с интродукцией и кодой, обогатил В. со стороны ритмики, гармонии, инструментовки. Для вальсов И. Штрауса характерно небольшое укорочение первой доли при исполнении, постепенное ускорение темпа при переходе от интродукции к собственно В.

Наиболее известны его В.: «Прекрасный голубой Дунай», «Сказки Венского леса», «Весенние голоса». Кроме венского В., были распространены разл. варианты франц. В., состоявшего из трёх частей разл. темпа и в размере не только $^3/_4$, но и $^3/_8$, $^6/_8$. Широко популярны В. франц. композитора Э. Вальдтейфеля. В 20 в. появляется новый вид В.— В.-бостон, пришедший в Европу из Сев. Америки в 20-х гг. (наз. также англ. В., медленный В., см. *Бостон*).

Ранний В., мало отличавшийся от лендлера, или «немецкого танца», нашёл претворение в музыке венских классиков (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен). Ф. Шуберт, импровизировавший свои В. во время танцев, дал первые образцы поэтизации жанра, нередко превращая В. в лирич. миниатюру. Форма шубертовских В.— простая двухчастная или (реже) трёхчастная — типична для ранних В. Такие В. часто объединялись в серии, сюиты. Традиции Шуберта в области В. были продолжены Р. Шуманом («Бабочки» и «Карнавал» для фп.) и И. Брамсом (16 вальсов для фп. в 4 или 2 руки, ор. 39, «Вальсы любви» и «Новые вальсы любви» для вокального квартета, а также для фп. в 4 руки).

Тенденция к превращению В. в крупное конц. инстр. произведение, заметная уже в вальсах Н. Н. Гуммеля («Танцы для зала Аполлона» — «Tänze für die Apollosale» для фп.— с трио, репризой и кодой, ор. 31, 1808), впервые находит полное выражение в «Приглашении к танцу» («Aufforderung zum Tanz») К. М. Вебера (1819). Преодолевая сюитность, Вебер на основе В. создаёт развёрнутую пьесу с интродукцией и кодой, проникнутую единой поэтич. идеей. Эта тенденция нашла отражение и в венских вальсах И. Штраусасына. Вальсы Ф. Шопена, Ф. Листа приближаются к поэмным жанрам романтич. музыки, сочетая в себе лирико-поэтич. выразительность с элегантностью и блеском, иногда виртуозностью.

В. проникает во многие виды инстр. и вок. музыки. В симфонии он иногда занимает место менуэта («Фантастическая симфония» Берлиоза, 5-я симфония Чайковского). В опере, помимо массовых танцевальных сцен («Фауст», «Евгений Онегин»), В. используется как основа сольных вок. эпизодов («Ромео и Джульетта» Гуно, «Травиата» Верди, «Богема» Пуччини и др.). В. широко применяется в балетах (Л. Делиб, П. И. Чайковский), в опереттe, особенно венской (И. Штраус-сын), позднее в музыке для кино.

Характерные черты В.— лиризм, изящество, пластичность в сочетании с типичной ритмической формулой обнаруживаются во многих темах произведений композиторов 19 в. (Ф. Шопена, И. Брамса, Дж. Верди, П. И. Чайковского и др.). Такие темы позволяют говорить о вальсовости как их жанровом признаке.

Жанр В. получил развитие во ми. нац. муз. школах (вальсы Э. Грига для фп., «Грустный вальс» — «Valse triste» Я. Сибелиуса и др.); особое значение он приобрёл в рус. музыке — от ранних опытов любительского и бытового музицирования (вальс А. С. Грибоедова для фп., рус. бытовой романс) до классич. образцов поэтически обогащённого симф. и концертного В. (М. И. Глинка, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов).

В симф. творчестве П. И. Чайковского В. служит обобщённым поэтизированным выражением представлений о красоте, ценности жизни. Эта традиция развивается в вальсах С. С. Прокофьева («Пушкинские» В., опера «Война и мир», балет «Золушка» и др.).

В музыке 20 в. жанр В. иногда используется для воссоздания атмосферы прошлого — с оттенком идиллич. любования или же в юмористич., иронич., гротесковом преломлении (Г. Малер). К типу вальсов Штрауса возвращаются Р. Штраус (опера «Кавалер роз»), М. Равель (хореографич. поэма «Вальс», представляющая собой образец драматизации жанра). К пародийному использованию В. прибегают И. Ф. Стравинский («Петрушка», «История солдата»), А. Берг («Воццек»), Д. Д. Шостакович («Катерина Измайлова»).

Лит.: Друскин М., Очерки по истории танцевальной музыки, Л., 1936; Ивановский Н. П., Бальный танец XVI—XIX веков, Л.— М., 1948; Bie O., Der Tanz, B., 1906; Weigl B., Die Geschichte des Walzers nebst einem Anhang über die moderne Operette, Langensalza, 1910; Mendelssohn J., Zur Entwicklung des Walzers, «StMw», Jg XIII, 1926; Sachs C., Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Carner M., The waltz, L., 1948; Nick Ed., Vom Wiener Walzer zur Wiener Operette, Hamb., [1954]. *Е. М. Царёва.*

ВАЛЬС-БОСТО́Н — см. *Бостон*.

ВА́ЛЬТЕР [Walter, наст. фам. Шлезингер (Schlesinger)] Бруно (15 IX 1876, Берлин — 17 II 1962, Беверли-Хилс, Калифорния) — нем. дирижёр. Учился композиции и игре на фп. в консерватории Штерна (Берлин). В 18 лет дебютировал как дирижёр в оперном т-ре Кёльна в спектакле «Оружейник» Лорцинга. В 1894—96 был концертмейстером, хормейстером, дирижёром в Гамбургской опере. Затем работал в оперных т-рах Бреслау (Вроцлав, 1896), Пресбурга (Братислава, 1897), Риги (1898) и в Берлинской королевской опере (1900). В 1901—12 по приглашению Г. Малера — в Венской гос. опере, с 1911 одноврем. руководил венской Певческой академией. В 1913—22 В. преемник Ф. Мотля на посту генерал-музик-директора Мюнхенской оперы; с 1925 генерал-музик-директор Городской оперы в Берлине. В.— один из основателей и неоднократный участник Зальцбургских фестивалей; в 1924—31 руководил пост. нем. опер в лондонском т-ре «Ковент-Гарден»; в 1929—33 — оркестром Гевандхауза в Лейпциге.



В 1933 В. после прихода к власти фашистов покинул Германию, с 1936 работал в Вене. В 1938 поселился во Франции, с 1939 жил в США (в 1946 принял амер. подданство). В 1941—45, 1950—51, 1956—57 работал в т-ре «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). Гастролировал в странах Европы и Америки, в т. ч. в России (1913, 1914); был одним из первых иностр. дирижёров, посетивших Сов. Союз (1923, 1927).

В.— крупнейший представитель школы Г. Малера, музыкант-мыслитель. Художеств. индивидуальности В. свойственна мягкость и поэтичность. В основе его воздействия на оркестр лежала сила убеждения, а не дирижёрский диктат. Исполнение В., сочетавшее эмоц. насыщенность с бережным отношением к авторскому тексту, отличалось свободой и непринуждённостью. В опере В. стремился к гармонич. единству музыки и её сценич. воплощения. В.— крупнейший интерпретатор произв. В. А. Моцарта, выдающийся исполнитель произв. Дж. Верди, Г. Малера (первый исполнитель «Песни о земле», 1911, и 9-й симфонии, 1912), А. Брукнера, И. Брамса, Л. Бетховена и др.

Выступал также как пианист-ансамблист и аккомпаниатор. Автор 2 симфоний, произв. для хора и оркестра, камерно-инстр. сочинений, песен. Почётный пред. Малеровского об-ва в Вене (1955); почётный чл. оркестра Гевандхауза (1961).

Лит. соч.: Von den moralischen Kräften der Musik, W.— Lpz.— Z., 1935; Gustav Mahler. Ein Porträt, W.— Lpz.— Z., 1936, ² B.— Fr./M., 1957 [в рус. пер.— Густав Малер. Портрет, в кн.: Малер Г., Письма. Воспоминания, М., 1964 (пер. 1-й части кн. «Воспоминания» с нем. изд. 1957)]; Theme und Variationen, ² Fr./M., 1961 (1-е изд. на англ. яз., L., 1947) [в рус. пер.— Тема с вариациями. Воспоминания и размышле-

ния, М., 1969 (серия: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 4)]; Vom Mozart der Zauberflöte, Fr./M., 1955; Von der Musik und vom Musizieren, Fr./M., 1957 (в рус. пер.— О музыке и музицировании, в сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1, М., 1962).

Лит.: Blaukopf K., Grosse Dirigenten, Teufen (St. Gallen-Bregenz) — W., [s. a.], S. 163—72; Komorn-Relhahn M., Was wir von Bruno Walter lernten, W., 1913; Stefan P., Bruno Walter, W., 1936; Mann Th., To Bruno Walter on his seventieth birthday, «MQ», 1946, № 4, Oct., p. 503—508; Gavoty B., Bruno Walter, Genf, 1956; Holde A., Bruno Walter, B., 1960; Boult A., Thoughts on conducting, L., 1963, p. 62—64 (в рус. пер.— Боулт А., Мысли о дирижировании, «СМ», 1964, № 5, с. 70—71); Witeschnik A., Dirigenten, W.— Hannover — Bern, 1965, S. 139—44. *Е. Я. Рацер.*

ВА́ЛЬТЕР Виктор Григорьевич (1865, Таганрог — 21 IV 1935, Париж) — рус. скрипач, муз. писатель и критик. В 1890 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра. С того же года концертмейстер оркестра Мариинского т-ра. Возглавлял струн. квартет «Русских камерных вечеров». С 1897 выступал в периодич. печати. Вёл муз. отдел в Малом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. С 1925 жил в Париже.

Соч.: Как учить игре на скрипке. Практич. пособие для учителей и учащихся, СПБ, 1897, [2]перераб. и доп., 1910; Рихард Вагнер. Его жизнь, творчество и деятельность, СПБ, 1912; Эдуард Францевич Направник. К 50-летию его артистич. деятельности..., СПБ, 1914; путеводители по операм; инструктивные соч. и переложения для скр.; статьи и др.

ВА́ЛЬТЕР (Walther) Иоганн Готфрид (18 IX 1684, Эрфурт — 23 III 1748, Веймар) — нем. муз. теоретик, лексикограф и композитор. Учился у П. А. Кречмара и Н. Б. Баха в Эрфурте, где с 1702 работал органистом Томаскирхе. С 1707 гор. органист в Веймаре и учитель музыки детей курфюрста. С 1721 придворный музыкант. Был близок с И. С. Бахом (состоял с ним в родстве). Следуя в своих сочинениях его эстетич. принципам, стал признанным мастером контрапункта. В.—один из крупнейших композиторов-современников И. С. Баха. Особенно известны его хоральные вариации для органа. Органные сочинения В. изданы в серии «Denkmäler deutscher Tonkunst», тт. 26—27 (с биографич. очерком). Был автором первого нем. энциклопедич. муз. словаря, включающего биографич. и терминологич. статьи, к-рый лёг в основу мн. последующих изданий муз. словарей.

Соч.: для клавира (без сопровождения)—концерт (1741), прелюдия и фуга (1741); для органа — 4 хорала с вариациями, прелюдии, фуги, токкаты и др.; обр. для органа нем. хоралов и итал. концертов (5 сб-ков).

Лит. соч.: Praecepta der musikalischen Composition. 1708, Lpz., 1955; Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek, Lpz., 1732; то же, Faks.-Nachdruck, hrsg. von R. Schaal, Kassel-Basel, 1953.

Лит.: Gehrmann H., Johann Gottfried Walther als Theoretiker, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», VII, Lpz., 1891; Schünemann G., J. G. Walther und H. Bokemeyer, в сб.: Bach-Jahrbuch, [Lpz.], 1933; Brodde O., Johann Gottfried Walther (1684—1748).Leben und Werk, Kassel, 1937. *О. М. Белунцов.*

ВА́ЛЬТЕР (Walther) Иоганн Якоб (1650, Виттерда близ Эрфурта — 2 XI 1717, Майнц) — нем. скрипач и композитор. Предположительно жил в Италии (до 1673). С 1674 концертмейстер в Дрездене, с 1680 камерсекретарь курфюрста в Майнце, с 1683 также каноник. Один из крупнейших нем. скрипачей-виртуозов 17 в., мастер многогол. игры на скрипке. Издал 2 сб-ка скрипич. пьес (сонаты, сюиты, танцы, вариации) — «Скерцо из соло для скрипки и бассо континуо...» («Scherzi da violino solo con il basso continuo...», 1676, [2]1687) и «Хорошо возделанный увеселительный сад для скрипки...» («Hortulus chelicus...», [2]1688, изд. под назв. «Wohlgepflanzter violinischer Lustgarten», 1694, [3]1708). Произв. В. изобилуют блестящими технич. находками (трель двойными нотами, сложная аккордовая техника, виртуозные штрихи), остроумными приёмами звукоподражания, скордатуры. Музыка отдельных частей в его сочинениях достигает большой выразительности (напр., Adagio-recitativo из сонаты C-dur для скрипки с басом, 1676). В основе нек-рых произв. В.—нар. тематика. Развитый В. многогол. стиль игры на скрипке подготовил почву для совершенного худож. воплощения его И. С. Бахом (сонаты и партиты для скрипки соло).

Лит.: Beckmann G., Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Lpz., 1918; Moser A., Geschichte der Violinspiels, B., 1923, S. 131—33; Boyden D., The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music, L., 1965, p. 223—25, [и др.].

И. М. Ямпольский.

ВА́ЛЬТЕР (Walther, Walter) Иоханнес (Ханс) (1496, Кала, Тюрингия — 25 III 1570, Торгау) — нем. композитор и кантор. Пел в хоре в Торгау, в 1517—20 капельмейстер придв. капеллы курфюрста Фридриха III, Мудрого в Альтенбурге. Участвовал в преобразовании церк. музыки и школьного муз. обучения на основе идей Реформации. Один из первых создателей лютеранской церк. музыки. Его советами пользовался М. Лютер при реформировании церк. богослужения. Совм. с Лютером работал над созданием Нем. мессы (1525) в Виттенберге, создал там книгу 2—3-голосных псалмов — первый муз. сборник лютеранских духовных песнопений с предисловием Лютера (1524). С 1525 кантор гор. лат. школы в Торгау, где в 1526—48 возглавлял гор. хор. об-во. В 1548 основал певч. капеллу при дворе курфюрста Морица Саксонского в Дрездене, к-рой руководил до 1554; затем жил в Торгау. В.— автор 4-голосных нем. псалмов, магнификатов и др. духовных сочинений, к-рые внесли значит. вклад в развитие хор. полифонии эпохи поздней готики. Полное собр. соч. В. издаётся в Касселе с 1953.

Соч. (все изданы в Виттенберге): Geystliche gesangk Buchleyn, 1524 (то же под назв. Wittembergisch deutsch Geistlich Gesangbüchlein, [3] 1544, [4] 1551); Lob und Preis der löblichen Kunst Musica, 1538; Ein schöner Geistlicher und Christlicher newer Berckreyen..., 1552; Ein newes Christlichs Lied, 1561; Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica, 1564.

Лит.: Gerhardt C., Die Torgauer Walter-Handschriften..., Kassel, 1949.

ВА́ЛЬТЕР Наум Геннадиевич (р. 11 IX 1902, Херсон) — советский пианист. Засл. арт. РСФСР (1956). В 1921 окончил Екатеринославскую консерваторию по классу фп. А. М. Шепелевского. С 1922 в Москве, где совершенствовался у Ф.М. Блуменфельда и Г.Г.Нейгауза. Одноврем. работал в разл. конц. организациях. С 1928 концертмейстер и солист Всесоюзного радио. Выступает в ансамбле с крупнейшими сов. и зарубежными артистами: Л. Б. Коганом, М. Морешалем, П. Фурнье, А. Наваррой. Гастролирует за рубежом.

ВА́ЛЬТЕР-КЮНЕ Екатерина Адольфовна [1(13) V 1870, Петербург — 1930, Росток] — рус. арфистка и педагог. Дочь контрабасиста А. К. Кюне. В 1888 окончила Петерб. консерваторию по классам К. Я. Лютша (фп.) и А. Г. Цабеля (арфа). С 13-летнего возраста играла сольные партии в концертах оркестра под упр. В. И. Главача в Павловском вокзале. Выступала в аристократич. салонах Петербурга, исполняя преим. собств. сочинения (фантазии, транскрипции). Её транскрипции фп. пьес и фантазии на темы из опер «Евгений Онегин», «Фауст», «Риголетто» способствовали расширению репертуара для арфы. В конце 90-х гг. 19 в. солистка орк. Итал. оперы и симф. концертов РМО. Исполнение В.-К. отличалось большим артистизмом. Преподавала игру на арфе в Смольном ин-те (1891—1911) и Петерб. консерватории (1904—17; с 1915 профессор). Среди её учениц К. А. Эрдели, М. Д. Александрова (Горелова), Е. А. Алымова, А. Я. Гельрод. С 1917 жила за границей.

Лит.: Эрдели К. А., Арфа в моей жизни, М., 1967. *Б. В. Доброхотов.*

ВА́ЛЬТЕР ФОН ДЕР ФО́ГЕЛЬВЕЙДЕ (Walther von der Vogelweide) (ок. 1170, юж. Тироль (?) — ок. 1230, Вюрцбург) — нем.-австр. миннезингер. Представитель придв.-рыцарской поэзии, автор политич. и любовных лирич. стихов. Ученик миннезингера Реймара фон Хагенау. Вёл бродячую жизнь: в 1198 был

в Вормсе, в 1212 — во Франкфурте, затем — в Вюрцбурге. Начал творч. путь как придв. поэт в Вене. Поздние сочинения отличаются простотой, непосредственностью, близостью к нар. песне. Впервые в рыцарской лирике воспел любовь к девушке из народа. Из сохранившихся мелодий В. ф. д. Ф. лишь 8 считаются подлинными. 3 мелодии записаны в сб. «Мюнстерские фрагменты» (14—15 вв.), наиболее известная из них «Палестинская песнь» («Nu alerst lebe ich mir werde») относится, видимо, к 1228. Другие 5 мелодий вошли в Кольмарский песенный сборник и сб. А. Пушмана (рукоп. сб-ки мейстерзингеров), где мелодии даны с новым текстом, и их первонач. форма соответственно изменена. В. ф. д. Ф. выведен в образе Вальтера в опере Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» («Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg»).

Лит.: Иванов К. А., Трубадуры, труверы и миннезингеры, [2]П., 1915; Wustmann R., Walther von der Vogelweide, Strassb., 1913; Die Lieder Walthers von der Vogelweide, Bd 1—2. Altdeutsche Textbibliothek, XLIII und XLVII, Tübingen, 1955—56; Gennrich Fr., Melodien Walthers von der Vogelweide,«Zeitschrift für deutsches Altertum», LXXIX, 1942. *О. Т. Леонтьева.*

ВА́ЛЬХА (Walcha) Хельмут (р. 27 X 1907, Лейпциг) — нем. органист и композитор. Учился у Г. Рамина (1922—27). В 16-летнем возрасте ослеп. С 1926 2-й органист в Томаскирхе (Лейпциг), с 1929 — в Фриденскирхе, с 1946 — в Драйкёнигскирхе (обе — во Франкфурте-на-Майне). С 1933 преподавал игру на органе, с 1938 профессор и рук. ф-та церк. музыки Высшей школы музыки во Франкфурте-на-Майне. Много гастролирует в Германии и др. странах. Прославился как интерпретатор сочинений И. С. Баха и его предшественников. В.— ред. 12 орг. концертов Г. Ф. Генделя (1940—43), автор неск. орг. сочинений и статей по вопросам орг. исполнительства. Имеются многочисл. грамзаписи В., в т. ч. «Искусства фуги» И. С. Баха (играл на органе 17 в.).

Соч.: Das Gesetz der Orgel — ihre Begrenzung, «Musik und Kirche», 1938, X; M. Regers Orgel-Schaffen kritisch betrachtet, там же, 1952, XXII. *Л. Н. Ройзман.*

WALZE (ва́льце, нем., букв.— валик, цилиндр), Rollschweller, Registerschweller (ро́льшвеллер, регистершвеллер, нем.) — технич. устройство в органах с электропневматической и электрической трактурами. С помощью W. органист, вращая ногой особый вал или нажимая спец. рычаг, может постепенно включать в установленном конструкторами порядке все регистры, усиливая звучание от ppp до fff. Движение ноги исполнителя в обратном направлении позволяет выключать регистры, ослабляя звучание от fff до ppp. W. впервые применила в органе фирма «Валькор» в 1852. Используется при исполнении романтич. и совр. музыки. Crescendo и diminuendo, достигаемые при помощи W., недопустимы при интерпретации старинных произв. эпохи полифонич. письма. *Л. Н. Ройзман.*

ВА́МБИ, киссумба, убо — струнный щипковый инструмент. Распространён в странах Вост. тропич. Африки и Судана. Корпус из тыквы или выдолбленного дерева прикрыт сверху декой. Струны привязаны одним концом к камышовым колышкам в нижней части корпуса, другим — к гибким бамбуковым стержням, к-рые, стремясь выпрямиться, натягивают струны. Колки отсутствуют. Употребляется соло, а также для аккомпанемента пению.

«ВАМПУ́КА» («Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера») — одноактная опера-пародия В. Г. Эренберга [либр. его же по фельетону А. Манцелилова (М. Н. Волконского)]. В пародии высмеиваются нелепые условности и штампы оперных спектаклей, затянутость оперного действия, свойственные итал. опере расчленение слов и бессмысленные повторы отдельных слогов. Впервые «В.» была поставлена 19 января (1 февраля) 1909 в Петербурге т-ром «Кривое зеркало» (режиссёр С. А. Унгерн). Вплоть до 1927 она исполнялась в Ленинграде, Москве, Риге и Тбилиси. Назв. «В.» стало нарицательным для обозначения всего трафаретного, ходульного, нелепого в оперных спектаклях.

Лит.: «Театр и искусство», 1909, № 5, с. 98—100; Homo novus, Заметки, там же, 1917, № 43, с. 752—53; Гнедич П., Из моей записной книжки. О «Вампуке», там же, 1917, № 48, с. 802—804.

ВА́НАДЗИНЬ, Ванадзиньш Николай Карлович (р. 11 XII 1892, Триката) — советский органист, засл. деят. иск-в Латв. ССР (1945). В 1917 окончил Петрогр. консерваторию по классу органа проф. Я. Гандшина. В 1920—23 педагог Петрогр. консерватории, затем директор Нар. консерватории в Даугавпилсе (1923—29) и Риге (1929—42), Муз. уч-ща им. Я. Медыня при Латв. консерватории (1945—56). В 1934—36 был также директором Латв. гос. оперы (Рига). С 1938 преподаёт игру на органе в Латв. консерватории (с 1947 профессор). Среди учеников В.: И. А. Браудо, Е. В. Лисицына, П. И. Синолник, О. К. Циптинь, В. Е. Висмане и др. Концертировал (до 1968) в Латвии, неоднократно гастролировал в Москве, Ленинграде и др. городах Сов. Союза. Выступал в ансамблях с артистами П. З. Андреевым, С. В. Акимовой, Ц. Г. Ганзен, И. Р. Налбандяном, Ж. Л. Гейне-Вагнер и др. *М. М. Яковлев.*

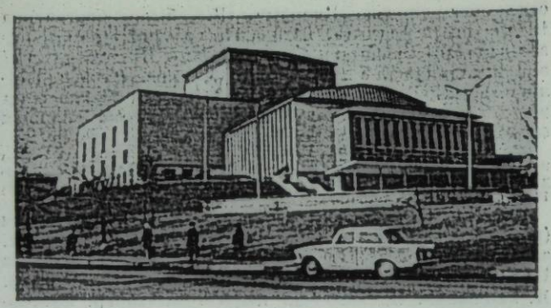
ВАН ДЕЙК Эрнест — см. *Дейк* Э.

ВАН ДЕН БО́РРЕН Шарль — см. *Боррен* Ш.

ВАН ДЕР СТРА́ТЕН Эдмонд — см. *Стратен* Э.

ВАН ДЕР СТРА́ТЕН Эдмунд Себастьян Иозеф — см. *Стратен* Э. С. И.

«ВА́НЕМУЙНЕ» (по имени бога песни в эст. мифологии) (Эстонский академический ордена Трудового Красного Знамени театр «Ванемуйне») — старейший эст. муз.-драм. т-р. Создан в 1870 в Тарту. «В.» объединяет все жанры сценич. иск-ва — оперу, драму, оперетту и балет. Мн. актёры т-ра выступают и в муз. и в драм. спектаклях. В 1878—1903 муз. спектакли ставились под рук. дирижёра и режиссёра т-ра А. Вийры (в основном силами любителей); среди постановок — «Прециоза» с музыкой Вебера (1883); оперетты «Корневильские колокола» Планкета (1885), «Фатиница» Зуппе (1887), «Синяя борода» Оффенбаха (1890), «Цыганский барон» Штрауса (1898); первый эст. зингшпиль «Король из Удумяэ» Якобсона (1894); опера «Иосиф в Египте» Мегюля (1899). С 1906 т-р работает в новом здании; здесь деятельность коллектива приняла проф. характер. В 1906—14 в репертуаре т-ра преобладали в основном драм. спектакли. С 1933 в «В.» систематически ставятся оперы, в т. ч. «Тоска», «Травиата» (1933), «Евгений Онегин» (1934), «Викерцы» («Викинги») Аава (1935), «Тихий Дон» (1940) и др. В эти годы в т-ре работают режиссёры — Э. Уули, А. Меринг; дирижёры — Ю. Симм, Э. Тубин; певцы — Т. Кроон, Э. Маазик, Э. Уули, Р. Ныкс и др. В 1935 создаётся балетная труппа (балетмейстер И. Урбель, солисты балета — В. Отсус, У. Вяльяотс и др.). Первая пост.— «Эсмеральда» Пуньи (1941). С 1940 т-р возглавляет режиссёр К. Ирд. Под его руководством т-р осуществил много значит. постановок. После освобождения Сов. Эстонии от фашистских оккупантов «В.» возобновил свою работу. Здание т-ра, уничтоженное во время войны, построено заново в 1967. В 1945 т-р ставит первую эст. сов. оперу «Огни мщения» Э. Каппа. Среди муз. пост. т-ра: оперы — «Берег бурь» Эрнесакса (1949), «Певец свободы» Э. Каппа (1950), «Так поступают все» Моцарта (1959), «Обручение в монастыре» Прокофьева (1962), «Катерина Измайлова» Шостаковича (1966), «Игрок» Прокофьева (1970), «Барбара фон Тизенхузен» Тубина (1971),



Здание театра «Ванемуйне».

«Луна» Орфа (1972), «Аптекарь» Гайдна (1972); балеты — «Ромео и Джульетта» Прокофьева (1946), «Медный всадник» Глиэра (1952), «Тийна» Аустер (1958), «Пер Гюнт» на музыку Грига (1959), «Кратть» Тубина (1961), «Паганини» на муз. Рахманинова (1963) и др. Наряду с классикой на сцене т-ра пост. почти все сценич. произв. эст. композиторов, мн. из них впервые: оперы — «Женихи из Мульгимаа» Эрнесакса (1960), «Неуловимая» Э. Каппа (1961), «Лебединый полёт» Тормиса (1966), «Королю холодно» Оякяэра (1967), «Майское утро» Аустер (1970); детские оперы — «Зимняя сказка» Э. Каппа (1958), «Хитрый Антс и Сатана» Пятса (1962); оперетты — «Руммуюри» Арро и Нормета (1954), «Перекрёстные пути» Сыбера (1957), «Лесной цветок» (1959), «Пожалуйста, что Вам угодно» (1962), «1000 метров любви» (1965) и «Человек с домовым» (1968) Кырвера, «Была весна, лето, осень» Винтера (1969); балеты — «Балет-симфония» Тамберга (1960), «Весна» Винтера (1967), одноактные балеты: «Контрасты» (1967), «Картины» (1969) и др.

В труппе т-ра (на 1972): режиссёры — нар. арт. СССР К. Ирд (гл. режиссёр), нар. арт. Эст. ССР Э. Кайду и К. Сювалеп; гл. дирижёр — засл. деят. иск-в Эст. ССР Э. Кылар; гл. балетмейстер — нар. арт. Эст. ССР И. Урбель; гл. хормейстер — Х. Сирмайс; гл. художник — засл. художник Эст. ССР М. Сярэ; певцы — засл. арт. Эст. ССР Э. Ани, Л. Марк, П. Люкки, А. Сеэп, Э. Аймре; солисты балета — засл. арт. Эст. ССР Е. Позняк, Ю. Вилимаа и др. В 1956 коллектив т-ра участвовал в Декаде эстонского искусства и литературы в Москве. В том же году награждён орденом Трудового Красного Знамени; с 1966 — академический.

Лит.: Театры Советской Эстонии, Таллин, 1956; Государственный ордена Трудового Красного Знамени театр «Ванемуйне» Эстонской ССР, Тарту, 1957; «Ванемуйне» сегодня и вчера, Тарту, 1970; «Vanemuine» teater. Riiklik teater «Vanemuine», Tartu, 1954; «Vanemuine» teater. Töörpunalipu ordeniga Eesti NSV. Akadeemiline Teater «Vanemuine», Tartu, 1966; «Vanemuine». 1870—1970, Tallinn, 1970. *А. Ш. Тамаркин.*

ВАНЖУРА (Wanžura, Vančura) Эрнест (ок. 1750, Вамберг — 1802, Петербург) — рус. композитор и клавесинист. По национальности чех. С 1783 жил в России. До 1786 был муз. руководителем Воспитательного дома, инспектором муз. классов Петровского т-ра в Москве. В 1786—97 служил в дирекции имп. т-ров в Петербурге. Участник придв. камерных концертов. В 1785—94 издавал «Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte dedié aux dames», где в 1790 напечатал «Русскую симфонию на украинские темы» — один из ранних образцов симф. разработки нар. тем в рус. музыке. Написал музыку комич. оперы «Храброй и смелой витязь Архидеич» (либр. Екатерины II, 1787, Эрмитажный т-р, Петербург; ставилась также под назв. «Иван-Царевич»). Другие приписываемые ему произв. (6 симфоний, струн. трио, квартеты, танцы для фп.) не сохранились.

Лит.: Вольман Б., Русские печатные ноты 18 в., Л., 1957; Moosber R.-A., Annales de la musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2, Gen., 1951. *Ю. В. Келдыш.*

ВАН ЗАНДТ Мария — см. *Зандт* М.

ВАН ЗА́НТЕН Корнелия — см. *Зантен* К.

ВАН ОТТЕРЛО Виллем — см. *Оттерло* В.

ВА́НСЛОВ Виктор Владимирович (р. 16 V 1923, Вятка, ныне Киров) — советский музыковед. Доктор искусствоведения (1964). В 1944 окончил лит. ф-т Педагогического ин-та в Барнауле, в 1948 — теоретико-композиторский ф-т Моск. консерватории по классу И. В. Способина. В 1950—58 ст. науч. сотрудник Ин-та философии АН СССР, в 1955—57 вёл в Моск. консерватории курс эстетики. С 1963 зав. сектором теории и критики Науч.-исследовательского ин-та теории и истории изобразит. иск-в Академии художеств СССР.

Соч.: Симфоническое творчество А. К. Глазунова, М.—Л., 1950; Об отражении действительности в музыке, М., 1953; Содержание и форма в искусстве, М., 1956; Проблема прекрасного, М., 1957; Р. Вагнер, М., 1959; Изобразительное искусство и музыкальный театр, М., 1963; Опера и ее сценическое воплощение, М., 1963; Творчество Шостаковича, М., 1966; Всестороннее развитие личности и виды искусства, М., 1966; Эстетика романтизма, М., 1966; Балеты Григоровича и проблемы хореографии, М., 1968, [2]1971; С. Вирсаладзе, [М., 1970]; О станковом искусстве и его судьбах, М., 1972.

ВА́НЧА (Vanсea) Зено [р. 8(21) X 1900, Бокша-Васиовей, Банат] — рум. композитор, музыковед и педагог. Засл. деят. иск-в СРР (1954). В 1915—21 учился игре на фп. и теоретич. дисциплинам в Лугоже у И. Виду и в Клуже у Г. Димы. В 1921—26 занимался по композиции у Э. Каница в Венской консерватории. В 1929—40 преподавал гармонию и историю музыки в консерватории в Тыргу-Муреше (в 1945—48 директор), в 1940—45 — в Тимишоаре. В 1949—68 профессор Бухарестской консерватории. В 1953—64 гл. ред. журн. «Muzica».

Соч.: балет-пантомима — Лесовик (Оборотень, Priculiciul, 1933, пост. 1942, 2-я ред. 1957, Бухарест); вок.-симф. произв. — Реквием (1941, пр. им. Дж. Энеску, 1943); кантата Песнь мира (1961); для орк.— 2 гротесковых танца (пр. им. Дж. Энеску, 1937), 2 симфониетты (1948, 1967), симф. сюита (1951), симф. триптих (1958); 2 Банатские рапсодии (1928, 1950); концерт и 5 пьес (1961 и 1964; оба для струн. орк.); 5 струн. квартетов — № 1 (1931, пр. им. Дж. Энеску, 1938), № 2 (1953, Гос. пр. СРР, 1953), № 3 (1957), № 4 (1965), № 5 (1970); камерные, вок.-хоровые и инстр. произв.

Лит. соч.: Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX, v. 1, Buc., 1968; учебники—Istoria muzicii universale şi românesti, Tirgu-Mureş, 1938; Cartea dirijorului de cor, Timişoara, 1945; Istoria muzicii româneşti, Buc., 1953; статьи, в т. ч. Evolutia simfonici româneşti, «Muzica», 1969, № 4, 6, 11. *Р. Э. Лейтес.*

ВА́НЬСКИЙ (Wańsкi) Ян Непомуцен (ок. 1782, место рожд. неизв.— ок. 1840, Экс-ан-Прованс, Франция) — польский скрипач и композитор. Род. в семье музыканта. Учился игре на скрипке и композиции в Калише и в Варшаве. После восстания 1831 жил в Париже, брал уроки игры на скрипке у П. М. Ф. Байо. В 1831—36 концертировал во Франции, Испании, Италии. В 1836 поселился во Флоренции, затем в Риме, где стал чл. академии «Санта-Чечилия» (с 1836). Последние годы жизни провёл в Провансе (Франция), посвятив себя композиторской деятельности и муз.-теоретич. трудам. В. принадлежат произв. гл. обр. для скрипки (концертино, каприсы, вариации, фуги и др.), а также парафразы из опер «Вильгельм Телль» Россини, «Пророк» Мейербера и др. Автор сочинений по методике игры на струн. инструментах (написал этюды и школу игры на скрипке и альте) и пособий по гармонии («L'harmonie ou la science des accords») и др.

Лит.: Chybiński A., Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800, Kr., 1949; Dzieje polskiej kultury muzycznej, [praca zbiorowa], t. 2, Kr., 1967. *З. Лисса.*

ВАНЬХАЛЬ, Ванхаль (Vaňhal, Wanhall) Ян Батист (12 V 1739, Неханице близ Градец-Кралове — 20 VIII 1813, Вена) — чеш. композитор, скрипач, педагог. Учился музыке у А. Эрбана. В 1757 органист в Опочно. Брал уроки у Д. Диттерсдорфа в Вене (с 1760), был участником придв. капеллы, преподавал

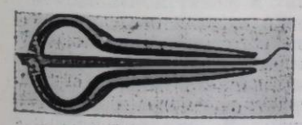
музыку в аристократич. домах. Совершенствовался в Италии, где познакомился с К. В. Глюком (Венеция, 1761). В 1772—80 находился на службе у графа Й. Эрдёди в Венгрии и Хорватии. К этому периоду относится создание оратории «Замученные люди» («Umečení páně», ок. 1772). Вернувшись в Вену, занимался композицией и преподаванием игры на фп. Во время приступа душевной болезни сжёг почти все свои сочинения. Особенно значительны симфонии В., законченные по форме и выразительные по мелодич. материалу. Произв. В. в этом жанре способствовали становлению ранней венской классич. симфонии. Фп. пьесы и скрипичные дуэты, написанные В., обогатили педагогич. репертуар. Автор теоретич. работ, среди к-рых получили известность «Начальные основы генерал-баса» («Anfangsgründe des Generalbasses») и «Краткие основы фортепианной игры» («Kurzgefasste Anfangsgründe für Pianoforte») (обе изд. в 1817).

Соч.: оперы — Триумф Клелии (Il trionfo di Clelia), Демофонт (обе на либретто П. Метастазио, 1761); для орк.—ок. 100 симф. концертов для органа, скр., флейты, контрабаса с орк.; камерные ансамбли—ок. 100 струн. квартетов, фп. трио, сонаты для разл. инструментов с фп.; для фп.—сонатины; вариации на тему чеш. нар. песен, Двенадцать миниатюр для молодых пианистов; церк. музыка — 26 месс, 2 реквиема, 36 офферториев, Stabat Mater и др.

Лит.: Sýkora V. F., 140 výročí smrti Jana Vaňhala, «HR», 1953, VI; Bryan P. R., The symphonies of J. Vanhal, v. 1—2, Ann Arbor, 1957. *М. М. Яковлев.*

ВАРВОГЛИС (Βάρβογλης) Марнос (р. 22 XII 1885, Афины) — греч. композитор и педагог. В 1904 поступил в Парижскую консерваторию, занимался у К. Леру и Ж. Коссада. С 1922 профессор Афинской консерватории (кафедра композиции и истории музыки). Награждён пр. Афинской академии иск-в (1937). В.— автор симф. произв. «Пасторальная сюита» (для струнных), 1912; «Св. Барбара», 1912; «Греческое каприччио» (для виолончели и оркестра), 1914; «Лавры и кипарисы», 1950; фп. и камерно-вок. сочинений; оперы «Полдень любви» (т-р «Лирики скини», 1944, Афины); музыки к драм. спектаклям «Агамемнон» и «Персы» Эсхила (1932, 1934), «Медея» Еврипида и «Птицы» Аристофана (1942) и др.

ВАРГА́Н (от лат. organum, греч. ὄργανον — орудие; муз. инструмент; по др. версии, от старослав. варги — уста, рот, зев) — самозвучащий язычковый инструмент. Распространён у большинства народов мира. Различают пластинчатый и дугообразный В. Пластинчатый В. встречается гл. обр. у народов Азии (Сибирь, Дальний Восток, отчасти Средняя и Юго-Вост. Азия) и Океании, дугообразный В. распространён также в Европе, Центр. Азии, Африке. Пластинчатый В. изготовляется из дерева, бамбука, кости, камыша или (реже) металлич. пластинки, с тонкой полоской-язычком посередине. Размер его — от 10 до 20 и более *см*. Дугообразный В. выковывается из железного, медного, бронзового или серебряного прута, он обычно имеет длину около 10 *см*. Язычок в виде тонкой стальной пластинки с крючком на конце укрепляется в середине дуги. При игре В. прижимают к зубам или зажимают ими. Рот служит подвижным естеств. резонатором. Язычок приводят в состояние вибрации, защипывая его пальцем, ниткой, тонкой палочкой. При непрерывном колебании язычка получают постоянно слышный осн. тон (бурдон), а изменением артикуляции рта выделяют необходимые для исполнения мелодии тоны обертонового ряда. Тихий звук и небольшой диапазон В., обычно не превышающий кварту или квинту, ограничивают его репертуар короткими танцев. мелодиями, традиц. напевами и наигрышами. Иногда В. используется как звукоподражат.



инструмент. В нач. 19 в. усовершенствованный В.— *аура* становится концертным инструментом с разнообр. репертуаром, привлекает внимание проф. музыкантов и любителей музыки.

Названия нац. разновидностей В.: дрымба (укр., белорус., молд.), пармупилль, суупиль (эст.), варгас (литов.), комуз (тюрк.), купас (чуваш.), ковыж (мар.), хуур, аманхуур (монг.), кубыз (башк., тат.), хамыс, хомус (якут.), пымель (кет.), пыныр (селькуп.), кэнгинкэвун (эвенк.), томра, тумран (хант.), кунгай (ороч.), jews'harp (англ.), guimbarde (франц.), Brummaisen (австр.), Maultrommel (нем.), scacciapensieri (итал.), mondtrom (нидерл.), mundharpe (дат.), mungiga (швед.), trumpadh (прл.), tromp (шотл.), verimbao (испан.), drumla (польск.), brumle (чеш.), drombulia (серб.-хорв.), huuliharppu (фин.), doromb (венг.), aping (яван.), kutsi-biwa (япон.), muchanga, murchang (бенг.), utete (Океания), lokangavava (мальгаш.), genggong (индонез.), vasang (афр.) и т. д.

Лит.: Emscheimer E., Maultrommeln in Sibirien und Zentralasien, в его сб.: Studia ethnomusicologica Eurasiatica, Stockh., 1964. *Р. В. Галайская.*

ВАРЕ́З (Varèse) Эдгар (22 XII 1885, Париж — 7 XI 1965, Нью-Йорк) — амер. композитор, муз.-обществ. деятель и дирижёр. По нац. француз. В 1904—06 изучал композицию в Схола канторум у А. Русселя и В. д'Энди, в 1906—07 — в классах высшего мастерства у Ш. Видора в консерватории в Париже. Выступал как дирижёр с любит. хором, организованным им при Нар. ун-те. С 1908 работал в Берлине, где был творчески связан с Ф. Бузони, М. Рейнхардтом и Г. Гофманталем (написал музыку к его драме «Эдип и Сфинкс»); организовал Симф. хор, с к-рым исполнял (1908—09) музыку ранних полифонистов. В 1914 дирижировал Филармонич. оркестром в Праге. В 1915 поселился в США. Основал в Нью-Йорке ряд муз. организаций, пропагандировал совр. музыку: дирижировал созданным им Новым симф. оркестром (1919), организовал Междунар. гильдию композиторов (совм. с К. Сальседо, существовала в 1921—27), был одним из основателей Панамериканского об-ва по пропаганде амер. музыки (1926), рук. хоров. Б. ч. произв. В., написанных до 1915 (в романтич. и импрессионистич. стиле), не сохранилась. В зрелые годы он обратился к экспериментам в области ритмич. и тембрового обновления музыки. Занимаясь проблемами электронной музыки, акустики, поисками новых муз. звучаний, пытался расширить акустич. возможности обычных инструментов («Интегралы» для камерного оркестра и ударных, 1923, «Ионизация» для 41 ударного и 2 сирен, 1931). Считая музыку «организованным шумом», отстаивал (и претворял в творчестве) конструктивистские идеи о необходимости обновления муз. языка с помощью совр. техники и индустриальных шумов (связь музыки с техникой подчёркивается назв. его произв.), искал новые комбинации звуков, стремился к усложнённым динамич. и ритмич. построениям. В произв. «Пустыни» («Déserts», для электронных дух. и ударных, 1954) впервые в истории муз. иск-ва применил приём сочетания оркестровой и конкретной музыки (звучание обычных инструментов контрастирует с электронной, усиленной 3 репродукторами и записью фабричных шумов). Публич. исполнение произв. В. в Европе и США неоднократно вызывало протесты аудитории. Эстетич. взгляды В. оказали влияние на творчество композиторов-авангардистов.

Соч.: для орк.— Америки (Amériques, 1926), Аркана (Arcana, 1927); для голоса и орк.— Пространство (Espace, 1937) для хора и орк., симфония с хором (1937), поэма для сопрано и орк.: Металл (Metal, 1937), Ночные (Nocturnal)— I (1961) и II (1962) для сопрано, хора и орк.; Приношения (Offrandes, 1922, для сопрано и камери. орк.); камерн. соч.— Гиперпризма (Hyperprisme, 1923, для духовых и ударных), Октандр (Octandre, 1924, для 7 духовых и контрабаса), Плотность 21,5 (Density 21,5, 1936, для флейты-соло и камери. орк.); для электронных инстр. и «организован-

ного шума» — Экваториал (Equatorial, для органа, ударных, труб, тромбонов, 2 терменвоксов и баса, 1934), Электронная поэма (Poème Electronique, 1958, для Междунар. выставки в Брюсселе, ЭКСПО-58, с использованием 425 репродукторов с 11 каналами), Ночью (Dans la nuit, на сл. Г. Мишо, для хора, 15 медных духовых, ударных, органа и воли Мартено (электроинстр.).

Лит. соч.: Les instruments et la machine électronique, «L'Âge nouveau», P., 1955, № 92; Tout jeune homme j'habitais Berlin, в кн.: Le poème électronique, Le Carbusier, 1958; Le déstin de la musique est de conquérir la liberté, «Liberté 59», Montreal, 1959, Sept.— Oct.

Лит.: Waldman F., Edgar Varèse, «Juilliard Review», 1954; Vivier O., Innovations instrumentales d'Edgar Varèse, «RM», 1955, № 226, p. 188—97; Wilkinson M., An introduction to the music of Edgar Varèse, «The Score», 1957, March, p. 5; его же, Edgar Varèse — pionier and prophet, «Melos», 1961, № 3, p. 68—76. *М.М.Яковлев.*

ВАРИАЦИИ (от лат. variatio — изменение, разнообразие) — муз. форма, в к-рой тема (иногда две темы и более) излагается повторно с изменениями в фактуре, ладе, тональности, гармонии, соотношении контрапунктирующих голосов, тембре (инструментовке) и др. В каждой В. может претерпеть изменение не только один компонент (напр., фактура, гармония и т. п.), но и ряд компонентов в совокупности. Следуя друг за другом, В. образуют вариационный цикл, но в более широкой форме могут перемежаться с к.-л. иным тематич. материалом, тогда складывается т. н. рассредоточенный вариационный цикл. В обоих случаях единство цикла определяется общностью тематизма, вытекающей из единого художеств. замысла, и целостной линией муз. развития, диктующей применение в каждой В. тех или иных приёмов варьирования и обеспечивающей логич. связность целого. В. могут быть как самостоятельным произв. (Tema con variazioni — тема с В.), так и частью любой др. крупной инстр. или вок. формы (оперы, оратории, кантаты).

Форма В. имеет нар. происхождение. Её истоки восходят к тем образцам народно-песенной и инстр. музыки, где осн. мелодия видоизменялась при куплетных повторениях. Особенно благоприятствует образованию В. хор. песня, в к-рой при тождестве или сходстве осн. напева постоянны изменения в прочих голосах хоровой фактуры. Такие формы варьирования характерны для развитых многогол. культур — рус., груз. и мн. др. В области нар. инстр. музыки варьирование проявлялось в парных нар. танцах, впоследствии послуживших основой танц. сюиты. Хотя варьирование в нар. музыке часто возникает импровизационно, это не мешает образованию вариац. циклов.

В проф. западноевроп. муз. культуре вариац. техника стала складываться у композиторов, писавших в контрапунктич. *строгом стиле*. *Cantus firmus* сопровождался полифонич. голосами, заимствовавшими его интонации, но преподносившими их в варьированном виде — в уменьшении, увеличении, обращении, с изменённым ритмич. рисунком и т. д. Подготовительная роль принадлежит также и вариационным формам в лютневой и клавирной музыке. Тема с В. в совр. понимании этой формы возникла, по-видимому, в 16 в., когда появились *пассакальи* и *чаконы*, представлявшие собой В. на неизменный бас (см. *Basso ostinato*). Дж. Фрескобальди, Г. Пёрселл, А. Вивальди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ф. Куперен и др. композиторы 17—18 вв. широко применяли эту форму. Одновременно развивались В. на песенные темы, заимствовавшиеся из популярной музыки (В. на тему песни «Дудочка возницы» У. Бёрда) или сочинявшиеся автором В. (И. С. Бах, Ария с 30 В.). Этот род В. получил большое распространение во 2-й пол. 18 и в 19 вв. в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта и позднейших композиторов. Они создали различные самостоятельные произв. в форме В., часто на заимствованные темы, и вводили В. в сонатно-симфонич. циклы в качестве одной из частей (в таких случаях тема обычно сочинялась самим композитором). Особенно характерно применение В. в финалах для завершения циклич. формы (симфония № 31 Гайдна, квартет d-moll Моцарта, К.-V. 421, симфонии № 3 и № 9 Бетховена, № 4 Брамса). В концертной практике 18 и 1-й пол. 19 вв. В. постоянно служили формой импровизации: В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Н. Паганини, Ф. Лист и мн. др. блестяще импровизировали В. на избранную тему.

Зачатки вариац. циклов в рус. проф. музыке нужно искать в многогол. обработках мелодий знаменного и др. распевов, в к-рых при куплетных повторениях напева варьировалась гармонизация (кон. 17 — нач. 18 вв.). Эти формы наложили отпечаток на произв. партесного стиля и хор. концерт 2-й пол. 18 в. (М.С.Березовский). В кон. 18 — нач. 19 вв. создавалось много В. на темы рус. песен — для фп., для скрипки (И. Е. Хандошкин) и т. д.

В поздних сочинениях Л. Бетховена и в последующее время обозначились новые пути в развитии вариац. циклов. В зап.-европ. музыке В. стали трактоваться свободнее, чем прежде, их зависимость от темы уменьшилась, появились жанровые формы в В., вариац. цикл уподобляется сюите. В рус. классич. музыке, первоначально в вок., впоследствии и в инструментальной, у М. И. Глинки и его последователей утвердился особый род вариац. цикла, в к-ром мелодия темы оставалась неизменной, варьировались же прочие компоненты. Образцы такого варьирования встречались на Западе у П. Гайдна и др.

В зависимости от соотношения структуры темы и В. различают два осн. типа вариац. циклов: первый, в к-ром тема и В. имеют одинаковую структуру, и второй, где структура темы и В. различна. К первому типу должны быть причислены В. на Basso ostinato, классич. В. (иногда называемые строгими) на песенные темы и В. с неизменяемой мелодией. В строгих В., помимо структуры, обычно сохраняются метр и гармонич. план темы, поэтому она легко узнаётся даже при самом интенсивном варьировании. В вариац. циклах второго типа (т. н. свободные В.) связь В. с темой по мере их развёртывания заметно слабеет. Каждая из В. часто обладает своим метром и гармонич. планом и обнаруживает черты к.-л. нового жанра, что сказывается на характере тематизма и муз. развития; общность с темой сохраняется благодаря интонац. единству.

Встречаются и отступления от этих осн. признаков вариац. форм. Так, в В. первого типа иногда изменяется структура сравнительно с темой, хотя по фактуре они не выходят за пределы данного типа; в вариац. циклах второго типа структура, метр и гармония иногда сохраняются в первых В. цикла и меняются лишь в последующих. На основе соединения разл. типов и разновидностей вариац. циклов складывается форма нек-рых произв. нового времени (финал фп. сонаты № 2 Шостаковича).

Композиция вариац. циклов первого типа определяется единством образного содержания: В. раскрывают художеств. возможности темы и её выразительных элементов, в результате складывается разносторонний, но единый по характеру муз. образ. Развитие В. в цикле в одних случаях даёт постепенное убыстрение ритмич. движения (Пассакалия g-moll Генделя, Andante из фп. сонаты ор. 57 Бетховена), в других — обновление многогол. ткани (Ария с 30 вариациями Баха, медл. часть из квартета ор. 76 № 3 Гайдна) или планомерную разработку интонаций темы, сначала свободно перемещаемых, а далее собираемых воедино (1-я часть фп. сонаты ор. 26 Бетховена). Последнее связано с давней традицией заканчивать вариац. цикл проведением темы (da capo). Бетховен часто использовал этот приём, приближая к теме фактуру одной из последних вариаций (32 В. c-moll) или восстанавливая тему в заключит.

части цикла (В. на тему марша из «Афинских развалин»). Последняя (финальная) В. обыкновенно бывает более широкой по форме и более быстрой по темпу, чем тема, и выполняет роль коды, особенно необходимой в самостоят. произв., написанных в форме В. Для контраста Моцарт вводил перед финалом одну В. в темпе и характере Adagio, что способствовало более рельефному выделению быстрой заключительной В. Введение ладово-контрастирующей В. или группы В. в центре цикла образует трёхчастную структуру. Складывающееся последование: минор — мажор — минор (32 В. Бетховена, финал симфонии № 4 Брамса) или мажор — минор — мажор (соната A-dur Моцарта, К.-V. 331) обогащает содержание вариац. цикла и вносит стройность в его форму. В нек-рых вариац. циклах ладовый контраст вводится 2—3 раза (вариации Бетховена на тему из балета «Лесная девушка»). В циклах Моцарта структура В. обогащается фактурными контрастами, вводимыми там, где тема их не имела (В. в фп. сонате A-dur, К.-V. 331, в серенаде для оркестра B-dur, К.-V. 361). Складывается своего рода «второй план» формы, весьма важный для разнообразной окраски и широты общего вариационного развития. В нек-рых произв. Моцарт объединяет В. непрерывностью гармонич. переходов (attaca), не отступая от структуры темы. В результате внутри цикла складывается текучая контрастно-составная форма, включающая чаще всего расположенные в конце цикла В.-Adagio и финал («Je suis Lindor», «Salve tu, Domine», К.-V. 354, 398 и др.). Введение Adagio и быстрых финалов отражает связь с сонатными циклами, их влияние на циклы В.

Тональность В. в классич. музыке 18—19 вв. чаще всего сохранялась та же, что и в теме, и ладовый контраст вводился на основе общей тоники, но уже Ф. Шуберт в мажорных вариац. циклах стал использовать тональность VI низкой ступени для В., непосредственно идущей после минорной, и тем самым выходил за пределы одной тоники (Andante из квинтета «Форель»). У позднейших авторов тональное разнообразие в вариац. циклах усиливается (Брамс, В. и фуга ор. 24 на тему Генделя) или, наоборот, ослабляется; в последнем случае в качестве компенсации выступает богатство гармонич. и тембрового варьирования («Болеро» Равеля).

Вок. В. с неизменной мелодией у рус. композиторов объединяются также и лит. текстом, представляющим единое повествование. В развитии таких В. иногда возникают изобразит. моменты, отвечающие содержанию текста (Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила», песня Варлаама из оперы «Борис Годунов»). В опере возможны и незамкнутые вариац. циклы, если такая форма диктуется драматургич. ситуацией (сцена в избе «Итак, я дожил» из оперы «Иван Сусанин», хор «Ой, беда идёт, люди» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»).

К вариац. формам 1-го типа примыкают и В.-дубль, идущие вслед за темой и ограничивающиеся одним её варьированным проведением (редко — двумя). Вариац. цикла они не образуют, т. к. не обладают завершённостью; дубль мог бы перейти в дубль II и т. д. В инстр. музыке 18 в. В.-дубль обычно входили в сюиту, варьируя один или неск. танцев (партита h-moll Баха для скрипки соло), в вок. музыке они возникают при повторениях куплета (куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин»). В.-дубль можно считать два соседних построения, объединённых общим для них тематич. материалом (орк. вступление из II картины пролога в опере «Борис Годунов», № 1 из «Мимолётностей» Прокофьева).

Композиция вариац. циклов 2-го типа («свободных В.») сложнее. Истоки их восходят к 17 в., когда образовалась монотематическая сюита; в нек-рых случаях танцы представляли собой В. (И. Я. Фробергер, «Auf die Mayerin»). Бах в партитах—В. на хоральные темы— применял свободное изложение, скрепляя строфы хоральной мелодии интермедиями, иногда весьма широкими, и этим отступая от первоначальной структуры хорала («Sei gegrüsset, Jesu gütig», «Allein Gott in der Höhe sei Ehr», BWV 768, 771 и др.). В В. 2-го типа, относящихся к 19—20 вв., значительно усиливаются ладо-тональные, жанровые, темповые и метрич. контрасты: почти каждая В. представляет собою в этом отношении нечто новое. Относительное единство цикла поддерживается использованием интонаций заглавной темы. Из них в В. формируются свои темы, обладающие известной самостоятельностью и способностью к развитию. Отсюда — использование в В. репризной двух-, трёхчастной и более широкой формы, даже если заглавная тема её не имела (В. ор. 72 Глазунова для фп.). В сплочении формы большую роль играют медленная В. в характере Adagio, Andante, ноктюрна, находящаяся обычно во 2-й пол. цикла, и финал, стягивающий разнообразный интонац. материал всего цикла. Часто финальная В. носит помпезно-заключительный характер (Симфонич. этюды Шумана, последняя часть 3-й сюиты для оркестра и В. на тему рококо Чайковского); если В. помещены в конце сонатно-симфонич. цикла, то возможно их сочетание по горизонтали или вертикали с тематич. материалом предыдущей части (трио «Памяти великого художника» Чайковского, квартет № 3 Танеева). Нек-рые вариац. циклы в финалах имеют фугу (симфонич. В. ор. 78 Дворжака) или включают фугу в одной из предфинальных В. (33 В. ор. 120 Бетховена, 2-я ч. трио Чайковского).

Иногда В. пишутся на две темы, редко — на три. В двухтемном цикле периодически чередуется по одной В. на каждую тему (Andante с В. f-moll Гайдна для фп., Adagio из симфонии № 9 Бетховена) или по нескольку В. (медленная часть трио ор. 70 № 2 Бетховена). Последняя форма удобна для свободной вариац. композиции на две темы, где В. соединены связующими частями (Andante из симфонии № 5 Бетховена). В финале симфонии № 9 Бетховена, написанном в вариац. форме, гл. место принадлежит первой теме («тема радости»), получающей широкое вариац. развитие, включая тональное варьирование и фугато; вторая тема появляется в средней части финала в неск. вариантах; в общей фугированной репризе темы контрапунктируют. Композиция всего финала, таким образом, очень свободна.

У рус. классиков В. на две темы связаны с традиц. формой В. на неизменную мелодию: каждая из тем может быть варьирована, композиция же в целом оказывается довольно свободной благодаря тональным переходам, связующим построениям и контрапунктированию тем («Камаринская» Глинки, «В Средней Азии» Бородина, свадебный обряд из оперы «Снегурочка»). Ещё более свободна композиция в редких образцах В. на три темы: непринуждённость смен и сплетений тематизма — непременное её условие (сцена в заповедном лесу из оперы «Снегурочка»).

В. обоих типов в сонатно-симф. произв. используются чаще всего как форма медленной части (кроме названных сочинений, см. Крейцерову сонату и Allegretto из симфонии № 7 Бетховена, квартет «Девушка и смерть» Шуберта, симфонию № 6 Глазунова, фп. концерты — Скрябина и № 3 Прокофьева, пассакалии Шостаковича из симфонии № 8 и из скрипичного концерта № 1), иногда они применяются в качестве 1-й части или финала (примеры назывались выше). В вариациях Моцарта, входящих составной частью в сонатный цикл, либо отсутствует В.-Adagio (соната для скрипки и фп. Es-dur, квартет d-moll, К.-V. 481, 421), либо сам такой цикл не имеет медленной части (соната для фп. A-dur, соната для скрипки и фп. A-dur, К.-V. 331, 305 и др.).

В. 1-го типа часто входят составным элементом в более крупную форму, но тогда они не могут приобрести законченности, и вариац. цикл остаётся открытым для перехода к другому тематич. разделу. Данные в единой последовательности, В. способны контрастировать с др. тематич. разделами большой формы, сосредоточивая в себе развитие одного муз. образа. Размах вариац. формы зависит от художеств. идеи произв. Так, в середине 1-й части симфонии № 7 Шостаковича В. представляют грандиозную картину вражеского нашествия, тема же и четыре В. в середине 1-й части симфонии № 25 Мясковского рисуют спокойный образ былинного характера. Из разнообразных полифонич. форм складывается цикл В. в середине финала концерта № 3 Прокофьева. Образ игрового характера возникает в В. из середины скерцо трио ор. 22 Танеева. Середина ноктюрна Дебюсси «Празднества» построена на тембровом варьировании темы, передающем движение красочного карнавального шествия. Во всех таких случаях В. стягиваются в цикл, тематически контрастирующий с окружающими разделами формы.

Форма В. иногда избирается для главной или побочной партии в сонатном allegro («Арагонская хота» Глинки, Увертюра на темы трёх рус. песен Балакирева) или для крайних частей сложной трёхчастной формы (2-я часть «Шехеразады» Римского-Корсакова). Тогда В. экспозиц. раздела подхватываются в репризе и образуется рассредоточенный вариац. цикл, усложнение фактуры в к-ром планомерно распределяется по обеим его частям. «Прелюдия, фуга и вариация» Франка для органа представляет собой пример однократного варьирования в репризе-В.

Рассредоточенный вариац. цикл складывается в качестве второго плана формы, если к.-л. тема при повторениях варьируется. В этом отношении особенно большие возможности имеет рондо: возвращающаяся осн. его тема с давних пор являлась объектом варьирования (финал сонаты ор. 24 Бетховена для скрипки и фп.: в репризе две В. на главную тему). В сложной трёхчастной форме такие же возможности для образования рассредоточенного вариац. цикла открываются при варьировании начальной темы — периода (Дворжак — середина 3-й части квартета ор. 96). Возвращение темы способно подчеркнуть её значение в развитой тематич. структуре произв., варьирование же, изменяя фактуру и характер звучания, но сохраняя сущность темы, позволяет углубить её выразит. смысл. Так, в трио Чайковского трагич. гл. тема, возвращаясь в 1-й и 2-й частях, с помощью варьирования доводится до кульминации — предельного выражения горечи утраты. В Largo из симфонии № 5 Шостаковича печальная тема (Ob., Fl.) позднее, при проведении в кульминационный момент (Vc.), получает остродраматический характер, а в коде звучит умиротворённо. Вариационный цикл вбирает в себя здесь главные нити концепции Largo.

Рассредоточенные вариац. циклы нередко имеют более чем одну тему. В контрастности подобных циклов раскрывается разносторонность художеств. содержания. Особенно велико значение таких форм в лирич. произв. Чайковского, к-рые наполнены многочисленными В., сохраняющими гл. мелодию-тему и меняющими её сопровождение. Лирич. Andante Чайковского существенно отличаются от его произв., написанных в форме темы с В. Варьирование в них не приводит к к.-л. изменениям в жанре и характере музыки, однако через варьирование лирич. образ поднимается до высоты симфонич. обобщения (медленные части симфоний № 4 и № 5, фп. концерта № 1, квартета № 2, сонаты ор. 37-bis, середина в симфонич. фантазии «Франческа да Римини», тема любви в «Буре», ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева» и т. д.).

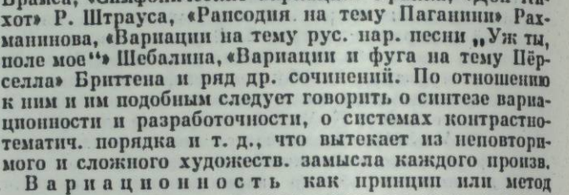
Образование рассредоточенного вариац. цикла, с одной стороны, является следствием вариац. процессов в муз. форме, с другой — опирается на чёткость тематич. структуры произв., её строгую определённость. Но метод вариац. развития тематизма столь широк и разнообразен, что далеко не всегда ведёт к образованию вариац. циклов в прямом значении слова и может быть использован в весьма свободной форме.

С сер. 19 в. В. становятся основой формы многих крупных симфонических и концертных произведений, развёртывающих широкую художественную концепцию, иногда с программным содержанием. Таковы «Пляска смерти» Листа, «Вариации на тему Гайдна» Брамса, «Симфонические вариации» Франка, «Дон Кихот» Р. Штрауса, «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова, «Вариации на тему рус. нар. песни „Уж ты, поле мое“» Шебалина, «Вариации и фуга на тему Пёрселла» Бриттена и ряд др. сочинений. По отношению к ним и им подобным следует говорить о синтезе вариационности и разработочности, о системах контрастно-тематич. порядка и т. д., что вытекает из неповторимого и сложного художеств. замысла каждого произв.

Вариационность как принцип или метод тематич. развития — понятие очень широкое и включает всякое видоизменённое повторение, сколько-нибудь существенно отличающееся от первого изложения темы. Темой в таком случае становится относительно самостоятельное муз. построение, дающее материал для варьирования. В этом смысле ею может быть первое предложение периода, пространное звено секвенции, оперный лейтмотив, нар. песня и т. д. Сущность вариационности заключается в сохранении тематич. основы и одновременно в обогащении, обновлении варьируемого построения.

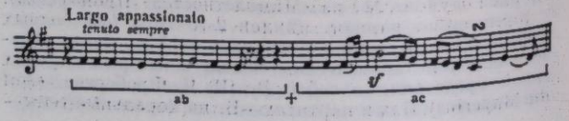
Различают вариационность двух видов: а) видоизменённое повторение тематич. материала и б) внесение в него новых элементов, вытекающих из основных. Схематически первый вид обозначается как a + a¹, второй как ab + ac. Для примера ниже приводятся фрагменты из произведений В. А. Моцарта, Л. Бетховена и П. И. Чайковского.

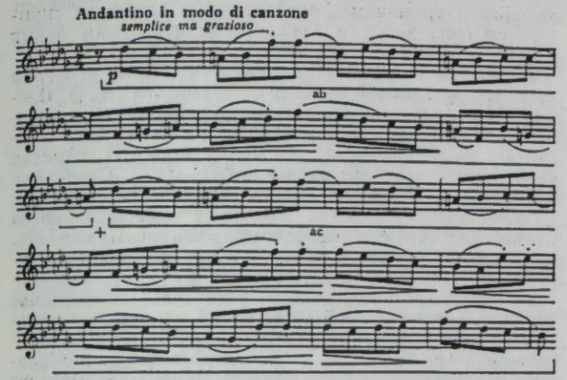
В примере из сонаты Моцарта сходство мелодико-ритмич. рисунка двух построений позволяет представить второе из них как варьирование первого; в отличие от этого в Largo Бетховена предложения связаны только через начальную мелодич. интонацию, продолжение же её в них различно; в Andantino Чайковского применён тот же метод, что и в Largo Бетховена, но с увеличением объёма второго предложения. Во всех случаях характер темы сохраняется, одновременно она обогащается изнутри с помощью развития её исходных интонаций. Величина и количество развиваемых тематических построений колеблются в зависимости от общехудожеств. замысла всего произв.



В. А. Моцарт. Соната для фп. c-moll, часть I.

Л. Бетховен. Соната для фп. ор. 2 № 2, часть II.





П. И. Чайковский. 4-я симфония, часть II.

Вариационность — один из старейших принципов развития, он главенствует в нар. музыке и древнейших формах проф. иск-ва. Вариационность характерна для зап.-европ. композиторов романтич. школы и для рус. классиков 19 — нач. 20 вв., она пронизывает их «свободные формы» и проникает в формы, унаследованные от венских классиков. Проявления вариационности в таких случаях могут быть различными. Напр., М. И. Глинка или Р. Шуман строят разработку сонатной формы из больших секвентных звеньев (увертюра из оперы «Руслан и Людмила», первая часть квартета ор. 47 Шумана). Ф. Шопен проводит гл. тему скерцо E-dur в разработке, меняя ладовое и тональное её изложение, но сохраняя структуру, Ф. Шуберт в первой части сонаты B-dur (1828) формирует в разработке новую тему, проводит её секвентно (A-dur — H-dur), а затем из неё же строит четырёхтактное предложение, к-рое тоже перемещается в разные тональности с сохранением мелодич. рисунка. Подобные примеры в муз.-лит-ре неисчерпаемы. Вариационность, т. о., стала неотъемлемым методом в тематич. развитии там, где господствуют др. формообразующие принципы, напр. сонатность. В произв., тяготеющих к нар. формам, она способна захватить ключевые позиции. Симфонич. картина «Садко», «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «Восемь русских народных песен» Лядова, ранние балеты Стравинского могут служить подтверждением этого. Исключительно велико значение вариационности в музыке К. Дебюсси, М. Равеля, С. С. Прокофьева. По-особому претворяется вариационность у Д. Д. Шостаковича; у него она связана с внесением новых, продолжающих элементов в знакомую тему (тип «б»). Вообще всюду, где необходимо развить, продолжить, обновить тему, пользуясь её же интонациями, композиторы обращаются к вариационности.

К вариационным формам примыкают вариантные, образующие композиционное и смысловое единство на основе вариантов темы. Вариантное развитие подразумевает известную самостоятельность мелодич. и тонального движения при наличии общей с темой фактуры (в формах вариац. порядка, напротив, фактура подвергается изменениям в первую очередь). Тема в совокупности с вариантами составляет цельную форму, направленную на раскрытие главенствующего музыкального образа. Сарабанда из 1-й французской сюиты И. С. Баха, романс Полины «Подруги милые» из оперы «Пиковая дама», песня Варяжского гостя из оперы «Садко» могут служить примерами вариантных форм.

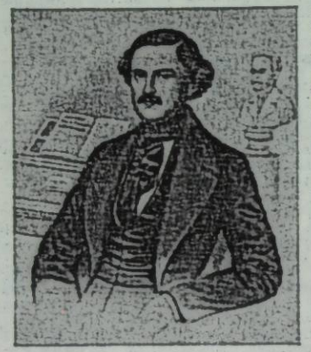
Вариационность, вскрывающая выразительные возможности темы и ведущая к созданию реалистич. художеств. образа, принципиально отличается от варьирования *серии* в современной додекафонной и серийной музыке. В этом случае вариационность превращается в формальное подобие истинной вариационности.

Лит.: Берков В., Вариационное развитие гармонии у Глинки, в его кн.: Гармония Глинки, М.— Л., 1948, гл. VI; Сосновцев Б., Вариантная форма, в сб.: Саратовская гос. консерватория, Научно-методические записки, Саратов, 1957; Протопопов Вл., Вариации в русской классической опере, М., 1957; его же, Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена, в сб.: Ф. Шопен, М., 1960; Скребкова О. Л., О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Адигезалова Л., Вариационный принцип развития песенных тем в русской советской симфонической музыке, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963; Мюллер Т., О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Линевой, в сб.: Труды кафедры теории музыки Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, вып. 1, М., 1960; Будрин Б., Вариационные циклы в творчестве Шостаковича, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1, М., 1967; Протопопов Вл., Вариационные процессы в музыкальной форме, М., 1967; его же, О вариационности в музыке Шебалина, в сб.: В. Я. Шебалин, М., 1970; Niedt Fr. E., Handleitung zur Variation..., Hdlb., 1706, ²1721 (hrsg. von J. Mattheson); Klauwell O., L. van Beethoven und die Variationsform, в его кн.: Studien und Erinnerungen, Langensalza, 1906; Viecenz H., Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts, в кн.: Mozart-Jahrbuch II, Münch., 1924; Luithlen V., Studien zu J. Brahms' Werken in Variationenform, «StMw», XIV, 1927; Gress R., Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrielli bis zu J. S. Bach, Stuttg., 1929 (Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen VI); Dejmek G. R., Der Variationszyklus bei M. Reger, Bonn, 1930 (Diss.); Friedland M., Zeitstiel und Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik, Lpz., 1930 (Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, Einzeldarstellungen, XIV); Schwarz W., R. Schumann und die Variation..., Kassel, 1939; Müller-Blattau J. M., Beethoven und die Variation, Neues Beethoven-Jahrbuch, V, Bonn, 1933; ero же, Gestaltung — Umgestaltung. Studien zur Geschichte der musikalischen Variation, Stuttg., 1950; Coenen P., Regers Variationsschaffen, B., 1935 (Diss.); Mies P., W. A. Mozarts Variationswerke und ihre Formungen, «AfMf», II, 1937; Neudenberger L., Die Variationstechnik der Virginalisten im Fitzwilliam Virginal book, B., 1937 (Diss.): Born F., Die Variation... im musikalischen Schaffen J. Pachelbels, B., 1941 («Neue deutsche Forschungen», Abt. Musikwissenschaft, X); Nelson R. U., The technique of variation ...from A. de Cabezon to M. Reger, Berk.— Los Ang., 1948,² 1962 (Univ. of California Publications III); Fischer K. von, Eroica-Variation op. 35 und Eroica-Finale, «SMz», LXXXIX, 1949; ero же, C. Ph. E. Bachs Variationswerke, «RBM», VI, 1952; ero же, Die Variation, Köln, [1956] («Das Musikwerk», H. XI); ero же, Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, в кн.: Festschrift J. Schmidt-Görg, Bonn, 1957; Reimann M., Zur Spielpraxis der Klaviervariation des 16. bis 18. Jahrhunderts, «Die Musikforschung», Jahrg. VII, H. 4, 1954; Brown M. J.E., Schubert's variations, L., 1954; Horsley I., The sixteenth-century variation, «JAMS», XII, 1959; ero же, The sixteenth-century variation and Baroque counterpoint, «Musica Disciplina», XIV, 1960; Hirsch H., Rhythmisch-metrische Untersuchungen zur Variationstechnik bei J. Brahms, Hdlb., 1960 (Diss.); Rhein R., F. Schuberts Variationsweise, Saarbrücken, 1960 (Diss.); Albrecht A., Die Klaviervariation im 20. Jahrh., Köln, 1961 (Diss.); Hailparn L., Variation form from 1525 to 1750, «MR», XXII, 1961; Mohr W., Über Mischform und Sonderbildungen der Variationsform, Kongr.-Bericht, Kassel, 1962; ero же, Zur Entstehungsgeschichte der Orgelchoralvariation, в кн.: Festschrift F. Blume, Kassel, 1963; Nelson R. U., Strawinsky's concept of variation, «MQ», XLVIII, № 3, 1962; ero же, Schönberg's variation, «MQ», v. L., № 2, 1964. *Вл. В. Протопопов.*

ВАРИА́ЦИЯ — видоизменение муз. темы, её мелодии, сопровождения или и того и другого одновременно. См. *Вариации.*

ВА́РИСТЕ Юрий Яанович (р. 10 X 1907, Вохнья, ныне Выруского р-на) — советский хор. дирижёр и педагог. Нар. арт. Эст. ССР (1956). Окончил Тартуский ун-т, отделение философии (1932), Таллинскую консерваторию по классу муз. педагогики (1941). Руководил многими хор. коллективами, с 1945 гл. дирижёр смешанного хора эст. радио. С 1950 один из гл. дирижёров республиканских певческих праздников. В 1944—51 зам. директора по учебной части, с 1944 зав. кафедрой хор. дирижирования Таллинской консерватории, с 1962 профессор. Среди учеников В.: А. Ратасепп, Х. Кальюсте, А. Верлин и др. В. — автор хор. песен.

ВАРЛА́МОВ Александр Егорович [15(27) XI 1801, Москва — 15(27) X 1848, Петербург] — рус. композитор, певец (тенор), педагог-вокалист и дирижёр. Род. в семье отставного военного, молдаванина по происхождению. С детских лет проявил муз. одарённость, по слуху научился играть на скрипке, виолончели, гитаре, фп. Муз. образование получил в петерб. Придв. певч. капелле (в 1811 зачислен в штат капеллы малолетним певчим). Способности В. привлекли внимание директора капеллы Д. С. Бортнянского, к-рый принял участие в его занятиях. В 1819 В. был назначен учителем певчих рус. придворной церкви в Гааге (Голландия). Здесь началась его деятельность как хорового дирижёра, камерного певца (первые концертные выступления) и гитариста. В 1823 возвратился в Петербург, работал учителем пения в театральной школе, с 1829 — в Придворной капелле. В 1827 познакомился с М. И. Глинкой (В. помогал ему в организации домашних концертов и репетиций). С 1832 поселился в Москве, получил место «композитора музыки» и помощника капельмейстера имп. т-ров. В 1843 вышел в отставку. Сближение В. с моск. артистич. средой (А. Н. Верстовский, М. С. Щепкин, П. С. Мочалов, поэт-актёр Н. Г. Цыганов) способствовало его творч. развитию. В 1833 он выпустил первый сб. романсов и песен, в 1834—35 издавал нотный журн. «Золова арфа», в к-ром наряду с собственными печатал сочинения Глинки, Верстовского и др. Особый успех имели конц. выступления В.— талантливого певца, исполнителя написанных им романсов и песен. Не обладая большим певч. голосом, он привлекал слушателей тонкой и вдумчивой интерпретацией, мастерством кантилены, выразительностью декламации. Свои исполнительские принципы В. зафиксировал в «Полной школе пения» (изд. 1840), являющейся одним из первых русских методических руководств по вокальной педагогике.



А. Е. Варламов. С литографии Ф. Пеца.

В течение «моск. периода» (1832—44) В. создал большую часть произв. (более 100 романсов и песен). Последние годы жизни (с 1845) провёл в Петербурге. Знаменательной для него была дружба с лит. критиком А. А. Григорьевым, знатоком и ценителем рус. фольклора. В. изучал нар. песню, создал сб. обработок — «Русский певец» (не окончил, вышли 43 песни). Всю жизнь В. провёл в тяжёлых материальных условиях, подорвавших его здоровье (умер от туберкулёза горла).

В историю рус. музыки В. вошёл как мастер романса. Он приблизил этот жанр к его нар. истокам, к песенной культуре широкой демократич. среды. В романсах В. нашли отражение образный строй рус. нар. песни, её интонац. и ладовые особенности. Тонкое знание вок. иск-ва помогло ему создать яркие образцы рус. кантилены, свободно льющиеся мелодии широкого дыхания. Большое влияние на стиль В. оказала манера исполнения певцов-цыган. Талантливый художник, В. претворил в своём творчестве лучшие черты этой старинной традиции: эмоциональную наполненность, страстность, импровизац. свободу мелодич. развития.

В искренней, задушевной лирике В. нашла выражение духовная атмосфера последекабристских лет. В его песнях, то полных скорби, то бурных, стремительных и тревожных, современники ощущали скрытый протест, тоску о прекрасном, страстный порыв к свету и счастью.

В. создал ок. 200 романсов и песен, в основном на стихи рус. поэтов — М. Ю. Лермонтова, А. Н. Плещеева, А. А. Фета и др. Охотно обращался он к творчеству поэтов-песенников: А. В. Кольцова, Н. Г. Цыганова, А. В. Тимофеева, на стихи к-рых В. написал свои лучшие «русские песни» в нар. духе. Среди них преобладают 2 жанра: лирич. протяжная и скорая плясовая. В протяжных песнях с особой полнотой проявились характерные черты дарования В.: мелодич. щедрость, пластичность вок. мелодии. Свободно, естественно претворяются в них приёмы рус. нар. песенности — вариантно-попевочное развитие, постепенное развёртывание широкой мелодии из основной, начальной попевки, обильные внутрислоговые распевы, придающие песне чисто рус. широту и величавую неторопливость движения («Ах ты время, времячко», «Что ты рано, травушка»). Ко второму типу относятся песни активного ритма: «Вдоль по улице метелица метёт», «Что это за сердце», «Соловьём залётным» и др. В них проявилось влияние цыганской песни-пляски.

В нек-рых песнях В. сказалось воздействие гор. фольклора с типичными для него танц. ритмами. Таковы лирически-задушевные, пронизанные вальсовым ритмом песни-романсы: «На заре ты её не буди», «Тяжело, не стало силы», «Ты не пой, соловей». Влияние гор. бытовой традиции заметно в одной из самых популярных песен В.— «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» (сл. Цыганова). Наряду с «Колокольчиком» Гурилёва и «Соловьём» Алябьева эта песня сделалась общенар. достоянием.

Открытая эмоциональность и полнота чувства, присущие песням В., отразились также в его романсовой лирике. И здесь характерными чертами творчества В. остаются романтич. взволнованность, острый контраст душевных состояний, непосредственность лирич. высказывания. В романсах В. следует принципу широкого обобщения поэтич. текста в ясной, напевной мелодии. Певцом элегич. настроений, раздумья и созерцания он выступает в романсах «Одиночество», «Ангел», «Мне жаль тебя», отчасти близких к элегич. лирике М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Более светлая лирич. окраска присуща его «пейзажным» романсам («Горные вершины», «Я люблю смотреть в ясну ноченьку»). Контрастны им темпераментные романсы на сл. Лермонтова («Белеет парус одинокий»), Кольцова («Я любила его», «Ненаглядный ты мой»). Иногда композитор усиливает черты декламац. экспрессии и широко пользуется речитативом, превращая романс в драм. монолог («Напоминание», «Грусть», «Доктор»). В. обогатил жанр баллады, подчинив его рус. песенному стилю. В балладах «Песня разбойника» и «Оседлаю коня» традиционные романтич. образы приобретают новую трактовку в духе драматизированной рус. песни.

Работая преим. в области вок. жанров, В. писал также музыку к драм. спектаклям (его театр. музыка сохранилась не полностью и мало изучена). В этом жанре он проявил себя одарённым композитором, ярко отразившим романтич. тенденции рус. т-ра 30—40-х гг. 19 в. С большим знанием специфики сцены написана музыка к трагедии «Гамлет» Шекспира (1837, по заказу П. С. Мочалова, исполнителя главной роли). С успехом шли на сцене Большого т-ра балеты В. «Забавы султана» (1834), «Хитрый мальчик и людоед» (1837).

Творчество В., как и его современника А. Л. Гурилёва, долгое время недооценивалось. Критики 19 в., в т. ч. В. В. Стасов, пренебрежительно отзывались о «дилетантских» романсах этих композиторов. Сов. исследователи (в первую очередь Б. В. Асафьев) опровергли эту несправедливую точку зрения, убедительно

показали глубокую народность творчества В., его значение в истории музыки. Правдивое, демократическое иск-во В. создало свою традицию в рус. музыке и нашло отклик в творчестве А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова.

Соч.: балеты — Забавы султана, или Продавец невольников (1834), Хитрый мальчик и людоед (совм. с А. С. Гурьяновым, по сказке Ш. Перро «Мальчик-с-пальчик», 1837); ок. 200 романсов и песен (собр. соч. в 12 тт., изд. А. Гутхейля); обработки рус. нар. песен для голоса с фп., в т. ч. сб. Русский певец (СПБ, 1846, не окончен); вок. ансамбли; хоры, в т. ч. 3 Херувимские (для хора a cappella, 1828); фп. пьесы; музыка к драм. спектаклям — Рославлев (Шаховского по роману Загоскина; совм. с А. Н. Верстовским, 1832, Большой т-р, Москва), Двумужница, или Волжские разбойники (Шаховского, 1833), Муромские леса, или Выбор атамана (А. Ф. Вельтмана, 1834), Ермак (Хомякова, 1835), Гамлет (Шекспира, 1837), Эсмеральда, или Четыре рода любви (по В. Гюго, 1839), Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва (В. Р. Зотова, 1839), Майко (П. В. Беклемишева, 1841) и др.

Лит.: Финдейзен Н. Ф., Александр Егорович Варламов, «РМГ», 1898, № 11; Булич С. К., А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии, «РМГ», 1901, №№ 45—47, 49; Сатин Х., Александр Егорович Варламов, «СМ», 1948, № 8; Тынянова Е., На заре русского романсового творчества, там же; Асафьев Б. В., Евгений Онегин..., Избр. труды, т. II, М., 1954; его же, Композиторы первой половины XIX века, Избр. труды, т. IV, М., 1955; Глумов А., Музыка в русском драматическом театре, М., 1955; Васина-Гроссман В. А., Русский классический романс XIX века, М., 1956; Листова И., Александр Варламов, М., 1968.

О. Е. Левашёва.

ВАРЛИХ Гуго Иванович (1856, Кассель,— 23 I 1922, Петроград) — рус. дирижёр. По национальности чех. В кон. 70-х гг. поселился в России. Играл в квартетах (альтист). С 1881 дирижировал оперой, опереттой, летними симф. концертами в Петербурге, где с 1888 возглавлял Придв. оркестр. С 1902 проводил циклы симф. концертов «Музыкальные новости», в программах к-рых большое место занимали новые произв. рус. композиторов. В 1894—95 был также дирижёром дух. оркестра А. Д. Шереметева. С 1917 руководил Гос. оркестром в Петрограде (создан на базе бывш. Придв. оркестра). Автор обр. для дух. оркестра отрывков из балетов «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», орк. переложений рус. нар. песен.

Лит.: 25-летний юбилей Г. И. Варлиха, «РМГ», 1913, № 18—19; Стрельников Н., Гуго Варлих. Вместо некролога, «Жизнь искусства», 1922, № 5.

ВАРТАНЯН Завен Гевондович [р. 8(21) I 1907, с. Гаджывар, близ Нахичевани] — сов. музыковед и муз.-обществ. деятель. Засл. арт. Арм. ССР (1940). Чл. КПСС с 1940. В 1936 окончил Ленингр. консерваторию по классу кларнета А. В. Березина и историко-теоретич. ф-т (класс Р. И. Грубера). До 1948 преподавал в Ереванской консерватории (с 1940 доцент); одновременно (1938—41) директор Арм. филармонии, с 1940 зам. нач., с 1942 нач. Управления по делам иск-в при Совете Министров Арм. ССР. В 1947—48 зав. сектором иск-в Отдела пропаганды и агитации ЦК КП(б) Армении, с 1949 работник аппарата ЦК ВКП(б). С 1956 нач. Управления учебных заведений, с 1958 нач. Отдела (с 1963 Управления) муз. учреждений Мин-ва культуры СССР. Чл. коллегии мин-ва (с 1956). Автор статей по разл. вопросам муз. иск-ва. Совм. с Г. М. Боряном написал либретто опер «Арцваберд» и «Дядя Багдасар» А. Бабаева.

ВАРТЕ́ЛЬ (Wartel) Пьер Франсуа (3 IV 1806, Версаль — 3 VIII 1882, Париж) — франц. певец (тенор) и вок. педагог. Учился в Ин-те церк. музыки А. Шорона, в Парижской консерватории у Д. Бандерали и А. Нурри. Пел в т-ре «Гранд-Опера» (с 1831), выступал как камерный певец (первый исполнитель во Франции и пропагандист песен Ф. Шуберта), гастролировал во мн. странах. Позднее занимался педагогич. деятельностью (среди его учениц — С. Требелли).

ВАРША́ВА (Warszawa) — столица ПНР, центр муз. культуры Польши. 1326 тыс. жителей (1971). Первые сведения о музыкальной жизни В. датируются 14 в.: в 1338 в В. в костёле Иоанна Крестителя мальчики обучались церк. пению, с 1454 существовали «скриптории», где копировались ноты церк. песнопений; к 1462 относятся первые упоминания органов и колоколов. Музыку изучали монахи в монастыре бенедиктинцев (с кон. 14 в.). Здесь была создана Ладиславом из Гельнева (ум. в 1505) «Христова псалтырь» (1488), в мелодиях к-рой ощущаются нар. интонации, заимствованные из песен, проникавших в город из сельских мест. Муз. представлениями сопровождались разл. придв. торжества (в 1578 пост. с музыкой пьеса «Изгнание греческих послов» Я. Кохановского, исполнена кантата К. Клабона для голоса и лютни и др. произв.). К 16 в. относятся упоминания о музыкантах из гор. мещан — трубачах, волынщиках (особенно популярны), фаготистах и др. (т. н. «громкая музыка»), к-рые обслуживали семейные торжества горожан; среди придв. музыкантов были флейтисты, арфисты, лютнисты и др. (т. н. «тихая музыка»). Сведения о муз. жизни В. 17 в. содержатся в поэме придв. музыканта и архитектора А. Яжембского «Столбовая дорога, или Описание Варшавы». В 16—17 вв. в придв. певч. капелле работали видные итал. музыканты: Л. Маренцио, А. Стабиле, А. Пачелли, М. Скакки и др. Исполнялись многогол. хоры и оперы (гл. обр. на мифологич. сюжеты) — «Галатея» С. Орланди, «Освобождение Руджера» Ф. Качини (1628), «Королевская слава» (1633) польск. комп. П. Элерта; для их пост. приглашались солисты из разных стран (дирижировал в течение 30 лет М. Скакки, затем — польские комп. Б. Пенкель и Я. Ружицкий).

Развитие муз. жизни В. было прервано в 1655 нашествием шведов и возобновилось лишь в конце 17 в. В 1691—95 вновь ставились итал. оперы, исполнялись оратории и кантаты, в т. ч. «Слушайте, смертные» («Audite Mortales») Б. Пенкеля (уже в сер. 17 в. большинство придв. капеллы составляли поляки). Деятельность капеллы в В. прекратилась в 1697, когда король Август II, князь саксонский, перевёл её в Дрезден. Историч. условия не способствовали развитию муз. жизни В. в этот период.

В 1700 в В. была организована постоянная придв. оперно-балетная труппа; с 1702 начала выступать итал., в 1708 — франц. оперные труппы. В 1724 открылся спец. зал для пост. оперных спектаклей — «Операльния», где под рук. польск. дирижёров давались также бесплатные публичные представления для шляхты и горожан.

В нач. 18 в. в В. наряду с многочисл. церковными вок.-инстр. ансамблями получили распространение капеллы при дворах светских и церк. магнатов — Чарторыских, Радзивиллов, Огиньских и др., а также Вильгорских, епископа А. Казановского, с к-рыми были связаны наиболее известные композиторы В., в т. ч. Д. Фершевич и П. Космовский. В концертах придв. иностранных капелл исполнялась танц. музыка, а также партиты, пасторали, с сер. 18 в.— симфонии композиторов *мангеймской школы* и первые симфонии польских композиторов; оперы и балеты ставились труппами итал. артистов (в т. ч. оперы И. А. Хассе, 1754—63) и специально обученных польских крепостных музыкантов.

Муз. образование получали в монастырях, содержавших муз. школы для детей шляхты, а также в Коллегии для знати (Collegium Nobilium).

При короле Станиславе Августе Понятовском, меценате и любителе театра, В. становится крупным театр. и муз. центром. Возобновляется деятельность корол. капеллы, в к-рой работали выдающиеся польские и иностранные музыканты — Ф. Яневич, Я. Стефани, Г. Пуньяни, И. М. Ярнович и др. В замке и парке Лазенки для горожан давались т. н. «садовые» концерты. В 1765 открылся новый нац. оперный Большой т-р («Т-р Вельки»), в к-ром с 1778 выступали

польские артисты (в операх польских композиторов). Первая польская опера-зингшпиль — «Осчастливленная нищета» («Nędza uszczęśliwiona», 1778) М. Каменьского; поставлены также оперы др. польск. композиторов на сюжеты из жизни польск. крестьянства (с широким использованием нар. песен и танцев), среди них «Краковцы и горцы, или Мнимое чудо» («Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale», пост. 1794) Я. Стефани; ставились также оперы К. В. Глюка, Дж. П. Перголези, Й. Гайдна, А. Э. Гретри и др. зап.-европейских композиторов.

В конце 18 в. в В. работали 2 муз. школы, «Рыцарская школа», «Главная школа» (ун-т), неск. монастырских и ок. 100 пансионов для детей шляхты. Входит в моду домашнее музицирование (наряду с франц. пасторалями и итал. ариеттами исполнялись патриотич. полонезы для фп. М. К. Огиньского и др.); в домах мещан становится популярной игра на гитаре, появляются виртуозы-гитаристы — М. К. Соколовский, С. Щепановский, Я. Н. Бобрович и др. К этому времени открываются первые нотные магазины, гравёрные мастерские (нотная мастерская Я. Энгля), мастерские муз. инструментов, в т. ч. органостроителя В. Вежбовского. В 1821 в В. начал издаваться первый польский муз. журн. «Tygodnik muzyczny» (выходил всего один год).

Значение центра польск. муз. культуры В. сохранила и после раздела Польши в 1795. В нач. 19 в. здесь работали крупнейшие польск. музыканты — Ю. Эльснер, Ю. Стефани, П. Крогульский, К. Курпиньский, И. Ф. Добжиньский, О. Кольберг и др., концертировали Н. Паганини, И. Гуммель, А. Каталани, К. Липиньский, юный Ф. Шопен.

Концерты давались в Нац. т-ре в Солтыковском дворце, в Нар. т-ре, Купеческом собрании, позднее в Главной муз. школе, а также в «Т-ре Велькн» — центре муз. жизни В. в 1-й пол. 19 в. В 1799—1824 его директором был Ю. Эльснер (с 1810 совм. с ним т-ром руководил К. Курпиньский). В 1833 открылось новое здание Большого т-ра, в к-ром наряду с произв. мировой оперной классики ставились польск. нац. оперы К. Курпиньского, Я. Стефани, С. Монюшко и др. Эльснер сыграл большую роль в развитии муз. образования В. В 1814 он организовал при Драматич. школе муз. отделение (в 1816 школа преобразована в Школу муз. и драм. иск-ва, с 1818 — в Обществ. школу элементарной музыки). В 1821 на базе ф-та изящных иск-в ун-та по инициативе Эльснера создаётся Ин-т музыки и декламации с отд. композиции, дирижирования и др. В этом же году ин-т получил назв. консерватории. После восстания 1831 рус. властями

Концерт Б. Бильзе в Швейцарской долине 60-е гг. 19 в.



консерватория была закрыта. Лишь через 30 лет открылся Варшавский муз. ин-т, основателем и первым директором к-рого был Ап. Контский (1861—79). В ин-те преподавали С. Монюшко, И. Ф. Добжиньский, Ю. Сикорский, И. Новаковский, на рубеже 19—20 вв.— И. Падеревский, С. Барцевич, А. Зажицкий, В. Желеньский, З. Носковский и др. Среднее муз. образование осуществлялось в школе пения при «Т-ре Велькн» (с 1835), в муз. школах при Ин-те слепых (с 1841) и Муз. об-ве (с 1806—1807). В В. работали муз. об-ва: Друзей религиозной нац. музыки (1815—19), Любителей музыки (с 1817), Об-во Купеч. собрания (с 1820). При этих об-вах существовали многочисл. любит. хоры, гл. обр. церковные, а также рабочие, молодёжные. Во 2-й пол. 19 в. в В. выступали бр. Ап. и Ап. Контские, Г. и Ю. Венявские, Н. Янота, позднее — И. Падеревский, А. Михаловский, С. Барцевич и др., в качестве дирижёра выступал П. И. Чайковский. Постоянного симф. оркестра в В. не удалось создать. Первые попытки организации постоянного оркестра относятся к 1806. Оркестры, созданные И. Добжиньским (1856) и Носковским (1881), из-за экономич. трудностей вскоре распались. В течение летних сезонов 1857—58 в В. гастролировал симф. оркестр под рук. Б. Бильзе, игравший в т. н. Швейцарской долине, где выступал также оперный оркестр. С 1870 работало Варшавское муз. об-во, имевшее свой любит. оркестр, муз. школу, муз. б-ку и архив. Им руководили Ю. Венявский, А. Зажицкий, В. Желеньский, З. Носковский, позднее М. Карлович и др. С В. связана композиторская, дирижёрская и педагогич. деятельность С. Монюшко (в 1858—72).



Здание Общества имени Ф. Шопена и музей Ф. Шопена (дворец Острогорских).

Во 2-й пол. 19 в. сфера муз. жизни В. расширяется: появляются многочисл. любит. хоры, рабочие певч. об-ва («Лютня», «Лира», «Арфа» и др.), выходят новые журн.: «Pamiętnik Muzyczny Warszawski» (1835—36), «Ruch Muzyczny» (с 1857), «Echo Muzyczne i Teatralne» (осн. в 1861, продолжал выходить под разными назв. до 1907) и др. В В. работали муз. изд-ва: П. Клюковского (1817—50), А. Бжезины (1822—31), Г. Сеннефельда, К. Л. Магнуса, Ф. Списса, Гебетнера и Вольфа (1857—1950), Ф. Хёсика (1865—1940), М. Арцта (1887—1951); мн. изд-ва имели собств. нотные магазины. Развивается муз. промышленность (фп. и орг. фабрики, мастерские струн. и дух. инстр.); важнейшие фирмы — Малецкого, Кралля, Гофера.

На рубеже 19—20 вв. в В. возникает муз. группа *«Молодая Польша»*, сыгравшая важную роль в утверждении польского нац. иск-ва. Для его пропаганды большое значение имела деятельность постоянного филармонич. оркестра (1901—14), к-рым рук. Э. Млынарский, З. Носковский, Г. Фительберг, Г. Мельцер-Щавиньский и др.

После 1918 в В., ставшей столицей самостоят. Польского гос-ва, сосредоточились осн. муз. и муз.-просветительные учреждения страны. 1919—29 — период расцвета оперного т-ра (директор и гл. дирижёр Э. Млынарский). Здесь выступали крупнейшие певцы и дирижёры, репертуар включал, кроме классич. опер, произв. И. Стравинского, Л. Яначека и К. Вей-

ля. Возобновили свою работу филармония, консерватория. Среди открывшихся в 30-е гг. многочисл. муз. школ — школа им. Шопена, школа Варшавского муз. об-ва и ок. 100 частных. С 1927 в В. организуются междунар. конкурсы пианистов им. Шопена; с 1935 — конкурс скрипачей им. Г. Венявского (до 1952 — в В., затем — в Познани). В 1939 состоялся 1-й фестиваль совр. музыки (с 1954 наз. «Варшавская осень»).

В 1930 организован Союз польских композиторов, играющий важную роль в муз. жизни В.

Крупнейшие, помимо Варшавского, муз. об-ва, работавшие в 20—30-е гг.,— Объединение друзей старой польской музыки (с 1927), Объединение деятелей совр. музыки, Об-во им. Шопена (с 1934), ряд новых певч. об-в и любит. хоров («Хейнал», «Эхо» и мн. др.).

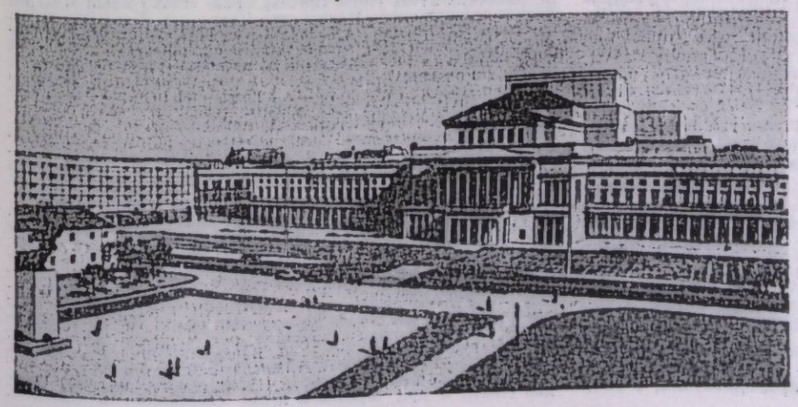
До 2-й мировой войны в В. выходили важнейшие польские музыковедч. периодич. издания: «Kwartalnik Muzyczny» (1928—36), «Kultura Muzyczna» (1922) и «Muzyka» (1924—38), «Muzyka Polska» (1934—39), «Polski Rocznik Muzykologiczny» (1935—36) и др. Из крупных муз. издателей в В. работали Л. Идзиковский, М. Арцт и др.

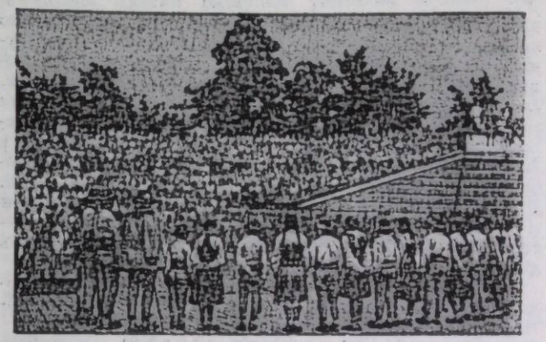
В годы гитлеровской оккупации все муз. школы (кроме одной), как и др. музыкальные учреждения В., были закрыты, исполнение польской музыки было запрещено. После Варшавского восстания 1944 здания оперного театра, консерватории, филармонии были разрушены, их библиотеки и архивы сожжены или вывезены.

Новый этап в муз. жизни В. начинается с января 1945 после освобождения от гитлеровской оккупации. Возобновили работу консерватория, Союз польских композиторов, при к-ром имеются разл. секции, в т. ч. совр. музыки (SIMC). При Польском радио работает студия эксперимент. электронной музыки (с 1953). Среди союзов, находящихся в В. и объединяющих совр. польских музыкантов,— Союз польск. музыкантов-исполнителей (SPAM), Союз польск. мастеров муз. инструментов, Польск. отдел Междунар. общества муз. воспитания (ISME), польск. секция междунар. союза «Музыкальная молодёжь» («Jeunesse musicale»), Объединение певч. союзов (включает ок. 3000 любит. коллективов страны), Польское музыковедческое об-во.

В 1946 возобновляется конц. жизнь — организуется гор. симф. оркестр, преобразованный в 1947 в филармонический, с 1950 в восстановленном здании работает Нац. филармония, при к-рой имеются разл. ансамбли (камерный ансамбль старинной музыки, хор из 120 чел., камерная эстрада, организующая передвижные и школьные концерты, и др.). Среди дирижёров — В. Ровицкий, В. Водичко, А. Марковский, С. Вислоцкий, Я. Кренц, З. Гужиньский, И. Катлевич и др.

«Театр Велькн» в Варшаве.





Летний театр в парке Лазенки.

В 1965 после восстановления разрушенного здания был открыт «Т-р Велькн». В В. работают 2 т-ра оперетты и т-р муз. комедии, а также выездная опера, обслуживающая провинцию.

В В. работают 3 средние муз. школы, 1 лицей (общее и муз. образование), 8 детских муз. школ и много муз. школ для взрослых. В 1961 получила новое здание Гос. высшая муз. школа (консерватория). В.— один из центров европ. муз. науки. При ун-те В. с 1948 работает Ин-т музыковедения, при Ин-те иск-в Польской АН — с 1951 Отдел истории и теории музыки. В В. проведены: междунар. конгресс по изучению творчества Шопена (1960), гос. и междунар. научные сессии, посв. творчеству С. С. Прокофьева (1959), К. Шимановского (1962); фестивали польской музыки, ежегодные фестивали современной музыки «Варшавская осень», междунар. конкурсы им. Шопена (с 1949 проводятся каждые 5 лет) и др.

Из муз. журналов, выходящих в ПНР, в В. издаются: «Ruch Muzyczny», еженедельник «Jazz», ежемесячник «Śpiewamy i tańczymy», «Śpiew w szkole», ежегодник «Annales Chopin», квартальный журнал «Muzyka» и др. В В. находятся филиал Краковского польского муз. изд-ва, музыковедч. отдел Польского научного изд-ва, изд-во «Сипкопа», выпускающее лёгкую, джазовую музыку.

При Министерстве культуры и иск-ва работает изд-во, выпускающее лит-ру для самодеятельности, к-рая получила широкое развитие в ПНР.

Лит.: Prosnak J., Kultura muzyczna Warszawy XVIII w., Kr., 1955; Z dziejów polskiej kultury muzycznej (praca zbiorowa), t. 1—2, Kr., 1957—67; Dworzynska W., Kultura muzyczna Warszawy w okresie średniowiecza i renesansu, w кн.: Studia H. Feicht septuagenario dedicata, Kr., 1967; 20 lat kultury muzycznej Polski Ludowej, red. E. Dziębowska, Kr., 1967; Katalog druków muzycznych XVI, XVII i XVIII w., Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Warsz, 1970. *З. Лисса.*

ВАРЬЕТЕ (франц. variété, от лат. varietas — разнообразие, пестрота) — вид эстрадного т-ра 19—20 вв. В постановках т-ров В. сочетаются элементы театр., муз., эстр. и циркового иск-ва. Название ведёт происхождение от т-ра «Варьете», открытого в Париже в 1790. Истоки В. связаны с нар. т-ром. Вначале спектакли В. отличались сатирич. характером, однако вскоре они стали чисто развлекательными, рассчитанными на богатую и праздную публику; наряду с комедийными элементами

в них постоянно представлена пародия, значит. место занимает эротика. Небольшие пьесы или сцены чередуются с выступлениями чтецов, певцов, музыкантов-инструменталистов, танцоров, акробатов, жонглёров, фокусников. В т-рах В. зародился и достиг развития жанр *ревю*. В бурж. странах т-ры В. получили распространение в конце 19 — нач. 20 вв., пережив в 20—30-х гг. пору расцвета. Известны т-ры В. «Фоли-бержер» и «Лидо» в Париже, «Палладиум» в Лондоне. В России близкими к В. были «Театр-буфф» и т-ры миниатюр «Кривое зеркало» и «Летучая мышь» в Петербурге. В СССР т-ры типа В. существовали лишь до сер. 1920-х гг.

На Западе термин «В.» применяется и в более широком смысле, близком к термину эстрада и охватывающем представления кабаре и т-ров бурлеск.

Лит.: Moeller van den Bruck A., Das Varieté, B., 1902.

ВАСИ́ЛЕВИЧ (Васильевић) Миодраг (9 IX 1903, Закута — 9 VIII 1963, Опатия) — серб. фольклорист и педагог (Югославия). Муз. образование получил в Праге и Белграде. Преподавал в Скопле, затем в Белграде, где вёл муз.-теоретич. предметы в школе «Мокраняц», в средней муз. школе при Академии музыки. Большое внимание уделял проблеме методики преподавания сольфеджио. С 1945 доцент, позднее профессор Академии музыки, науч. сотрудник Ин-та музыкознания Сербской академии наук в Белграде. Активно участвовал в организации Союза фольклористов Югославии, был его многолетним председателем. В. — один из крупнейших югосл. собирателей и исследователей нац. муз. фольклора. Его работы отличаются тщательностью анализа, оригинальными теоретич. обобщениями. В. принадлежит ряд учебных пособий по сольфеджио.

Соч.: Intonacija, Beograd, 1930, ²1939; Notno pevanje u teoriji i praksi, sv. 1—2, Beograd, 1940—41; Jednoglasni solfeđo, Beograd, 1952; Jugoslavenski muzički folklor I. Kosmet, Beograd, 1959; то же, II. Makedonija, Beograd, 1953; Народне мелодије из Санџака, Београд, 1953 (в рус. пер.— Югославские народные песни из Санджака, М., 1967); Народне мелодије из лесковачког краја, Београд, 1960, и др.

И. М. Ямпольский.

ВАСИЛЁВСКИЙ Ромуальд Викторович (1853, Киев — 1919, Москва) — рус. певец (бас) и режиссёр. Муз. образование получил в Варшавском муз. ин-те у Чаффи. В 1873—80 выступал в Варшавском, в 1880—1882 — в Киевском оперных т-рах. Пел на сцене Большого т-ра в Москве (1882—98), был пом. режиссёра (1892—98) и вторым режиссёром (1889—1906); преподавал в оперном классе (1898—1902). Партии: Мефистофель, Бертрам, Марсель («Роберт-Дьявол», «Гугеноты» Мейербера), дон Альфонсо («Лукреция Борджа» Доницетти) и др. Как режиссёр В. уделял большое внимание работе с хором, добиваясь его активного участия в действии. Был режиссёром спектакля «Русалка» (1900), возобновлённого для Ф. И. Шаляпина. Поставил оперы «Дубровский» (1896); «Ледяной дом» Кореще́нко (1900), «Псковитянка» (1901) и др. Оставил сцену в 1902.

Лит.: Ромуальд Викторович Василевский (По поводу 20-летия его сценической деятельности), «ЕИТ». Сезон 1901—1902, приложение 1, СПБ, [б. г.], с. 39—40.

ВАСИЛЁНКО Сергей Никифорович [18(30) III 1872, Москва — 11 III 1956, там же] — сов. композитор, дирижёр, педагог. Нар. арт. РСФСР (1940) и Узб. ССР (1939). Доктор искусствоведения (1943). Занимался теорией музыки у А. Т. Гречанинова. Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1895), в 1901 — Моск. консерваторию, где учился у С. И. Танеева, М. М. Ипполитова-Иванова и В. И. Сафонова. В это время В. был уже автором ми. сочинений, в т. ч. симф. поэмы, струн. квартета, фп. пьес и романсов, оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» (1901). В годы учения дирижировал студенч. оркестром, работал в консерватории помощником В. И. Сафонова в оперном и хоровом классах. С 1906 преподаватель, с 1907 профессор Моск. консерватории по классам инструментовки (в 1932—41 и 1943—56 зав. кафедрой) и композиции. Среди учеников В.: А. В. Александров, А. Н. Александров, Н. С. Голованов, В. В. Нечаев, Л. А. Половинкин, Д. Р. Рогаль-Левицкий и др. В 1907—17 В. проводил в Москве общедоступные исторические концерты, в к-рых выступал как дирижёр, обрабатывал для них произв. старинной музыки. К участию в этих концертах В. привлёк выдающиеся артистические силы. Муз.-просветительная деятельность В. приобрела особенно широкие масштабы после Великой Окт. социалистической революции. В 1918 он дирижировал симфоническими концертами в различных районах Москвы, в 1919 провёл цикл лекций-концертов в Московском университете. Был одним из организаторов муз. радиовещания (1925). С 1938 работал в Ташкенте, способствуя развитию проф. узбекской муз. культуры.



В своём творчестве В. опирался на традиции рус. классич. музыки 19 в. и колористические завоевания импрессионизма. Красочность и мастерство оркестровой звукозаписи были наиболее сильными сторонами его произв. Для В. характерен глубокий интерес к рус. нар. песне, он увлекался поэзией Древней Руси, старинным эпосом. Под рук. С. В. Смоленского изучал древнерус. крюковое пение, образцы к-рого использовал в некоторых сочинениях (1-я симфония, 1906). В творчестве предреволюционных лет В. отдал дань эстетско-символистским тенденциям (симф. поэма «Сад смерти» по О. Уайльду и др.). Особое место в творчестве В. занимали образы Востока. Если в ранних произв. композитора они носили иногда условно-экзотический эстетизированный характер («Экзотическая сюита» для голоса и инстр. ансамбля, 1916, и др.), то непосредственное знакомство с музыкой народов СССР позволило композитору верно и правдиво воспроизвести особенности разных нац. культур. В. принадлежат симф., камерные, хоровые и др. произв., в к-рых он разрабатывал фольклор народов советского и зарубежного Востока. Также автор обработок рус. нар. песен. Внёс значит. вклад в музыку для духовых и пар. инструментов.

Соч.: оперы — опера-кантата Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре (1903, Моск. частная рус. опера), Сын солнца (1929, Большой т-р), Христофор Колумб (1933), Буран (совм. с М. Ашрафи, 1939, Ташкент), Великий канал (совм. с М. Ашрафи, 1941, там же), Суворов (1942, Моск. муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко); балеты — Нойя (1923), Иосиф Прекрасный (1925, Большой т-р), В солнечных лучах (1926, Одесса), Лола (1943, Моск. муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко), Карусель (1933, Москва), Цыганы (по А. С. Пушкину, 1937, Нар. дом, Ленинград), Акбиляк (1943, Ташкент), Миландолина (1949, Большой т-р); оперетта — Девушка из кофейни (1938, Свердловск); для солистов, хора и орк.— кантата к 20-летию Октября (1937); для орк.— 5 симфоний (в т. ч. 4-я Арктическая, 1934), поэма Сад смерти (1908, по О. Уайльду), симф. сюиты На тему лютневой музыки 16—17 вв. (1914), Зодиак (на темы франц. композиторов 18 в. (1914), 2 Китайские (1928, 1931), Туркменские картины (1931), Советский Восток (1932), Узбекская (1943), Украина (1945), Балетная (Миландолина, 1946; Гос. пр. СССР, 1947); рапсодии — Красноармейская (1932) и Славянская (1945); концерты с орк.— для фп. (1949), для скрипки (1913, 1952), для влч. (1944), для арфы (1949), концерт-поэма для трубы (1945), для кларнета (1953), для валторны (1953), для балалайки (1931); для орк. нар. инструментов — сюита В деревне (1943), Колхозная сюита (1953); для домрово-балалаечного орк. с духовыми инструментами — 3-я симфония (Итальянская, 1934); для голоса и инстр. ансамбля—Экзотическая сюита (1916); камерно-инстр. произв.; свыше 200 романсов (в т. ч. циклы Заклинания, 1909; Марийские песни, сл. К. Д. Бальмонта, 1913; 6 индусских мелодий, сл. Р. Тагора и С. Н. Василенко); обр. нар. песен, в т. ч. 10 рус. нар. песен (1929); 8 негр. и инд. мелодий (1934), и др.; музыка к драм. спектаклям и фильмам.

Лит. соч.: Страницы воспоминаний, М.— Л., 1948; Инструментовка для симфонического оркестра, т. 1—2, М., 1952—59.

Лит.: Беляев В., С. Н. Василенко, М., 1927; Сергей Василенко — XXV лет муз. деятельности. Юбилейный сборник статей под ред. В. Яковлева, М., 1927; Поляновский Г., С. Н. Василенко, М.—Л., 1947; его же, С. Н. Василенко, М., 1964; Фортунатов Ю. А., С. Н. Василенко, в кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, М., 1966. *Г. А. Поляновский.*

ВАСИ́ЛЬЕВ Александр Гордеевич [1(13) XI 1878, Петербург — 31 XII 1948, Ленинград] — советский фаготист. Засл. деят. иск-в РСФСР (1940). В 1897 окончил инстр. классы Придв. певч. капеллы по классу фагота И. Ф. Плацатки. В 1907—48 солист симф. оркестра Ленингр. филармонии (до 1917 придв. оркестр). В 1927—1948 профессор Ленингр. консерватории (с 1931 зав. кафедрой деревянных дух. инструментов).

В. был выдающимся виртуозом. Игра его отличалась красотой звучания, исключительным технич. мастерством. Педагогич. деятельность В. способствовала развитию сов. школы игры на дух. инструментах. Автор переложений и обработок произв. др. композиторов для фагота.

Лит.: Магомедов А., Мастера советской фаготной школы: А. Г. Васильев (1878—1948) и И. И. Костлан (1877—1963), в сб.: История и теория музыки, № 1, Баку, [1965].

ВАСИ́ЛЬЕВ (Васильев 2-й) Василий Михайлович [19(31) XII 1837, Петербург — 8(20) V 1891, там же] — рус. певец (тенор). Учился пению в Петерб. театр. уч-ще у Ф. Риччи. После окончания (1857) был принят в труппу Мариинского т-ра, где работал до конца жизни. Дебютировал в роли Гвальдеро в опере М. У. Балфа «Цыганская девушка» (1858). Партии: Боян; Княжой дурак («Рогнеда»), Вася («Вражья сила»), Вагоа («Юдифь»), Лоренцо («Фра-Дьяволо»). Иногда исполнял и ведущие партии: Собинин; Герцог («Риголетто») и др.

ВАСИ́ЛЬЕВ (Васильев 1-й; наст. фам. — Кириллов) Владимир Иванович [1828, Нарва — 24 VIII (6 IX) 1900, Петербург] — рус. певец (бас). По окончании духовного уч-ща пел в церк. хоре. Учился пению у Г. Казеллы, в Петерб. театр. уч-ще у Ф. Риччи, в Триесте у Л. Риччи. С 1856 пел на сцене Петерб. оперного т-ра. Первый исполнитель партии Пимена. Среди др. партий: Иван Сусанин; Илья, Добрыня, Элпаким («Вражья сила», «Рогнеда», «Юдифь» Серова), Жемчужный («Опричник» Чайковского), Мишин («Нижегородцы» Направника), Мак-Грегор («Вильям Ратклиф» Кюи), Лепорелло; Бертрам («Фра-Дьяволо» Обера), Марсель («Гугеноты» Мейербера) и др. Обладал голосом большой звучности и широкого диапазона. С успехом выступал также в концертах. В 1881 оставил сцену.

ВАСИ́ЛЬЕВ Иван Васильевич (1810-е— 1870-е гг.) — рус. гитарист, певец и композитор. Игре на гитаре обучался в Москве у М. Т. Высоцкого. Работал в моск. цыганском хоре И. О. Соколова. С 1848 (после смерти Соколова) рук. хора моск. цыган, славившегося высокой исполнит. культурой, близкой к камерному стилю пения. В нач. 60-х гг. В. переселился в Петербург, где неск. лет выступал с хором. Талантливый гитарист, В. одним из первых применил в цыганской хор. практике мелодич. солирование на гитаре под аккомпанемент второй гитары. Самобытный певец, знаток рус. нар. песни, он был одним из лучших её исполнителей. А. Н. Островский и И. Ф. Горбунов, высоко ценившие талант В., записали от него неск. рус. песен, в т. ч. «Исходила младёшенька» (введена Островским в комедию «Не так живи, как хочется», позднее использована М.П.Мусоргским в «Хованщине»). В.—автор ми. романсов, в т. ч. «Погубили меня твои чёрны глаза», «Гаданье», «Тебя ль забыть»; вок. дуэтов, трио и квартетов на сл. А. В. Кольцова, Я. П. Полонского и др. Ему принадлежит также обр. романсов (в т. ч. «Кумачёчек, побывай у меня», цитированный А. Н. Серовым во «Вражьей силе»). В. приписывается обработка для цыганской пляски гитарной фантазии d-moll Высоцкого (т. н. «Цыганская венгерка»).

Лит.: Горбунов И. Ф., Сочинения, СПБ, 1907, т. III, ч. 3, с. 282, ч. 4, с. 443—44; Давыдов Н. В., Из прошлого, ч. 1—2, М.,1913—17, с. 48—49 и 270—74; Плещеев И., Цыгане, «Столица и усадьба», 1915, № 38—39.

И. М. Ямпольский.

ВАСИ́ЛЬЕВ (Васильев-Свято́шенко) Матвей Тимофеевич [18 (30) VIII 1863, Смоленск — 14 II 1961, Чернигов] — сов. композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в УССР (1947). Соратник М. Л. Кропивницкого по созданию укр. проф. т-ра. Родился в семье быв. крепостного музыканта. Музыке обучался самостоятельно. Был учеником-валторнистом в передвижном оркестре, затем в передвижной итал. опере под упр. Кобелло. В 1879 дебютировал в качестве дирижёра в опереточной труппе Гаврилова в Воронеже. С 1881 дирижёр и композитор труппы С. Новикова в Полтаве, с 1882 — в труппах М. Л. Кропивницкого, Н. К. Садовского, Л. Сабинина и др. С 1921 дирижёр в т-рах Донецка, Харькова и Чернигова, в 1935—48 (с перерывами) зав. муз. частью укр. Муз.-драм. т-ра им. Т. Г. Шевченко в Чернигове.

В.— автор музыки к укр. классич. пьесам: «Наталка Полтавка» Котляревского (1882; завоевала особую популярность), «Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко (1882), «Дай серцю волю, заведе в неволю» Кропивницкого (1882), «Лимерівна» Мирного (1884), «Безталана» Карпенко-Карого (1887), «Цыганка Аза» Старицкого (1892), а также к пьесам сов. драматургов: «Правда» (1939), «Богдан Хмельницький» (1940), «В степах України» (1943) Корнейчука, и др. В своём творчестве В. широко использовал укр. муз.-песенный фольклор.

Соч.: оперетты и музкомедии — Наталка Полтавка (1882, изд. П. Юргенсона, 1888), Сватання на Гончарівці (1883), Пісні в лицях (1890), Запорожский клад (1890), Сорочинський ярмарок (1894), Республіка на колесах (1929) и др.

Лит.: Кауфман Л., М. Т. Васильев, Київ, 1962.

Л. С. Кауфман.

ВАСИ́ЛЬЕВ (Васильев 3-й) Михаил Дмитриевич (1850— дата и место смерти неизв.) — рус. певец (тенор). В 1880—97 был одним из ведущих артистов Мариинского т-ра (Петербург). Дебютировал в партии Герцога («Риголетто»). В дальнейшем исполнял гл. партии во ми. операх рус. и иностр. композиторов. Обладал большим красивым голосом с особенно развитым верхним регистром. В сезон 1892—93 был солистом оперной труппы И. Я. Сетова в Киеве.

Партии: Собинин, Боян, Финн, Князь, Владимир Игоревич; Раймонд («Орлеанская дева»), Синодал; Альмавива («Севильский цирюльник»), Хозе; Рауль («Гугеноты»), Фауст, Лоэнгрин; Фентон («Фальстаф») и др.

ВАСИ́ЛЬЕВ Фёдор Семёнович (р.4 X 1920, дер. Оспикасы, ныне Верхние Панклеи Моргаушского р-на Чуваш. АССР) — советский композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1968) и Чуваш. АССР (1960). Чл. КПСС с 1943. Деп. Верх. Совета Чуваш. АССР 7-го созыва. В 1954 окончил теоретико-композиторский ф-т Казанской консерватории по классу Г. И. Литинского и А. С. Лемана и стал преподавателем муз. уч-ща в Чебоксарах (в 1962—67 директор). С 1970 зав. кафедрой истории и теории музыки Чуваш. педагогич. ин-та. Автор первой чуваш. нац. оперы «Шывармань».

Соч.: оперы — Шывармань (Водяная мельница, 1960, Чувашский муз.-драм. т-р, Чебоксары), Хамарьял (Земляки, 1962, там же); балеты — Сарниге (либр. автора и Е. Никитина, 1970, Муз. т-р, Чебоксары), Аразри (Оборотень, 1972); оратории — Самана (Эпоха Октября, 1965), Ленин на Волге (1970), кантата—Родному народу (1960); для орк.— симфониетта (1953), сюита — В родном колхозе (1952), поэма (1970); хоры, песни, романсы, обработки; записи чуваш. нар. песен; музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Марков Б., На сцене — первая чувашская опера. Современные чувашские оперы, в кн.: Рождение музыкального театра Чувашии, Чебоксары, 1965; Суханова О., Основная тема — народ [о творчестве Ф. С. Васильева], «СМ», 1970, № 8.

Ю. А. Илюхин.

ВАСИ́ЛЬЕВ-БУГЛА́Й Дмитрий Степанович [28 VII (9 VIII) 1888, Москва — 15 X 1956, там же] — советский композитор и хоровой дирижёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1947). В 1898—1906 учился в Моск. синодальном уч-ще (класс композиции А. Д. Кастальского, гармонии — Викт. С. Калинникова). С 1906 руководил хорами в разных городах России. В 1918 зав. массово-просветит. работой Муз. отдела Тамбовского пролеткульта. Организовал хор (150 человек), к-рый выступал на фронтах Гражд. войны с революционным, антирелигиозным, агитационно-сатирич. репертуаром. В 1923—25 входил в Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов (РАПМ), в 1925—30— в Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКИМД).

В.-Б. был одним из пионеров советской песни, борцом за массовую муз. культуру, пропагандистом нац. фольклора (собрал около 500 нар. песен). Его произв. были популярны в красноармейской и рабоче-крестьянской аудиториях. Распространение получили: «Баллада об убитом красноармейце», «Проводы» («Как родная меня мать провожала», сл. Д. Бедного, 1921), «Красная молодёжь» (сл. Г. Фейгина, 1924), «Микулин ход» (сл. П. В. Орешина, 1924), «9 января» («Шли обнимались...», сл. В. Т. Кириллова, 1925), «Урожайная-плясовая» (сл. П. Резапкина, 1929) и др. В.-Б. создал также 2 оперы («Родина зовёт», для колхозной самодеятельности, 1937; «Колобок», для детей, 1941), неск. ораторий («Полтава» по А. С. Пушкину, 1944; «Девушка и смерть» по М. Горькому, 1949) и кантат («Бородино» на стихи М. Ю. Лермонтова, 1942; «Москва», сл. разных авторов, 1947), циклы романсов (в т. ч. на сл. С. А. Есенина, В. В. Маяковского, М. Горького), хоры, муз.-драматич. инсценировки рассказов А. П. Чехова («Унтер Пришибеев», «Полинька», «Канитель», «Свадьба», все в 1945). Гос. пр. СССР (1951).

Лит.: Брюсова Н. Я., Д. С. Васильев-Буглай, «СМ», 1948, № 2, с. 97; Локшин Д., Д. С. Васильев-Буглай, М., 1958. *Г.М.Цыпин.*

ВА́СИНА-ГРО́ССМАН Вера Андреевна [р. 21 II (5 III) 1908, Рязань] — советский музыковед. Засл. деятель иск-в РСФСР (1969). Доктор искусствоведения (1954). В 1938 окончила историко-теоретическое отделение Московской консерватории. В 1943—1957 преподавала здесь же историю музыки (с 1944 доцент). С 1949 ст. науч. сотрудник Ин-та истории иск-в Министерства культуры СССР. Основной круг научных интересов В.-Г. — рус. классич. и сов. вокальная музыка, проблемы связи музыки и поэзии. Автор многих статей, опубликованных в журнале «Советская музыка», и разделов о камерно-вок. и киномузыке в коллективных трудах: «История русской советской музыки» (1956—63), «История музыки народов СССР», тт. I—IV (1970—73), «Русская художественная культура конца 19 — начала 20 в.» (1968). Писала также под фам. Васина, Гроссман.

Соч.: А. К. Лядов, М., 1945; Ю. А. Шапорин, М.— Л., 1946; Лирика Пушкина и пути русского романса, «СМ», 1949, № 7; Первая книжка о музыке, М.— Л., 1951; Глинка и лирическая поэзия Пушкина, в сб.: Глинка, М., 1951; Вопросы мелодики в работах Б. В. Асафьева, в сб.: Памяти академика Асафьева, М., 1951; Русский классический романс XIX века, М., 1956; Новое в творчестве Шостаковича, в сб.: Советская музыка, 1956; Жизнь Глинки, М., 1957; Вокальные формы, М., 1960, [2]1963; Книга для любителей музыки, М., 1962, [2]1964; Романтическая песня XIX века (Австрия, Германия), М., 1966; Polska poezja w pieśni rosyjskiej, в сб.: Polsko-rosyjskie Miscelanea muzyczne, Warsz., 1966; Мастера советского романса, М., 1968; Рассказы о музыке, М., 1968; Музыка и поэтическое слово, ч. I— Ритмика, М., 1972. *И.М.Ямпольский.*

ВАТЛО́ (Vatelot) — семья франц. мастеров смычковых инструментов. Марсель В. (1884, Ножан-сюр-Марн— 1971, Париж). В молодости имел собств. мастерскую в Миркуре, затем в Нанте. В 1910 основал в Париже фирму, занимавшуюся реставрацией и продажей старинных смычковых инструментов. Инструменты работы раннего периода выполнены им по модели А. Страдивари. По качеству звука выделяются влч. В., покрытые красно-оранжевым лаком. Этьенн В. (р. 13 XI 1925, деп. Сена и Марна). Сын Марселя В. Учился в мастерской отца, затем у Дьедонне в Миркуре. Работал в фирме отца в Париже, в течение нек-рого времени — также в мастерской В. Кенуэлля. Известен как знаток старинных смычковых инструментов и реставратор; большое распространение получили его принципы монтировки инструментов. Награждён дипломом на Междунар. конкурсе мастеров смычковых инструментов в Гааге (1949).

Lит.: Vannes R., Dictionnaire universel des luthiers, Brux., 1951. *Б. В. Доброхотов.*

ВА́ХМАН (Wachmann) Эдуард (10 II 1836, Бухарест — 12 XII 1908, там же) — рум. композитор, дирижёр, муз.-обществ. деятель. Сын композитора П. А. Вахмана (1807—1863). В 1859—63 учился в Парижской консерватории у М. Карафы и А. Мармонтеля. Работал дирижёром нац. т-ров Крайовы (1853—57) и Бухареста (1863—64). В 1864—1903 профессор классов фп. и гармонии в Бухарестской консерватории (в 1869—1903 директор). В. — основатель, директор и дирижёр Бухарестской филармонии и её оркестра (1868—1906). Одновременно (в 1895—1901) был директором оперной труппы Нац. т-ра в Бухаресте. Автор ок. 10 водевилей (в т. ч. на тексты В. Александри, М. Милло), хоров, песен, переложений для фп. народных мелодий и др.

Lит.: Musicescu M.-A. şi Missir N., Eduard Wachmann şi începuturile concertelor simfonice în Bucureşti, «Studii şi cercetări de istoria artei», 1954, № 3—4, p. 217—32; Cosma V., Filarmonica «George Enescu» din Bucureşti (1868—1968), Buc., 1968. *Р. Э. Лейтес.*

ВАХНЯНИН Анатоль (Наталь) Климентьевич (19 IX 1841, Синява, близ Перемышля, ныне Польша — 11 II 1908, Львов) — укр. композитор, писатель, муз.-обществ. деятель. В 1863 окончил духовную семинарию в Перемышле, там же получил муз. образование в певческой школе и у комп. И. А. Лавровского и М.М. Вербицкого. В 1868 окончил историко-географич. ф-т Венского ун-та. Учился музыке также у комп. М. Гуневича и Я. Галля во Львове, где долгое время был учителем в гимназиях.

В. — организатор и руководитель муз.-хор. об-в («Торбан», 1870; «Боян», 1891, Львов), инициатор создания и первый директор Высшего муз. ин-та им. Лысенко во Львове (1904). Автор оперы «Купало» (1892, на собств. либретто, первая пост. 1929, полностью в 1931, Харьков) и музыки к драмам «Назар Стодоля» Шевченко, «Бондарівна» Заревича. Мелодия «хора норманов», написанная В. к трагедии «Ярополк» Устияновича, стала известной революц. песней: «Шалійте, шалійте, скажені кати» («Беснуйтесь, тираны!»; укр. текст А. Колессы, русский — Г. М. Кржижановского). В.— автор хоров, песен и обр. нар. напевов.

Лит.: Загайкевич М., Музичне життя Західної України другої половини XIX ст., Київ, 1960, с. 183—84; Гриневецький І., А.К. Вахнянин, Київ, 1961. *В.Л.Гошовский.*

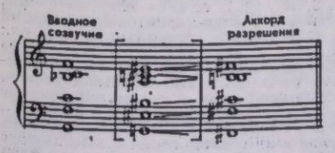
ВА́ХТЕР Артур Михкелевич [р.10 (23) II 1913, дер. Оргу, Вырусский у., Эстония] — советский дирижёр, музыковед и педагог. Засл. деят. иск-в Эст. ССР (1954). В 1932 окончил учительскую семинарию (г. Раквере), в 1941 — дирижёрско-педагогич. ф-т Таллинской консерватории. В 1941—46 воен. дирижёр; в 1946—57 дирижёр Гос. мужского хора Эст. ССР; в 1959—62 — смешанного хора Эст. радио. В 1947—66 зав. кафедрой истории музыки, с 1971— муз. педагогики Таллинской консерватории. Автор монографий, брошюр, статей, рецензий, радиопередач — гл. обр. по истории эст. музыки.

Соч.: Эстонская ССР, пер. с эст., М., 1955 (серия «Музыкальная культура союзных республик»); Г. Эрнесакс, М., 1961; Nõukogude Eesti muusikast [1940—1965], Tallinn, 1965 (совм. с Л. Нормстом), изд. в Таллине на англ. яз. 1965, на нем. яз. 1968; Miina Härma, Tallinn, 1971.

ВА́ЦЛАВ ИЗ ШАМОТУ́Л (Wacław z Szamotuł), Шамотульчик, Шамотульский (Szamotulczyk, Szamotulski) (1533 или 1534, Шамотулы — 1567 или 1568, Пиньчув) — польский композитор и поэт, деятель польского Возрождения. Учился в Познани и Кракове. Один из видных мастеров полифонич. стиля a cappella. Автор церк. музыки (мессы, мотеты, псалмы, духовные песни и др.). Среди сочинений В. из Ш. выделяются мотеты, написанные с широким использованием имитационной техники, они отличаются тонким чувством гармонич. стиля, насыщены живым, эмоциональным содержанием, типичным для светской лирики гуманистов. В. из Ш. писал гл. обр. на лат. тексты; в период близости кальвинистам — на польские. Муз. произв. В. из Ш. были изданы при его жизни в Кракове, Нюрнберге и Кёнигсберге. Большинство из них утеряно. Сохранились и были переизданы 4-голосные мотеты, 7 4-голосных песен, 4- и 6-голосные службы. Из его поэтич. произв. сохранились 3 лат. стихотворения.

Lит.: Chybiński A., Wacław z Szamotuł, «KM», 1948, t. XXIII; Jachimecki Z., Wpływy włoskie w muzyce polskiej, cz 1, Kr., 1911; Opieński H., La musique polonaise, P., 1918 (приложения); Jachimecki Z., Musyka polska w rozwoju historycznym, t. 1, Kr., 1948; Szweykowscy A. i Z., Wacław z Szamotuł — renesansowy musyk i poeta, «Musyka», 1964, № 1—2. *З. Лисса.*

ВВО́ДНЫЙ ТОН — неустойчивый звук лада, расположенный на секунду ниже или выше I ступени и тяготеющий к ней. Звук VII ступени, как прилегающий к I ступени снизу, называется нижним В. т.; звук II ступени — соответственно верхним. В. т. обладают наиболее интенсивным мелодич. тяготением к главному звуку лада, в особенности В. т., отстоящий от него на малую секунду вниз (в натуральном и гармонич. мажоре и гармонич. миноре это звук VII ступени — лат. subsemitonium modi, нем. Leitton, франц. note sensible— «чувствит. нота», англ. leading note). Нижний В. т. является терцией аккорда V ступени и имеет доминантовую функцию. Под «вводнотоновостью» часто подразумевают специфич. остроту малосекундового, полутонового тяготения. Как выявление и обострение потенциальной «вводнотоновости» может рассматриваться всякая мелодич. альтерация, создающая как бы искусственные хроматич. В. т. Одним из характерных признаков мажора и минора, с развитием к-рых связана история В. т., является его разрешение. Асафьев назвал В. т. «глаголом» европ. лада. Вызревание элементов мажора и минора в европ. проф. музыке выразилось, в частности, в возникновении системы В. т. (subsemitonium modi — «нижний полутон лада») практически ко всем осн. ступеням муз. звукоряда (первоначально в связи с транспозицией т. н. церковных ладов — musica ficta, 13—16 вв.). Характерные мелодич. и гармонич. обороты с В. т., закрепившиеся в 15—16 вв. в каденциях, с установлением господства мажоро-минорной системы в 17—19 вв. стали применяться и вне каденций. Переход от одного нижнего В. т. с его разрешением к другому в классич. ладогармонич. системе обычно относился к признакам модуляции или отклонения. В эпоху романтизма происходит накопление внутритональной вводнотоновости альтерационного происхождения. Э. Курт ввёл понятие «свободной вводнотоновой группы» (freie Leittoneinstellung по Х. Эрпфу) для обозначения одновременного сочетания неск. звуков, являющихся В. т. по отношению к аккорду разрешения (напр., des-f-as-h-dis-fis к тонике C-dur, «прилегающие» звуки по русской терминологии И. В. Способина).



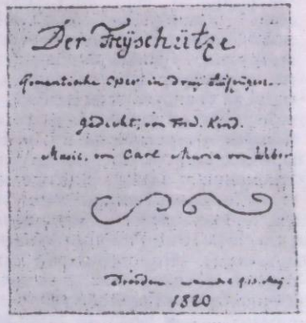
Ю. Н. Холопов.

ВЕ́БЕР (Weber) Карл Мария фон (18 или 19 XI 1786, Эйтин, земля Шлезвиг-Гольштейн — 5 VI 1826, Лондон) — нем. композитор, дирижёр, пианист, муз. писатель. Один из первых композиторов-романтиков, создатель нем. романтич. оперы, организатор нац. муз. т-ра. Муз. способности В. унаследовал от отца, оперного капельмейстера и антрепренёра, игравшего на мп. инструментах. Странствуя с труппой отца, В. с детства сроднился с т-ром, но не получил ни общего, ни систематического муз. образования. Брал уроки композиции у М. Гайдна и аббата Г. Фоглера, к-рый сыграл особенно важную роль в муз. развитии В. и привил ему любовь к фольклору. В 12 лет В. написал пьесы для фп. и оперу «Сила любви и вина», в 14 лет — оперу «Немая лесная девушка» (пост. во Фрейберге, в Вене, Праге, Петербурге). Выступал также как пианист, с 17 лет — как дирижёр. В. объездил много городов и завоевал славу блестящего виртуоза, руководил постановкой своих опер. С 1813 композитор жил в Праге, где до 1817 возглавлял оперный т-р. Представляя собой характерный для романтиков тип разностороннего художника, В. совмещал обязанности дирижёра, режиссёра, хормейстера, репетитора, критика. Деятельность В. проходила в условиях нац. обществ. подъёма, начавшегося в Германии после Тильзитского мира (1807). Это определило мировоззрение, направленность творчества В., сформировало его эстетич. взгляды. Среди наиболее значит. произв. пражского периода — сб. песен «Лира и меч» (1814, сл. Т. Кёрнера), в к-ром композитор воплотил новые интонации, рождённые освободительной борьбой нем. народа против франц. завоевателей.



К. М. Вебер. Портрет работы Ф. Шимона. 1825.

Зрелый период творчества В. связан с Дрезденом, куда он переехал в 1817 и где был дирижёром и руководителем оперного т-ра до конца своей жизни. Здесь В. организовал нем. труппу, к-рая сыграла большую роль в утверждении нац. оперного иск-ва в противовес господствовавшей в то время итал. опере. В. — один из первых разбил оркестр на группы инструментов, стал дирижировать палочкой. В этот период В. написал музыку к пьесе «Прециоза» П. А. Вольфа (1820), произв. для фп. и др. инструментов. В 1820 он закончил оперу «Вольный стрелок» (либр. Ф. Кинда по одноим. новелле И. А. Апеля, пост. 1821, Берлин, под упр. автора). Это была первая нем. романтическая опера, определившая дальнейшие пути муз. т-ра. Опера характерна противопоставлением быта и фантастики. Действие оперы разворачивается на фоне быта и картин природы, сочувствующей или противостоящей человеку (преобладает образ леса). Свойственное роман-



Титульный лист оперы «Вольный стрелок». Автограф.

тизму внимание к тонким движениям души претворено в образах мятущегося, томимого сомнениями героя и самоотверженной героини. В этом произв. впервые получила отражение излюбленная тема нем. романтизма — искупление греха чистой жертвенностью, любовью. Композитор обратился к традиц. жанру нем. зингшпиля, наполнив его новым содержанием. Муз. драматургия оперы строится на контрастном развитии двух интонац. сфер. Одна из них основана на нем. нар. песенности и рисует картины нар. быта, к-рые приобрели широкую популярность (хоры охотников и подружек невесты). Другая сфера избрана В. для характеристики фантастич. тёмных сил. Композитор отводит большую роль лейтмотивам, повышает значение оркестра. Оркестр становится красочным, изобразительным (сцена литья волшебных пуль в Волчьем ущелье), намечает драматургию тембров. Одним из первых В. построил увертюру на темах оперы.

В следующей опере — «Эврианта» (1822—23, либр. Х. Шези по франц. легенде 13 в. — «История Жерара де Невер и прекрасной и добродетельной Эвриланты Савойской, его милой», пост. 1823, Вена, под упр. автора) композитор обратился к жанру большой романтической оперы. Он создал образы сильных героев, наделённых высокими чувствами (прототипы героев оперного творчества нем. композиторов 19 в. — Р. Вагнера, Р. Шумана и др.). В «Эврианте» отчётливее, чем в «Вольном стрелке», выявилось стремление В. к непрерывно развивающейся муз. драматургии. В опере отсутствуют разговорные диалоги, в ряде случаев композитор отказывается от дробления сцен на отдельные законченные номера. В фон действия наряду с картинами природы включаются рыцарские поединки, молитвы, свадебные шествия с многочисл. участниками и др. В связи с этим возрастает роль ансамблей и хоров. Важным достижением В. явилось воплощение в мелодике оперы взволнованной человеческой речи.

В своей последней сказочной опере-феерии — «Оберон» (1826, либретто Дж. Р. Планше по поэме К. М. Виланда, пост. 1826, Лондон, под упр. автора) В. вернулся к традиц. жанру зингшпиля, однако в отличие от «Вольного стрелка» для этой оперы определяющими явились не бытовые мотивы, а сказочные (действие происходит в воздушном мире эльфов). Важное место занимают в опере романтич. картины природы. Ряд сцен окрашен вост. колоритом, в опере использованы подлинные нар. арабские и турецкие мелодии. Этот же приём применён в музыке к драм. спектаклям «Турандот» Гоцци в пер. Шиллера, «Прециоза» Вольфа.

В. — основоположник нац.-романтич. нем. оперы, обобщивший искания композиторов раннего периода муз. романтизма (Э. Т. А. Гофман, Л. Шпор) и подготовивший своим творчеством принципы муз. драматургии Р. Вагнера. Значительны его поиски и достижения в инстр. жанрах и прежде всего в фп. музыке. В.— один из создателей романтич. инструментальной поэмы, в к-рой он использовал (как и в опере) формы бытовых жанров—марш, вальс и т. п. Большинство этих произв. принадлежит к блестящему виртуозному стилю. «Приглашение к танцу» для фп. (1819)— первая в истории музыки программная конц. пьеса со сменой разнохарактерных образов, имеющая в своей основе форму вальса (в 1841 Г. Берлиоз переложил это произв. для оркестра). «Концертштюк» для фп. с оркестром (1821)— первый образец жанра одночастного концерта для фп. с оркестром. Большое место в творчестве В. занимает камерная вок. музыка (ансамбли, около 130 песен). Им написано также много произв. для разл. инструментов (кларнет, фагот, валторна, гитара и др.).

В. был также талантливым критиком. Его деятельность оказала большое влияние на развитие нем. муз.-критич. мысли. Он сотрудничал в 16 периодич. изданиях различных городов (Берлин, Веймар, Дрезден, Лейпциг, Мюнхен, Прага, Штутгарт). В. занимали проблемы муз. образования, просвещения, творчества композиторов и исполнителей. Он писал рецензии на оперные пост. и концерты. Особо выделяется цикл «Музыкальные и драматические заметки...», состоящий из 20 статей, посвящённый анализу современных В. франц. и нем. опер. Другой цикл статей — «Мысли к музыкальной топографии Германии, как опыт вклада в летопись искусства и вместе с тем указатель для путешествующих музыкантов» осуществлён не полностью. В. принадлежат фрагменты неоконч. автобиографич. романа «Жизнь музыканта» (рус. пер.— «СМ», 1935, №№ 7, 8 и 10).

Соч.: оперы — Сила любви и вина (Die Macht der Liebe und des Weins, соч. 1798, не сохранилась), Немая лесная девушка (Das stumme Waldmädchen, первонач. назв.— Лесная девушка, пост. 1800, Фрейберг; под назв.— Немая лесная девушка пост. 1800 в Хемнице), Петер Шмоль и его соседи (Peter Schmoll und seine Nachbarn, либр. Тюрка на основе романа К. Крамера, соч. 1801—1802, пост. Аугсбург), Рюбецаль (Rübezahl, текст Роде, соч. 1804, пост. 1804, Бреслау), Сильвана (пост. 1810, Франкфурт-на-Майне), Абу Гасан (текст Ф. Хемера, соч. 1810, 1811, Мюнхен), Вольный стрелок (Der Freischütz, соч. 1817—20, пост. 1821, Нац. т-р, Берлин), Три Пинто (Die drei Pintos, соч. 1820—21, текст Т. Хелля; опера завершена Г. Малером, пост. 1888, Лейпциг), Эвриланта (соч. 1822—23, пост. 1823, «Кернтнертортеатр», Вена), Оберон (Оберон, или Клятва короля эльфов, Oberon, or the Elf King's oath, 1826, пост. 1826. т-р «Ковент-Гарден», Лондон); для хора и голосов с орк.— мессы — Grosse Jugendmesse (Es-dur, 1799), № 1 (Missa sancta in Es, № 1, op. 75, 1818), № 2 (Missa sancta op. 76, G-dur, 1819), Offertorium (Es-dur, 1818; C-dur, 1819); кантаты—Der erste Ton (сл. И. Ф. Рохлица, op. 14, 1808), In seiner Ordnung schafft der Herr (сл. И. Ф. Рохлица, op. 36, 1812), Jubel-Kantate (op. 58, 1818), Природа и любовь (Natur und Liebe, сл. Ф. Кинца, op. 61, 1818); для орк.— симфонии — № 1 (C-dur, op. 19, 1807), № 2 (C-dur, без op. 1807), увертюры (1809, 1818, 1819); концерты для инструмента с орк.— для фп.— № 1 (C-dur, op. 11, 1810); № 2 (Es-dur, op. 32, 1812), Концерт штюк для фп. с оркестром (f-moll, op. 79, 1821), для кларнета концертино (c-moll, op. 26, 1811; e-moll, op. 24, 1811); № 1 (f-moll, op. 73, 1811; № 2 (Es-dur, op. 74, 1811), для фагота (F-dur, op. 75, 1811), для валторны (e-moll, op. 45, соч. 1815); камерные инстр. произв.— квинтет для кларнета, 2 скрипок, альта и влч. (op. 34, 1815), квартет для фп., скр., альта и влч. (без op., 1808 или 1809), трио для фп., флейты и влч. (op. 63, g-moll, 1819); для фп. и скрипки — 9 вариаций на тему норв. песни (op. 22, 1808), 6 сонат (op. 19, 1810); для фп. и гитары — Дивертисмент (op. 38, 1816); для фп.—сонаты (№ 1, C-dur, op. 24, 1812; №2, As-dur, op. 39, 1816; № 3, d-moll, op. 49, 1816; № 4, e-moll, op. 70, 1822); вариации (op. 2, 1800), 8 вариаций на тему оперы «Castor und Pollux» Г. Фоглера (op. 5, 1804), 7 вариаций на тему арии «Vien quà Dorina» Ф. Бианки (op. 7,1807), вариации на оригинальную тему (op. 9, 1808), 7 вариаций на тему из оперы «Иосиф в Египте» Мегюля (op. 28, 1812), Air russe varié «Schöne Minka», вариации для фп. (op. 40, 1815), 7 вариаций на тему цыганской песни (op. 55, 1817), Momento capriccioso (op. 12, 1808), Большой полонез (Grande polonaise Es-dur, op. 21, 1808), Блестящее рондо (Rondeau brillante, Es-dur, op. 62, 1819), Polacca brillante (E-dur, op. 72, 1819). Приглашение к танцу (Aufforderung zum Tanz, op. 65, 1819); для фп. в 4 руки — 20 пьес (op. 3, 1801; op. 10, 1809; op. 60, 1818); для кларнета и фп.— Большой концертный дуэт (B-dur, op. 48, 1816); романсы и песни (для голоса в сопр. фп. или гитары, в т. ч. op. 13, 15, 23, 25, 30, 46, 54, 64 и др.); для хора — Лира и меч (Leier und Schwert, сл. Т. Кёрнера, 3 тетр. op. 41, 1814; op. 42, 1814; op. 43, 1816); музыка к драм. спектаклям — «Прециоза» П. А. Вольфа (1820), «Турандот» Гоцци (1821) и др.

Лит. соч.: Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe, B., 1908, Lpz., 1921; Ausgewählte Schriften, hrsg. von R. Kleinecke, Lpz., [s. a.] (в рус. пер.—Автобиографический набросок, «СМ», 1936, № 12); Жизнь музыканта. Главы из неоконченного романа, «СМ», 1935, №№ 7—8, 10).

Лит.: Серов А. Н., Возобновление «Фрейшюца» в Театре-цирке, «Сын отечества», 1857, № 2, переиздано в его кн.: Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 424—428; его же, «Прециоза» и проч. Спектакль в Театре-цирке, «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 36, переиздано в его кн.: Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 440—443; его же, Нечто о вандальстве в отношении опер, там же, 1857, № 41, 43, переиздано, там же, с. 555—564; его же, «Волшебный стрелок», «Иллюстрация», 1862, № 248, переиздано в его кн.: Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 516—522; Чайковский П. И., Итальянская опера [об опере «Фрейшютц»], «Русские ведомости», 23 сентября 1873, переиздано в кн.: Чайковский П. И., Полное собр. соч., т. 2, М., 1953, с. 152—156; Ла Мара, Карл Мария Вебер, в её кн.: Музыкально-характеристические этюды, т. 1, М., 1886, с. 1—76 (пер. с нем. яз.); Сакетти Л. А., Значение Вебера в современной оперной музыке, «РМГ», 1913, №№ 2, 4—7; Коломийцев В., К. М. фон Вебер. К столетию со дня его смерти, Л., 1927; Кузнецова К.

и В., Народные элементы в творчестве Вебера, «СМ», 1936, № 12; Ферман В., Немецкая романтическая опера, «СМ», № 6, 1936; то же, в его кн.: Оперный театр. Статьи и исследования, М., 1961; его же, История новой западноевропейской музыки, т. 1, М., 1940, гл. V, с. 179—98; Кремлев Ю., К. М. Вебер, «СМ», 1955, № 11; Кершнер Л., К. М. Вебер, «МЖ», 1961, № 22; Бронфин Е., К. М. Вебер — музыкальный критик, «СМ», 1962, № 4; Хохловкина А., Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX в. Очерки, М., 1961, гл. IV, с. 285—326; Кенигсберг А., К. М. Вебер. 1786—1826, М.— Л., 1965; Berlioz H., Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber, P., 1844; Wagner R., Der Freischütz in Paris, в его кн.: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd 1, [2]Lpz., [s. a.]; его же, Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste K. M. von Webers aus London nach Dresden, там же, Bd 2, Lpz., [s. a.]; Weber M. M., C. M. von Weber. Ein Lebensbild, Bd 1—3, Lpz., 1864—66; Jähns F., C. M. von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis aller Werke, B., 1871; его же, Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen, Lpz., 1873; Spitta Ph., C. M. von Weber, в его кн.: Zur Musik, B., 1892; Servières G., Weber, P., 1906, [2]1925; Waltershausen H. W., Der Freischütz. Ein Versuch, Münch., 1920; Kapp J., K.M. Weber, B., 1922, Neuausgabe [15] B., 1944 (Хронологич. указатель муз. и лит. соч., библ.); Schmid O., C.M. von Weber und seine Opern in Dresden, Dresd., 1922; Coeuroy A., Weber, P., 1925, [2]1953; Anwand O., K. M. Weber. Ein Leben für deutsche Kunst. Roman, B., 1934; Kroll E., C. M. von Weber, Potsdam, 1934 (имеется список соч. и библ.); Moser H. J., C.M. von Weber. Leben und Werk, Lpz., 1940, [2]Lpz., 1955; Saunders W., Weber, L. — N.Y., 1940; Watzlik H., Die romantische Reise des Herrn K. M. von Weber, Lpz., 1941; Schnoor H., Weber auf dem Welttheater. Ein Freischütz-Buch, Dresd., 1942, [4] Hamb., [1963]; Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift. Hrsg. von G. Hausswald, Dresd., 1951 (хронографич. список соч.); Schnoor H., Weber. Gestalt und Schöpfung, [2] Dresd., 1953; Zentner W., C. M. von Weber. Sein Leben und sein Schaffen, Olten-Freiburg, 1952 (соч. и библ.); Grüninger F., C. M. von Weber. Leben und Werk. Freiburg in Br., 1954; Dünnebeil H. (Hrsg.), Schrifttum über C. M. von Weber mit Schallplattenverzeichnis, [4] B.—Wiesbaden, 1957; Laux K., C. M. von Weber, Lpz., 1966 (хронограф, библ., дискограф). *А.К.Кенигсберг.*

ВЕ́БЕР (Weber) Фридрих Дионис (наст. имя и фам.— Бедржих Дивиш, Diviš) (9 X 1766, Велихов, близ Карлови-Вари — 25 XII 1842, Прага) — чеш. композитор, педагог, органист, муз. писатель. Учился музыке у Г. И. Фоглера. В конце 18 в. выступил как автор фп. пьес (Бравурные вариации для фп. с орк.), танцев (менуэты, лендлеры, кадрили), маршей. Позднее писал камерные сочинения, пьесы для духовых инструментов, кантаты, мессы и др. Был первым директором Пражской консерватории (1811—42) и написал о ней информац. брошюру (в 1817). Организаторская и педагогич. деятельность В. способствовала становлению этого уч. заведения. В 1839—42 был одновременно директором орг. школы в Праге. В 1819—20 предпринял фольклорную экспедицию по Чехии и затем опубликовал в 1824 т. н. «Коловратскую рукопись» («Kolovratsky rukopis») — первый сборник чеш. нар. песен и мелодий. Усовершенствовал клапанную систему нек-рых духовых инструментов, а также рычажную систему перестройки литавр. Нек-рые фп. сочинения и песни В. издавались в Праге в 20 в.

Соч.: Das Konservatorium der Musik zu Prag, Prag, 1817; Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik, Prag, 1828; Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses, Tl 1—4, Prag, 1830—43; Allgemeine musikalische Zeichenlehre, [2] Prag, 1841. *М. М. Яковлев.*

ВЕ́БЕР (Weber) Якоб Готфрид (1 III 1779, Фрейнсхейм, Пфальц — 21 IX 1839, Бад-Крёйцнах) — нем. музыкальный теоретик и композитор. По образованию и профессии юрист, с 1832 генеральный прокурор великого герцогства Гессенского. Одновременно занимался музыкой, играл на флейте, виолончели, фп., изучал муз.-теоретич. труды. В 1806 основал консерваторию в Мангейме, где также руководил муз. об-вом. С 1824 издавал журн. «Caecilia». Был близок с К. М. Вебером, Дж. Мейербером. Виднейший нем. муз. теоретик своего времени. В. на основе изучения и систематизации муз.-теоретич. трудов И. Ф. Кирнбергера, Ф. В. Марпурга, Г. П. Фоглера и др. обосновал собств. систему, изложенную им в работе «Опыт упорядоченной теории композиции», в к-рой впервые ввёл в муз. практику буквенное обозначение аккордов (мажорные аккорды обозначал прописными, минорные — строчными буквами). Им написаны также работы, посв. описанию струн. и дух. муз. инструментов. В. оспаривал подлинность «Реквиема» Моцарта («Caecilia», Bd 14, 1826). Автор культовой оркестровой музыки (реквием, 3 мессы, Te Deum, кантаты), вариаций для гитары и виолончели, хоров и многоголосных песен. Писал статьи для «Allgemeine Musikzeitung» и редактируемого им журнала «Caecilia».

Соч.: Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente..., «AMz», 1816, № 3—6, 41—45, 1817, № 48—49; Über chronometrische Tempobezeichnung, Mainz, 1817; Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, Bd 1—3, Mainz, 1817—1821; Bd 1—4, [2] 1824, [3] 1830—32; Über Salteninstrumente mit Bünden, «Berliner Musikzeitung», 1825; Die Generalbaßlehre zum Selbstunterricht, Mainz, 1833. *И.М.Ямпольский.*

ВЕ́БЕРЗИНКЕ (Webersinke) Амадей (р. 1 XI 1920, Егерндорф, ныне Крнов, ЧССР)—нем. пианист, органист и клавесинист (ГДР). Учился в 1938—40 в Ин-те церк. музыки в Лейпциге у К. Штраубе, И. Н. Давида и О. Вейнрейха. С 1946 доцент Высшей школы музыки в Лейпциге (с 1953 профессор) по классу фп. До 1953 выступал преим. как органист, в дальнейшем — как пианист. Гастролировал как пианист в ГДР, а также в Болгарии, Венгрии, Польше, Румынии, Чехословакии, Швейцарии, Австрии, Зап. Германии, Египте. Неоднократно посещал Сов. Союз (впервые в 1958).

В репертуаре В. преобладают органные и фп. произв. И. С. Баха (нек-рые клавирные сочинения И. С. Баха В. исполняет на клавесине). Известен также как интерпретатор сонат и концертов (в т. ч. № 2 и № 4) Л. Бетховена. Нац. пр. ГДР (1950).

ВЕ́БЕРН (Webern) Антон (3 XII 1883, Вена — 15 IX 1945, Миттерзиль, близ Зальцбурга) — австр. композитор и дирижёр. Занятия музыкой начал с 10 лет (игра на фп., теория музыки). В 1902—06 изучал музыковедение в Венском ун-те под



рук. Г. Адлера, гармонию и контрапункт — у Г. Греднера и К. Навратила. За работу о творчестве Г. Изака В. получил степень д-ра философии. В 1904—08 занимался композицией у А. Шёнберга. К этому времени относятся первые сочинения В., исполненные в частном муз. собрании. В 1908—1913 работал оперным и симф. дирижёром в городах Австрии и Германии (Вена, Теплиц, Данциг, Штеттин). В 1915—16 находился на воен. службе. В 1917—18 и в 1920 В. дирижёр нем. т-ра в Праге. В 1922—1934 руководитель симфонич. концертов для рабочих, в 1923—34— хора Венского рабочего певческого об-ва. В 20-х — нач. 30-х гг. неоднократно выступал как дирижёр на фестивалях совр. музыки в Вене, Донауэшингене, Цюрихе; гастролировал в Берлине, Мюнхене, Лондоне и др. городах. В 1927—38 дирижёр австр. радио, отстранён от этой должности после утверждения нацистского режима в Австрии. С 1929 В. давал частные уроки композиции. Среди его учеников — композиторы и теоретики К. А. Хартман, Х. Сирль, В. Рейх. Последние годы жил уединённо в Мёдлинге, занимаясь только творческой работой. Был убит близ Зальцбурга случайным выстрелом амер. солдата.

В. принадлежит вместе с А. Шёнбергом и А. Бергом к ведущим представителям т. н. *новой венской школы.* Его творчество сложилось под влиянием эстетич. принципов *экспрессионизма.* Будучи учеником и единомышленником Шёнберга, В. усвоил мн. его взгляды и методы композиции. Вместе с тем, уже в ранних сочинениях В. проявилось своеобразие его муз. письма — предельный лаконизм и скупость звуковых средств,

вызывающих ощущение «бесплотности», ирреальности образов. Шёнберг в предисловии к 6 багателям для струн. квартета В. (ор. 9, 1913) писал, что в них «каждый взгляд становится поэмой, каждый вздох звучит как роман». Шёнберг подчёркивал, что смысл этой музыки понятен только для посвящённых. То же стремление «выразить невыразимое» с помощью кратких, афористич. звуковых штрихов проявилось в 5 пьесах для оркестра (ор. 10, 1911—13), одна из к-рых длится всего 19 секунд. Мистич. символика этих пьес раскрывается в заголовках, к-рые были даны композитором при первом исполнении их в Вене: «Прообраз», «Превращение», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа». В дальнейшем творчество В. эволюционировало в направлении всё большей абстрактности языка и стиля. Метод додекафонии, разработанный Шёнбергом, был превращён В. в жёсткую догматич. систему. В нек-рых его поздних произв. мелодия, гармония, полифония, даже тембровая окраска определяются лежащей в основе сочинения *серией* и рассматриваются лишь как её проекция (прямая, обращённая и т. д.) в горизонтальной и вертикальной плоскостях. Ряд приёмов, характерных для экспрессионизма в музыке, переходит у В. в свою противоположность. Вследствие разрушения естеств. ладовых связей между звуками, диссонирующие интервалы, преобладающие в мелодике В., теряют напряжённость звучания. Этому способствует и специфич. манера изложения (крайняя удалённость звуков, объединяемых лишь при помощи ритма и фактуры), приводящая к раздроблению муз. ткани на отдельные точки. В результате музыка становится бесстрастной, холодно-созерцательной по колориту, лишённой эмоц. напряжения и динамики. Отсутствие ладовых тяготений и функциональной логики развития В. стремился возместить строгой полифонической организацией целого и варьированием серии, осуществляемыми чисто конструктивными методами. Посредством этих приёмов он достигал в произв. 20-х и 30-х гг. большей временно́й протяжённости. Среди произв. этих лет: симфония (ор. 21, 1928), концерт для 9 инструментов соло (ор. 24, 1934), струн. квартет (ор. 28, 1938), кантаты (ор. 29 и 31). Однако и здесь муз. изложение сохраняет характерные для В. черты аскетизма, разрежённости и детальной дифференциации тембров. По выражению И. Ф. Стравинского, В. открыл «новое измерение музыкального времени» и «новое расстояние между музыкальным объектом и слушателем». Творч. метод В. проистекал из основ его мировоззрения, совмещавшего элементы кантианского рационализма с натурфилософским идеализмом и христианской религиозностью. Опираясь на нек-рые положения И. В. Гёте о развитии в природе, В. истолковывал их в теологическом плане. Иск-во, по словам В., подчиняется некоему абсолютному, господствующему во всей Вселенной закону развития и произрастания, представлявшемуся ему как проявление высшей божественной воли. Последовательное осуществление взглядов В. в творчестве приводило к чистой абстракции, формализму, исключению из музыки всех конкретно-образных и эмоционально-выразит. моментов. Значит. место в творчестве В. занимают вок. жанры: песни для голоса с сопровождением, хоры, кантаты. Ранние вок. циклы В. написал на стихи поэтов-символистов С. Георге и Р. Рильке, затем он обращался к нар. и канонич. религ. текстам. Религиозно-пантеистич. окраска свойственна последним вок. сочинениям В. на слова поэтессы-любительницы Х. Йоне. Начиная с ор. 19 все вок. произведения В. основаны на строгом применении серийного принципа (всего им написан 31 ор.). Изысканная и дифференцированная манера вок. письма В. в принципе не отличается от инструментального.

Мало исполнявшиеся при жизни композитора, произведения В. стали знаменем муз. авангардизма после 2-й мировой войны. Он был признан создателем нового муз. миросозерцания в противоположность творчеству Шёнберга и Берга, не порвавших до конца с наследием романтич. иск-ва. Все произв. В. в 1954—56 были записаны под управлением Р.Крафта на 4 долгоиграющие пластинки (выпущены фирмой «Филипс»).

В. принадлежит ряд печатных выступлений по вопросам музыки. Свои творч. позиции он изложил в двух циклах лекций, прочитанных в Вене (1932—33, изданы посм. — A. Webern, Wege zur neuen Musik, W., 1960).

Соч.: оперы — Алладина и Паломид (фрагменты к опере по одноим. пьесе М. Метерлинка, 1908); для голоса, хора и орк. — 2 песни на сл. И. В. Гёте (из цикла Chinesisch-Deutsche Jahres-und Tageszeiten, для смеш. хора с сопровождением челесты, гитары, скр., кларнета и бас-кларнета, ор. 19, 1926), фрагменты к 3-й хоровой песне на сл. Гёте [Auf den Bergen in der reinsten Höhe, ор. 19, 1926); кантаты — Зрение (Das Augenlicht, op. 26, 1935), Зажигающий луч жизни (Zündender Lichtblitz des Lebens, сл. Х. Йоне, ор. 29, 1938—39), И вселенная тоже молчит (Schweigt auch die Welt, op. 31, 1941—1943); для голоса с орк. или ансамблем инструментов — Меч Зигфрида (Siegfrieds Schwert, баллада, сл. Л. Уланда, для голоса с орк., 1903), 2 песни на сл. Р. М. Рильке (для голоса и 9 инструментов, ор. 8, 1910; 3-я ред. 1921; 4-я ред.—1925), О, нежное пламя гор (O, sanftes Glüh'n der Berge, песня для голоса с орк., B-dur, 1913), 4 песни для голоса с орк. (ор. 13, 1914—18), Спасибо, так я чувствую твою руку (Dank! So fühle ich deine Hand, для голоса с орк., 1919), 6 песен на сл. Г. Тракля (для голоса, кларнета, бас-кларнета, скр. и влч., ор. 14, 1917—21), 5 духовных песен (для сопрано, флейты, кларнета, трубы, арфы и влч., ор. 15, 1917—22), 5 канонов на лат. тексты (для сопрано, кларнета и бас-кларнета, ор. 16, 1924), 3 нар. песни для голоса, скр., кларнета и бас-кларнета, ор. 17, 1924), 3 песни (для голоса, кларнета и гитары, ор. 18, 1925); для орк.— Летний ветер. Идиллия (Im Sommerwind, 1904), Пассакалия (ор. 1, 1908), 6 пьес (ор. 6, 1-я ред. 1909—1911; 2 ред. обр. для камерного орк., 1928), 5 пьес: Прообраз (Urbild), Превращение (Verwandlung), Возвращение (Rückkehr), Воспоминание (Erinnerung), Душа (Seele, ор. 10, 1911—13); Симфония (для кларнета, бас-кларнета, 2 валторн, арфы и смычковых, ор. 21, 1928), Вариации (ор. 30, 1940); для инстр. ансамбля — концерт для 9 инструментов (флейты, гобоя, кларнета, валторны, трубы, тромбона, скр., альта и фп., ор. 24, 1934), фп. квинтет (1906/1907); струн. квартеты a-moll (без даты), на тему И. Бёма (1905), ор. 28 (1937—38); отдельные части струн. квартетов: рондо (без даты), медленная часть (1905), 5 частей (ор. 5, 1909, переработ. для струн. орк., 1929), 6 багателей (ор. 9, 1913), фрагменты (1929); квартет для скр., кларнета, тенора-саксофона и фп. (ор. 22, 1930), 2 струн. трио (1925, ор. 20, 1927); для скр. и фп.— 4 лёгкие пьесы (ор. 7, 1910, окончат. ред. 1914); для влч. и фп.— 2 пьесы (1899), 3 маленьких пьесы (ор. 11, 1914), соната (1914); для фп. в 2 руки — пьеса для фп. (1905—06), часть для фп. сонаты (1906), вариации для фп. (ор. 27, 1936); для голоса с сопровождением фп.—3 песни на сл. Ф. Авенариуса, Р. Демеля и Г. Фалькe (1899—1903), 3 песни на сл. Ф. Авенариуса (1903—1904), 8 песен на сл. разных поэтов (1901—1904), Любовная песня [Liebeslied, сл. Г. Бёма (1904)], 5 песен на сл. Р. Демеля (1906—08), 5 песен на сл. С. Георге (из поэмы «Седьмое кольцо» — «Der siebente Ring», ор. 3, 1907—08), 5 песен на сл. С. Георге (ор. 4, 1908—09), 4 песни на сл. Ли-Тай-По, А. Стриндберга, И. В. Гёте и нар. (ор. 12, 1915—17), 3 песни из «Via in Viae» Х. Йоне (ор. 23, 1933—34), 3 песни на сл. Х. Йоне (ор. 25, 1934—35); обработки произв. др. композиторов, в т. ч. Ф. Шуберта (Немецкие танцы для орк., 1931), И. С. Баха (6-голосная фуга для орк., 1935), Г. Вольфа, Ф. Листа и А. Шёнберга.

Лит. соч.: Wege zur neuen Musik, hrsg. von W. Reich, W., 1960 (содержит два доклада В. «Der Weg zur neuen Musik», 1933; «Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen», 1932, а также письма В. к издателю В. Рейху).

Лит.: Рубин М., Веберн и его последователи, пер. с нем., «СМ», 1959, № 4, с. 177—184; Шнеерсон Г., О музыке живой и мертвой, [2] М., 1964, с. 284—293; Кремлев Ю., Антон Веберн и образный мир его музыки, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 8, Л., 1969; A. Webern zum 50. Geburtstag, «'23'. Eine Wiener Musikzeitschrift», 1934, № 4; Leibowitz R., Schoenbert et son école, P., 1946, N. Y., 1947; Anton Webern. Dokumente, Bekenntnisse, Erkenntnisse, Analysen, W.— Z.— L., 1955; Adorno T. W., Anton Webern, в его кн.: Klangfiguren, B.— Fr./M., 1959; Fortner W., A. Webern und unsere Zeit, «Melos», 1960, Jahrg. XXVIII, H. 11; Dorian (Fr. Deutsch), Webern als Lehrer, «Melos», 1960, Jahrg. XXVII, № 4; A. Webern. Weg und Gestalt. Selbstzeugnisse und Worte der Freunde, hrsg. von W. Reich, Z., 1961; Kolneder W., A. Webern. Einführung in Werk und Stil, Rodenkirchen/Rhein, 1961; Kolneder W., Moldenhauer H., The death of A. Webern. A drama in documents, N. Y., 1961; Moldenhauer H., Wealth of Webern manuscripts now at University of Washington, «Music of the West», 1961, November; Dallapiccola L., Begegnung mit A. Webern, «Melos», 1965, Jahrg. XXXII, № 4; Austin W., Music in the 20 th century, N. Y., 1966, ch. XIX, p. 345—70; Wildgans Fr., A. Webern, L., 1966; Moldenhauer H., Anton Webern. Perspectives..., Wash., 1966; Rostand Cl., Anton Webern. L'homme et son oeuvre, P., 1969. *Ю.В.Келдыш.*

ВЕ́ГА (Vega) Карлос (р. 14 IV 1898, Каньюэлас, близ Буэнос-Айреса — 10 II 1966, Буэнос-Айрес) — аргент. музыковед. Изучал лит-ру и философию в ун-те Буэнос-Айреса. В дальнейшем занимался преим. исследованием муз. фольклора. С 1926 рук. муз. отдела Аргент. музея естеств. наук, с 1933—фольклорного отделения ф-та философии и лит-ры ун-та в Буэнос-Айресе. В. записал песни и танцы мн. сельских р-нов Аргентины, а также др. стран Юж. Америки (Боливия, Парагвай, Перу, Чили). Им собрано 5000 фольклорных мелодий. Многочисл. труды В. — важный источник изучения аргентинской народной музыки.

Соч.: Danzas y canciones argentinas, B. Aires, 1936; La musica popular argentina. Canciones y danzas criollas, B. Aires, 1941; Panorama de la música popular argentina, B. Aires, 1944; La Chacarera, El Cuando, El Gato, El Triunfo, El Carnavalito, La Condición, B. Aires, 1944—45; Los instrumentos musicales aborigenes y criollos, de la Argentina, B. Aires, 1946.

ВЕГЕ́ЛИУС (Wegelius) Мартин (10 XI 1846, Хельсинки — 22 III 1906, там же) — фин. композитор, дирижёр и педагог. Изучал философию в ун-те в Хельсинки (в 1869 получил степень магистра). В 1870—78 занимался у Р. Библа (композиция) в Вене, Э. Ф. Рихтера и О. Пауля (гармония и композиция) в Лейпциге, Й. Рейнбергера (композиция) в Мюнхене. В 1878—79 был дирижёром Финского театра в Хельсинки. С 1882 директор основанной им в Хельсинки консерватории (с 1939 — Академия им. Я. Сибелиуса). Одновременно выступал как пианист и муз. критик. В. писал симфонич. и вокально-хоровые сочинения: увертюра «Даниэль Хьюрт» (1872), «Дивертисмент на венгерскую тему» для оркестра (1880), «Рондо квази фантазия» для фп. и оркестра (1872); «Рождественская кантата» (1877); торжественная кантата «6-е мая» (1878) и др. В.—один из основоположников фин. нац. муз. школы. Творчество В. оказало большое влияние на его учеников: Я. Сибелиуса, А. Ярнефельта, Э. Мелартина, Т. Куулу, С. Палмгрена и др. В. — автор муз.-критич. статей и теоретич. трудов.

Лит. соч.: Lärobok i allmän musiklära och analys, 1—2 nid., [Hels.], 1888—89; Hufvuddragen af den västerländska musikens historia, 1—3 nid., [Hels.], 1891—93; Kurs i tonträffning, 1—3 nid., [Hels.], 1893—95; Kurs i homofon sats, 1—2 nid, [Hels.], 1897—1905; Konstnärsbrev, 1—2 nid., julk O. Andersson, 1—2 nid, [Hels.], 1918—19.

Лит.: Flodin K., M. Wegelius, Stockh., 1916; то же, [Hels.], 1922; Karvonen A., M. Wegelius, в кн.: Suomen säveltäjiä, kuv S. Rauta, Hels., 1945. *С.М.Грищенко.*

ВЕ́ДЕКИНД (Wedekind) Эрика (3 XI 1868, Ганновер — 10 X 1944, Цюрих) — нем. певица (лирико-колоратурное сопрано). Муз. образование получила в Дрезденской консерватории (1891—94), пению училась у А. Оргени. В 1894—1909 солистка Дрезденской придв. оперы. Гастролировала во мн. европ. странах, в т. ч. в России (в 1896 и 1897). Оставив сцену, выступала как камерная певица. Занималась педагогич. деятельностью в Дрездене, с 1930 жила в Цюрихе.

У В. был лёгкий подвижный голос красивого тембра. Выдающееся вок. мастерство, тонкая музыкальность и эмоциональная непосредственность исполнения поставили В. в ряд лучших нем. певиц своего времени. Мягким лиризмом, поэтичностью отличалось её исполнение партий Виолетты, Розины; Евы («Мейстерзингеры» Вагнера), Мими, Чио-Чио-сан; Блондхен, Церлины («Похищение из сераля», «Дон Жуан» Моцарта) и др. Интерпретация В. лирич. партий итал. репертуара оказала влияние на последующее поколение нем. певиц. *В.В. Тимохин.*

ВЕ́ДЕЛЬ Артемий Лукьянович (1772, по другим данным, 1767, 1770 — 14 VII 1808)— укр. композитор и хор. дирижёр. Образование получил в Киевской духовной академии. Нек-рое время занимался у итал. композитора и дирижёра Дж. Сарти. Руководил хорами в Москве, Киеве. С 1796 возглавлял класс вок. музыки Харьковского коллегиума и одновременно губернаторские хоры церк. певчих. Автор церк. хор. концертов. Лучшие произв. В. отличаются большой выразительностью и простотой мелодич. стиля, эффектной хоровой звучностью. В нек-рых сочинениях В. сказывается близость к укр. городской нар. песне.

Лит.: Аскоченский В., Киев с древнейшим его училищем Академией, ч. 2, Киев, 1856; Петрушевский В. Г., О личности и церковном музыкальном творчестве А. Л. Веделя. К истории Киево-Академического хора и к характеристике церковного пения в Киеве в конце XVIII века, «Труды Киевской духовной академии», Киев, 1901, № 7, с. 382—96; «Музыка и пение», 1902, №№ 4—6; Боровик М., Про впливи народної пісні на мелодику А. Веделя, «Українське музикознавство», 6, Київ, 1971; Кук В., Нові документальні дані про життя А. Л. Веделя (Ведельського) у Харкові, там же; Петрушевский В., До біографії А. Л. Веделя, там же.

ВЕДЕ́РНИКОВ Александр Филиппович (р. 23 XII 1927, с. Мокино Кировской обл.) — советский певец (бас). Нар. арт. РСФСР (1967). Чл. КПСС с 1964. В 1955 окончил Моск. консерваторию (класс Р. Я. Альперт-Хасиной). Лауреат междунар. конкурса вокалистов им. Шумана в Берлине (1-я пр., 1956), Всесоюзного конкурса на исполнение произв. сов. композиторов (1-я пр., 1956). В 1955—58 солист Ленингр. т-ра оперы и балета им. Кирова. В 1957 дебютировал на сцене Большого т-ра, с 1958 солист этого т-ра. В 1961 стажировался в миланском т-ре «Ла Скала» (Италия).

Исполнение В. отличается музыкальностью, тонким проникновением в образ и стиль муз. произв. Наиболее удаются артисту партии рус. классич. репертуара: Мельник, Галицкий, Кончак; Пимен, Варлаам и Борис («Борис Годунов»), Досифей, Салтан, Сусанин; князь Юрий Всеволодович («Сказание о невидимом граде Китеже...»). Др. партии: Кутузов («Война и мир»), Рамфис («Аида»), Даланд («Летучий голландец»), Филипп II («Дон Карлос»), Дон Базилио («Севильский цирюльник»). Выступает как конц. певец. Был первым исполнителем партии баса в «Патетической оратории» Свиридова (1959), его же «Петербургских песен» и вок. циклов на сл. Р. Бёрнса и А. С. Исаакяна. Гос. пр. СССР (1969) за конц. программы 1967—69.

С 1954 гастролирует за рубежом (Франция, Ирак, ГДР, Италия, Англия, Канада, Швеция, Финляндия, Австрия и др.). *В. И. Зарубин.*

ВЕЙГЛЬ (Weigl) Йозеф (28 III 1766, Эйзенштадт — 3 II 1846, Вена) — австр. композитор и дирижёр. Сын музыкантов (отец — Йозеф Франц В. виолончелист в капелле П. Эстерхази, мать — певица). В. покровительствовал Й. Гайдн. Ученик И. Альбрехтсбергера и А. Сальери. Дебютировал как композитор в 16-летнем возрасте оперой «Тщетная предосторожность» («Die unnützige Vorsicht», 1783) для т-ра марионеток. С 1790 ассистент дирижёра, в 1792—1822 гл. дирижёр (преемник Сальери) Венской придв. оперы. С 1827 второй придв. капельмейстер. Почётный чл. академий — Миланской, «Санта-Чечилия» в Риме, а также Об-ва друзей музыки в Вене. Писал оперы в итал. и нем. стиле, среди к-рых наибольший успех имели «Швейцарское семейство» («Die Schweizerfamilie», Вена, 1809; продержалась в репертуаре до конца 19 в. и получила известность во Франции под назв. «Эмелина»; в России М. И. Глинка написал вариации на тему из этой оперы) и «Принцесса д'Амальфи» («La Principessa d'Amalfi», 1794), к-рую Гайдн считал шедевром.

Соч.: 33 оперы (пост. в Вене и Милане), в т. ч. Юность Петра Великого (1814, Вена); 18 балетов (1794—1807), 2 оратории, (1804), 22 кантаты (1791—1826), 11 месс (1783—1837), трио для гобоя, скр. и влч.

Лит.: Neumann W., J. Weigl, eine Biographie, Kassel, 1855; Eisner-Eisenhof A. de, Giuseppe Weigl, una biografia, «RMI», 1904, XI, № 3; Bollert W., J. Weigl und das deutsche Singspiel, в кн.: Aufsätze zur Musikgeschichte, Bottrop in Westfalen, 1938, S. 95—114; Grasberger F., J. Weigl. Leben und Werke mit 7 besonderer Berücksichtigung der Klaviermusik (Diss.), W., 1938; Hausner H., J. Weigl. Daten aus seinem Leben und Schaffen, в кн.: Mitteilung der International Stiftung Mozarteum, 14, 1966, H. 3/4, S. 9—17.

ВЕЙГЛЬ (Weigl) Карл (6 II 1881, Вена — 11 VIII 1949, Нью-Йорк) — австр. композитор и музыковед. Окончил в 1902 консерваторию «Об-ва друзей музыки» по классам А. Доора (фп.) и Р. Фукса (теория) в Вене, совершенствовался по композиции у А. Цемлинского; музыковедение изучал в Венском ун-те под руководством Г. Адлера. В 1904—06 ассистент дирижёра Г. Малера в Венской придв. опере. С 1918 преподавал теорию музыки в Новой венской консерватории, с 1930 — гармонию в ун-те. С 1938 работал в США, преподавал теорию и композицию в Нью-Йорке, затем в Хартфорде (1941—42), снова в Нью-Йорке (1943—45), Бостоне (1945—48) и Филадельфии (1948—49). Хотя музыку В. ценили совр. ему композиторы (Р. Штраус, А. Шёнберг) и охотно исполняли дирижёры (В. Фуртвенглер, Б. Вальтер), б. ч. его произведений не издана и мало известна. Написал диссертацию об Э. А. Фёрстере (1903), был редактором его 2 квартетов и 3 квинтетов (изданы 1928).

Соч.: для орк. — 6 симфоний (1908, 1912, 1931, 1936, Апокалиптическая — 1945, 1947), 10 увертюр, пьесы, концерты (в т. ч. для скр., 1928); камерн. соч. — струн. ансамбли (8 квартетов, секстет), виолонч. соната; инстр. произв. — для скр., фп., органа; для хора — Весенние празднества (Frühlingsfeier, 1909, Праздник мира (Weltfeier, 1922), 8-голосные гимны a capella (1909); песни, романсы (более 100).

Лит. соч.: Erinnerungen an Gustav Mahler, в кн.: Austria, II, H. 2, November, 1947; Mahler as I remember him, «Mus. Courier», 1948, Jan. *О. Т. Леонтьева.*

ВЕЙДИНГЕР, Вайдингер (Weidinger) Антон (конец 18 в.) — австр. трубач и мастер дух. инструментов. Играл в придв. и в театр. оркестрах. В 1801 сконструировал трубу с клапанами, к-рые дают возможность воспроизвести всю хроматич. гамму. Новый тип трубы, получившей назв. «клаппентромпет» (Klappentrompet), привлёк внимание мн. венских композиторов. Для В., виртуозно игравшего на этом инструменте, написаны концерт Es-dur Й. Гайдна (1796) и концерт Es-dur И. Гуммеля (1803). Позже В. сконструировал также и валторну с клапанами; на ней (с 1813) играл его сын Йозеф В. Разработанная В. клапанная механика нашла дальнейшее применение при усовершенствовании др. инструментов. В 1810 в Дублине И. Холидеем был изготовлен бюгельгорн, к-рый использовался в воен. оркестрах, в итал. и франц. оперных оркестрах, а также вошёл в быт как нар. инструмент.

ВЕЙКМАН Иероним Андреевич (26 I 1825, Нюрнберг — 26 IV 1895, там же) — рус. альтист, скрипач, педагог и композитор. По национальности немец. Игре на скрипке обучался у концертмейстера гор. капеллы К. Эрмансдёрфера в Нюрнберге. Работал скрипачом оркестра гор. оперы, учился игре на альте. С 1853 переселился в Россию. С 1855 первый альтист оркестра (вначале балетного, в 1859—90 — оперного) Петерб. (позже Мариинского) т-ра. С 1863 преподавал в Петерб. консерватории игру на альте (с 1879 профессор). В 1859—89 участник квартетных собраний и симф. концертов Петерб. отделения РМО. В 1891 вернулся на родину. Автор произв. для альта, романсов. Закончил пьесу Г. Венявского «Воспоминание» для альта и фп. (изд. 1885).

ВЕЙЛЬ, Вайль (Weill) Курт (2 III 1900, Дессау — 3 IV 1950, Нью-Йорк) — нем. композитор. Учился у А. Бинга, в 1918 в берлинской Высшей школе музыки у Э. Хумпердинка и Р. Крассельта, в 1921—1924 у Ф. Бузони. В 1919—20 осуществлял оперные пост. как дирижёр и режиссёр в Дессау и Люденшейде. Ранние орк. сочинения писал в неоклассич. стиле. Первый успех принесла В. орк. пьеса Quodlibet (1926). После пост. в Дрездене оперы В. «Протагонист» («Der Protagonist», по пьесе Г. Кайзера) началось плодотворное сотрудничество В. с левыми нем. драматургами: им написаны муз. скетч «Махагони» (либр. Б. Брехта, Баден-Баден, 1927) и сатирич. одноактная опера «Царь фотографируется» («Der Zar läßt sich photographieren», либр. Г. Кайзера, Лейпциг, 1928), а также обличающая совр. общество «Трёхгрошовая опера» («Dreigroschenoper» — модернизированная версия «Оперы нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша со стихами Б. Брехта; «Т-р ам Шиффбауэрдамм», Берлин, 1928), к-рая принесла В. мировую известность. С этого времени началась совм. деятельность В. с Брехтом, к пьесам к-рого он писал вставные номера (песенки, баллады), затем на его либр. создал оперы «Счастливый конец» («Happy end», Берлин, 1929), «Человек, всегда говорящий „да“» («Der Ja Sager», Берлин, 1930). После исп. радио-кантаты «Полет Линдберга» («Der Flug der Lindberghs», 1929) и острозлободневных опер и пьес с музыкой «Возвышение и падение города Махагони» («Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», Лейпциг, 1930), «Поручительство» («Die Bürgschaft», либр. К. Неэра, Берлин, 1932), «Серебряное озеро» («Der Silbersee», либр. Г. Кайзера, Берлин, 1933) В. стал популярным театр. композитором в Германии. В 1933 эмигрировал во Францию, жил в Англии. Его последней работой в Европе был балет с пением «Семь смертных грехов» («Die sieben Todsünden», по сценарию Брехта, Париж, 1933). С 1935 В. жил в Нью-Йорке. Писал музыку для «бродвейских т-ров», стремился внести социально-критич. содержание в *мьюзикл*. Одна из самых популярных пьес, написанных в США, — «Уличное происшествие» («Street Sceen», по пьесе Э. Райса, Нью-Йорк, 1947), т. н. «народная опера» из жизни нищенских кварталов Нью-Йорка. Работая в США, В. в основном сохранил свою творч. индивидуальность, однако его музыка сделалась внешне более эффектной, а сатира — менее злой. С конца 40-х гг. мн. пьесы В. возобновлены в репертуаре европ. т-ров (в т. ч. «Трёхгрошовая опера», «Махагони», балет «Семь смертных грехов»). Основываясь на принципах «эпического театра» Брехта, пользуясь подчёркнуто банальными формами совр. ему музыки лёгкого жанра, В. создал новый тип злободневной сатирич. драмы с музыкой. Стремясь к внедрению нового типа оперы для массового слушателя, ввёл в неё разговорную речь, популярные песни, модные танцы, элементы джазовой музыки и гор. фольклора. Кроме театр. музыки, писал орк., камерные, хор. произв., а также музыку для кино и радио. Оказал влияние на П. Хиндемита, Б. Бриттена, Дж. Гершвина и др.

Соч.: оперы — Случай в долине (Down in the valley, «нар. опера» на сюжет популярной песни из Кентукки «Вон там в долине», Блюмингтон, 1948), Потерян в звёздах (Lost in the stars, по роману А. Патона «Плачь, любимая страна», Нью-Йорк, 1949) и др.; музыка к драм. спектаклям — Волшебная сила (Macht des Schicksals, пантомима, Берлин, 1922), Вечная дорога (The eternal road, по пьесе Ф. Верфеля в инсценир. Макса Рейнхардта, Нью-Йорк, 1935) и др.; мьюзиклы — Джонни Джонсон (на текст Дж. Грина, Нью-Йорк, 1936), Никербокер холидей (Knickerbocker holiday, на текст М. Андерсона, Хартфорд, шт. Коннектикут, 1938), Леди в темноте (The lady in the dark, на текст М. Харта и А. Гершвина, Нью-Йорк, 1942), Одно прикосновение Венеры (One touch of Venus, на текст С. Перельмана и О. Нэша, Нью-Йорк, 1943); для орк. — 2 симфонии (1921 и 1933), дивертисмент (1923), фантазия, пассакалия и гимн (1923), концерт для скр. и духовых (1926); для голоса с орк. — кантата Новый Орфей (Der neue Orpheus, для сопрано, скр. и орк., 1925), Берлинский реквием (для мужск. голосов и дух. инстр., 1928); песни для голоса с орк. на сл. Р. М. Рильке (1924).

Лит.: Леонтьева О., Курт Вайль, «СМ», 1963, № 1; Stuckenschmidt H. H., Neue Musik, II, B., 1951; Engelmann H. U., K. Weill—heute, в кн.: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, III, Darmstadt, 1960; Kotschenreuther H., K. Weill, B., 1962. *О. Т. Леонтьева.*

ВЕЙМАР (Weimar) — крупный экономич., политич. и культурный центр ГДР, округ Эрфурт (Тюрингия). 63,7 тыс. жителей (1970). В кон. 15 в. при герцогском дворе были организованы инстр. и вок. капеллы, в 1618— гор. капелла исполнителей на дух. инструментах, объединившая мн. музыкантов, до этого игравших в частных домах и трактирах. Гор. капелла привлекалась в отд. случаях для усиления придв. капеллы. В кон. 17 в. в В. был построен придв. оперный т-р. В 1703 и в 1708 — 14 при веймарском дворе работал

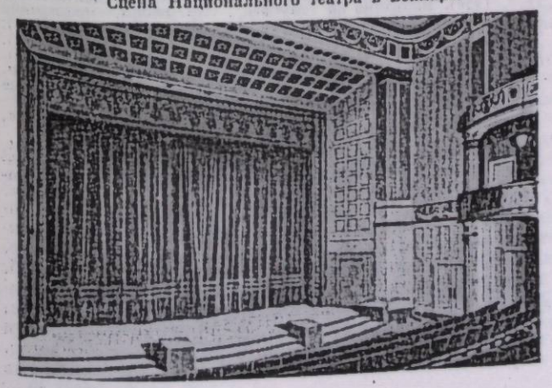
И. С. Бах; должность гор. органиста занимал И. Г. Вальтер (издатель первого нем. муз. энциклопедич. словаря). С 1775 в В. жил И. В. Гёте. В 1791—1817 по его инициативе в придв. т-ре были пост. оперы В. А. Моцарта. В доме Гёте с 1807 устраивались концерты. В 1-й пол. 19 в. в В. выступали Н. Паганини, К. Шуман, Ж. Лист, Г. Берлиоз и др. В 1817—37 придв. капельмейстером в В. был И. Н. Гуммель. В 1848—1861 здесь протекала деятельность Ф. Листа в качестве композитора, оперного и симф. дирижёра, пианиста. 11 лет он руководил оперным т-ром, поставив 43 оперы, из них 26 шли в В. впервые, а 8 до этого нигде не исполнялись (в т. ч. «Лоэнгрин» Вагнера, 1850). Лист привлёк в В. выдающихся музыкантов, в их числе были Й. Рафф, Х. Бюлов, П. Корнелиус, К. Клиндворт, Й. Иоахим, а в 1869—86 (когда Лист вернулся в В.) — Э. д'Альбер, М. Розенталь, Э. Зауэр, А. И. Зилоти и др. В. становится центром передового муз.-творч. направления — *веймарской школы*. В 1861 под рук. Листа в В. создан Всеобщий немецкий муз. союз (распущен при фашизме), целью к-рого было улучшение положения проф. музыкантов. Союз провёл более 60 муз. празднеств, содействовал проведению реформы преподавания музыки в нем. школах. В 1889—94 капельмейстером придв. оперного т-ра в В. был Р. Штраус.



Музей Ф. Листа в Веймаре.

В 1919 на основе придв. оперы в В. создаётся Нац. т-р, а на базе придв. оркестра — Веймарский гос. оркестр, во главе к-рого стояли Э. Преторпус (1924—1933), Г. Абендрот (1945—56), с 1957— Г. Пфлюгер. Созданная в 1872 в В. первая нем. школа по подготовке оркестровых музыкантов реорганизована в 1930 в Веймарскую гос. высшую муз. школу (с 1956— имени Ф. Листа). В 1953 в Веймарскую гос. высшую муз. школу влилась Эрфуртская консерватория, при ней организована школа нар. инструментов. С 1960 по инициативе Высшей муз. школы в В. происходят ежегодные междунар. семинары по муз. исполнительству (к руководству семинарами привлекаются также сов. педагоги). В В. работает музей Ф. Листа.

Сцена Национального театра в Веймаре.



Лит.: Schrickel L., Geschichte des Weimarer Theaters von seinen Anfängen bis heute, Weimar, 1927; Schichardt G., Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung, Weimar, 1957. *Х. Зеегер.*

ВЕЙМАРН Павел Платонович [1857, Петербург — 10(23) IX 1905, Нарва] — рус. композитор и муз. критик. Занимался у К. П. Галлера и А. Ф. Казбирюка (теория музыки), К. К. Фан-Арка (фп.). С 1880 выступал как муз. критик. В 1880—89 редактор, с 1890 редактор-издатель журн. «Баян». Сотрудничал во мн. органах периодич. печати, принимал участие в составлении рус. раздела муз. словаря Х. Римана и муз. отдела «Большой энциклопедии» (изд. «Просвещение»). Как критик отличался прогрессивностью взглядов, серьёзностью суждений, муз. эрудицией. Монография В. о М. И. Глинке (1892) явилась для своего времени ценным вкладом в глинкиану. Автор пьес для фп., виолончели, романсов на сл. А. П. Апухтина, Ф. Н. Берга и др.

Соч.: М. И. Глинка. Критико-биографический очерк, СПБ, 1886 (совм. с В. П. Оболенским); Очерк истории оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», СПБ, 1886; Э. Ф. Направник, СПБ, 1889; М. И. Глинка. Биографический очерк, М., 1892; Цезарь Антонович Кюи как романсист, СПБ, 1896 (ранее «Русская беседа», 1896, июль). *И. М. Ямпольский.*

ВЕЙМАРСКАЯ ШКОЛА, «новонемецкое направление», творч. объединение нем. музыкантов и др. представителей художеств. интеллигенции. Возникло в нач. 50-х гг. 19 в. в г. Веймаре (Тюрингия). Главой В. ш. был Ф. Лист. Сюда входили также композиторы П. Корнелиус, Й. Рафф, А. Риттер, пианисты Х. Бюлов, К. Таузиг, муз. критики К. Ф. Брендель и Р. Поль, поэт А. Г. Гофман фон Фаллерслебен и др.

Возникновение В. ш. было связано с нац. подъёмом накануне объединения Германии, с борьбой передовых деятелей против отсталости и консерватизма.

Активная творч. и дирижёрская деятельность Листа, избравшего с 1848 своим местопребыванием Веймар, сделала этот город центром притяжения для мн. передовых нем. деятелей. С 1852 «Neue Zeitschrift für Musik» («Новый музыкальный журнал», осн. в 1834 в Лейпциге Р. Шуманом) переходит в руки сторонников Листа и пропагандирует их идеи. В 1854 в Веймаре по инициативе Листа и Фаллерслебена создаётся объединение передовой веймарской интеллигенции, получившее наименование «Нововеймарской школы». Юбилей журнала «Neue Zeitschrift für Musik» в 1859 послужил поводом для организации Всеобщего нем. муз. союза (Allgemeiner deutscher Musikverein, создан в 1861 во время муз. фестиваля в Веймаре).

Как муз. содружество В. ш. противопоставила себя более академичной *лейпцигской школе*. Представители В. ш. боролись за романтич. муз. иск-во, за идейную насыщенность музыки и коренное обновление её форм на основе программности, поддерживали Р. Вагнера и его оперную реформу.

Идеи В. ш. нашли яркое выражение в критич. статьях Листа 50-х гг. Реализацией этих идей было творчество Листа и др. представителей В. ш., а в области муз. исполнения — симф. концерты в Веймаре, составленные из произв. Листа, Берлиоза и Вагнера, а также спектакли Веймарского т-ра — постановка опер Вагнера, Берлиоза, Шумана, П. Корнелиуса. Лист и его сторонники высоко ценили и пропагандировали произведения рус. композиторов — Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева и др. Благодаря деятельности В. ш. Веймар превратился в один из важнейших муз. центров. В Веймаре и др. городах Германии и Австрии проводились муз. фестивали.

Позиции В. ш. не были лишены нек-рой ограниченности. Её представители порой недооценивали жизнеспособность в новых условиях традиционных классич. форм непрограммной музыки, по сравнению с композиторами лейпцигской школы они уделяли меньшее внимание претворению в своих произв. нем. нар.-бытовых

жанров. При всём этом деятельность В. ш. определила важные достижения нем. муз. культуры в 50-х гг. 19 в.

В нач. 60-х гг. обстановка реакции и засилья филистерства, мешавшая осуществлению реформаторских замыслов Листа, заставила его на время покинуть Германию, и В. ш. распалась. Враждующие группировки нем. муз. общественности с этого времени сплотились вокруг Брамса, с одной стороны, и Вагнера — с другой.

Лит.: Мильштейн Я. И., Ф. Лист, т. 1, М., 1956, гл. IV; Друскин М. С., История зарубежной музыки, вып. 4, [2] М., 1967; Ambros A. W., Die musikalische Reformbewegungen der Neuzeit, II. Die neu-deutsche Schule, в кн.: Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Lpz., 1860, S. 129—62; Gerstenberg H., Aus Weimars nachklassischer Zeit, Hamb., 1901; Cornelius P., Literarische Werke, Bd 1, Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten, Lpz., 1904; Hoffmann von Fallersleben H., Ausgewählte Werke, Bd 4, Lpz., [1905]; Schnaubert G., Aus Weimars nachklassischer Zeit, «Neue Musikzeitung», Jahrg. XXXI, 1910, H. 1, 3, 7, 9. *Г.В.Краукліс.*

ВЕ́ЙНБЕРГЕР, Вайнбергер (Weinberger), Яромир (р. 8 I 1896, Прага — 2 XI 1956, Нью-Йорк) — чехосл. композитор. Брал уроки у Я. Кржички и др. Окончил Пражскую консерваторию по классу композиции у Вит. Новака (1913), по классу фп. у К. Гофмейстера (1915). Изучал композицию также у М. Регера в Лейпциге (1916). Преподавал композицию и дирижирование в консерватории г. Итака (США, 1922—23). Вернувшись на родину, посвятил себя композиторской и педагогич. деятельности. Из-за преследований нацистов эмигрировал во Францию; с 1939 жил в США (Сент-Питерсберг, Флорида). Широкую известность получила комич. опера В. «Шванда-волынщик» («Svanda dudák», 1927, Прага), поставленная во мн. т-рах Чехословакии и за рубежом. Опираясь на традиции творчества Б. Сметаны, В. изобретательно использовал элементы чеш. муз. фольклора. Оперетты, написанные в США, носят коммерч. характер. Мн. орк. произв. В. присуще высокое мастерство инструментовки.

Соч.: оперы Любимый голос (Milovaný hlas, 1931, Мюнхен), Валленштейн (по Ф. Шиллеру, пост. 1937) и др.; балет Похищение Эвелины (Die Entführung der Eveline, 1917, Прага); оперетты — Весенняя гроза (Jarní bouře, 1933), Сладкое житье (Na růžích ustláno, 1933) и др.; для орк.— Юмористич. увертюра (1914), Три пьесы для камерного орк. (1916), симф. поэма Дон Кихот (1918); Танц. рондо (1927), Рождество, Чеш. песни и танцы (1929), Пассакалья (1932), Прелюдия и фуга (1940), симфония Линкольн (1941) и др.; фп. и скр. пьесы, хоры, песни. *М.М.Яковлев.*

ВЕ́ЙНГАРТНЕР, Вайнгартнер (Weingartner), Феликс фон (2 VI 1863, Задар, Хорватия — 7 V 1942, Винтертур) — немецкий дирижёр, композитор и муз. писатель. По нац. австриец. Учился композиции у В. А. Реми в Граце (1873—81), у Г. Цопфа (композиция) и О. Пауля (фп.) в консерватории в Лейпциге (1881—83); совершенствовался у Ф. Листа (1883) в Веймаре, где (по его рекомендации) была пост. опера В. «Сакунтала» (1884). Работал как оперный и конц. дирижёр в Кёнигсберге, Данциге, Гамбурге, Мангейме (1884—91) и в Берлине (1891—98), рук. симф. оркестром Р. Кайма («Кайм-концерты») в Мюнхене (1898—03). В 1908—11 директор Венской оперы (преемник Г. Малера) и рук. симф. концертов филармонии (до 1927). После работы в Гамбурге (1912—14, Гор. т-р) и Дармштадте (1914—19; генерал-музик-директор) вернулся в Вену, где стал директором Нар. оперы (1919—24). Гастролировал за рубежом. В 1926 выступал в СССР. В 1927—33 рук. консерватории и дирижёр в Базеле. В 1935—36 рук. Гос. оперы в Вене.

В. — один из крупнейших представителей нем. дирижёрской школы; наряду с Х. Рихтером, Ф. Мотлем, Г. Малером и А. Никишем входил в т. н. «послевагнеровскую пятёрку». Его иск-во, в основе к-рого лежало стремление к стилистически чуткому, точному воспроизведению авторского текста, отличалось классич. законченностью, внешней сдержанностью, сильно выраженным волевым началом, отчётливостью фразировки, преобладанием интеллектуального подхода к исп. над непосредственной эмоциональностью. Славился как интерпретатор произв. Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, П. И. Чайковского, А. П. Бородина. Автор 3 опер (гл. обр. на собств. либр.), 7 симфоний, симф. поэм, увертюр, скрипич. концертов, камерных произв., фп. сочинений и обр. для оркестра и др. В.— один из ред. полного собр. сочинений Г. Берлиоза (выходило с 1899) и Й. Гайдна (с 1907), произв. Шуберта.



Лит. соч.: Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama, Kiel—Lpz., 1895; Über das Dirigieren, B., 1895, 4Lpz., 1913 (в рус. пер.— О дирижировании, Л., 1927); Bayreuth. 1876—1896, Lpz., 1896, [2] 1904; Die Symphonie nach Beethoven, B., 1897, 41926; Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Bd 1—3, Lpz., 1906—23 (в рус. пер.— Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам, т. 1, М., 1965); Akkorde, Gesammelte Aufsätze, Lpz., 1912; Tagebuch. Eine Künstlerfahrt nach Südamerika..., W.— Lpz., 1921; Lebenserinnerungen, Bd 1—2, Lpz., 1923—29, [2] 1928—29; Unwirkliches und Wirkliches, W., 1936.

Лит.: Ник. Ф. [Финдейзен Н.], Ф. Вейнгартнер, «РМГ», 1898, с. 837—844; Ф. Вейнгартнер о русской музыке, «ЖИ», 1926, № 17—18, с. 18; Розенштильд К., Из малеровских времен, «СМ», 1967, № 1, с. 83—84; Krause E., Weingartner als schaffender Künstler, B., 1904; Evans E., F. Weingartner, «MR», 1942, III; Weingartner-Studer C., Souvenir sur F. Weingartner, «Feuilles musicales», XI — XII, 1958—59. *Е.Я.Рачер.*

ВЕ́ЙНЕР, Вайнер (Weiner) Лео (16 IV 1885, Будапешт — 13 IX 1960, там же) — венг. композитор и педагог. В 1901—06 учился у Х. Кёслера (композиция) в Академии музыки в Будапеште, где преподавал в 1908—49 (с 1912 профессор по классу композиции, с 1918— камерного ансамбля Высшей школы муз. иск-ва им. Ф. Листа — так с 1918 наз. Академия музыки). Начав творч. деятельность как театр. дирижёр (в 1907—08 пом. дирижёра в Нар. т-ре в Будапеште), В. посвятил себя композиции и муз. педагогике. В.— выдающийся представитель венг. муз. романтизма 20 в., автор многочисл. сочинений, гл. обр. инструментальных. На творч. формирование В. оказали влияние Л. Бетховен, Ж. Бизе, нем. и венг. романтики (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Лист, М. Мошоньи, Ф. Эркель); позднее в его музыке получили претворение образцы венг. народного муз. иск-ва, фольклорные интонации. Ему свойственно светлое гармонически уравновешенное мировосприятие. В произв. В. преобладают два типа образов — пастораль, отличающаяся богатством гармонич. красок, и скерцозность сказочно-фантастич. характера. В. автор ряда учебных пособий по гармонии и муз. анализу. Пр. им. Кошута (1950 и 1960). В 1963 в Будапеште состоялся Междунар. конкурс камерной музыки им. В.

Соч.: для орк. — симф. поэма Толди (1952), Серенада (1906), Карнавал (1908), Игра солдат (Katonásdi, 1930), сюиты — из музыки к пьесе Чонгор и Тюнде (Csongor és Tünde, 1913), Венгерская танцевальная (ор. 18, 1931), 3 дивертисмента (1934, 1939, 1950), Вариации на тему венг. нар. песни, концертино для фп. с орк. (1928), 2 концерта для скр. с орк. (1950, 1957); камерн. ансамбли — 3 струн. квартета (1907, 1922, 1949), струн. трио (1908), 2 сонаты для скр. и фп. (1914, 1920), баллада для кларнета и фп.; пьесы для фп., в т. ч. Венгер. нар. танцы (1908); музыка к пьесе М. Вёрёшмарти Чонгор и Тюнде (1913); романсы и песни; каденции к фп. концертам Л. Бетховена, оркестровки соч. И. С. Баха, Ф. Шуберта, Ф. Листа, Б. Бартока, П. И. Чайковского.

Лит. соч.: Az összhangzattan elökészitö iskolája, Bdpst, 1908; Elemsö összhangzattan. Funkciotan, Bdpst, 1943; A hangszeres zene formai (Beethoven 32 zongozasonátájának formai elemzése, Bdpst, 1954). *Ю.Н.Хохлов.*

ВЕ́ЙСБЕРГ (по мужу Римская-Корсакова) Юлия Лазаревна [25 XII 1879 (6 I 1880), Оренбург — 1 III 1942, Ленинград] — сов. композитор. В 1903 окончила Высшие жен. курсы; училась в Петерб. консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. Совершенствовалась в Германии у М. Регера. В 1915—17 совм. с мужем А. Н. Римским-Корсаковым принимала участие в издании и редактировании журн. «Музыкальный современник». Как композитор работала

преим. в области вок.-симф. и камерно-вок. музыки. Автор опер «Русалочка» по Г. Андерсену (1923), «Гюльнара» (1935), радиооперы «Мёртвая царевна» по А. С. Пушкину (1937), детской оперы «Гуси-лебеди» (либр. В. совм. с С. Я. Маршаком; 1937, Муз. школа им. Гнесиных, Москва). Среди др. соч.: «Двенадцать» для хора и орк. на сл. А. А. Блока (1928); романсы, детские песни и хоры; обр. нар. песен. Переводила на рус. язык музыковедч. работы Р. Роллана. *М. Г. Бялик.*

ВЕ́ЙСМАН, Вайсман (Weißmann) Адольф (15 VIII 1873, Розенберг, ныне Олесно, Польша — 23 IV 1929, Сайда, близ Хайфы) — нем. муз. писатель. Изучал философию и музыковедение в Берлине, Бреславле, Инсбруке, Флоренции, Берне. Преподавал музыковедение (с 1914 профессор). Известен как муз. критик и писатель яркого лит. дарования. Автор беллетризированных монографий о мн. европ. композиторах, исследователь проблем муз. жизни своего времени и историко-социологич. основ музыки. Писал для газет «Berliner Tageblatt» (1900—15) и «Berliner Zeitung am Mittag».

Лит. соч.: G. Bizet, B., 1907; Berlin als Musikstadt. (1740—1911), B.— Lpz., 1911; Chopin, B.— Lpz., 1912, [2] B.— Lpz., 1923; Der Virtuose, B., 1918; Die Primadonna, B., 1920; Der klingende Garten. Impressionen über das Erotische in der Musik, B., 1920; Die Musik der Sinne, Stuttg., 1925; G. Puccini, Münch., 1922; Die Musik in der Weltkrise, Stuttg., 1922; Verdi, Stuttg., 1922; Der Dirigent im 20. Jahrhundert, B., 1925; Die Entgötterung der Musik, Stuttg., 1928 (английский пер.— Music come to earth, L., 1930).

Лит.: Preussner E., Adolf Weissman, «Musik», 1929, Jg XXI, № 9.

ВЕКЕРЛЕ́Н (Weckerlin) Жан Батист Теодор (29 XI 1821, Гебвиллер, Эльзас — 20 V 1910, Тротберг, близ Гебвиллера) — франц. композитор, музыковед, хормейстер. В 1844—48 учился в Парижской консерватории. В.— автор опер, хоров, симфоний, св. 300 романсов. В 1847 в зале Парижской консерватории была исполнена его муз. драма «Смерть Ролана» для солистов, хора и оркестра, в 1853 в «Театр лирик» пост. одноактная опера «Органист в затруднении» («L'organiste dans l'embarras»), выдержавшая св. 100 представлений. В 1850—55 В. руководил хором об-ва «Сент-Сесиль», исполнявшим старинную духовную и светскую музыку.

Важное значение имела музыковедческая и педагогич. деятельность В. С 1863 В.— архивариус Об-ва композиторов (Société des compositeurs de musique), с 1876 до конца жизни — библиотекарь Парижской консерватории. В. подготовил к печати и издал клавиры забытых опер и балетов, составил и издал сб. нар. песен, выпустил 3 тома коллекций муз. редкостей («Musiciana», «Nouveau musiciana», «Dernier musiciana», 1877, 1890, 1899), составил каталог б-ки Парижской консерватории, не успев, однако, его завершить. Написал работу по истории инструментовки («Histoire de l'instrumentation», P., 1883).

Соч.: 6 опер; 2 оды-симфонии; оратория Судный день (Le Jugement dernier); Поэмы моря (Les Poèmes de la mer, 1860); месса, мотеты; шесть салонных квартетов; сб. Народные песни Франции (Chansons populaires des provinces de la France, 1860, совм. с Шанфлёри), Голоса прошлого (Echos du temps passé, ч. 1—2, 1853—57), Бабушкин альбом (Album de la grand' maman, 1883) и др.

ВЕ́ККИ (Vecchi) Орацио (крещён 6 XII 1550, Модена — 19 II 1605, там же) — итал. композитор. Священник. Был капельмейстером гор. капелл в Сало (1581—84) и в Модене (1583—86). В 1586—96 руководил капеллой гор. собора и преподавал музыку в Модене. Среди сочинений В. наиболее значительна сценич. кантата комедийного характера, т. н. мадригальная комедия «Амфипарнас» («L'amfiparnaso», 1594, изд. 1597). Это произв. является одним из непосредств. предшественников оперы. В. был мастером церк. музыки, автором многогол. канцон и мадригалов, канцонет, мотетов.

Соч.: Motetti a 8 voci, libro 1, Venezia, 1579; Canzonette a 4 voci, libro 1—4, Venezia, 1580, 1585, 1599; Canzonetti, libro 2—3, Venezia, 1580—85; Madrigali a 6 voci, libro 1, Venezia, 1583. *Lum.:* Orazio Vecchi precursore del melodramma..., Modena, 1950.

ВЕ́КОВ Николай Дмитриевич (1877, Рязань — дата и место смерти неизв.) — рус. певец (баритон) и педагог. Учился в Моск. консерватории у К. Зверарди. В 1900 впервые выступил на оперной сцене в Москве. В 1900—1904 пел на сцене «Товарищества частной оперы», в 1904—11 — в Оперном т-ре С. И. Зимина (Москва), затем на провинц. сценах. Одновременно занимался педагогич. деятельностью. Особенно успешно исполнял характерные партии: Бес («Черевички» Чайковского), Каленик («Майская ночь») и др. Выступал также в оперетте. Голос В., суховатый по тембру и ограниченный по диапазону, наиболее полно звучал в среднем регистре.

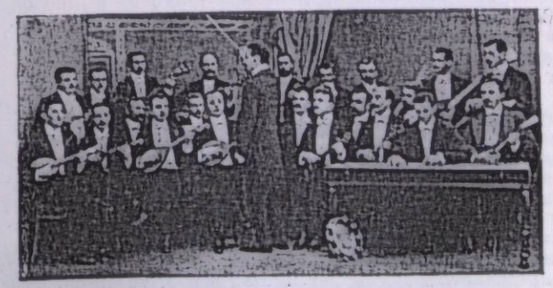
ВЕЛИКА́НОВ Василий Васильевич [13(25) IV 1898, Петербург — 29 I 1969, Алма-Ата] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1958). В 1930 окончил Ленинградскую консерваторию по классу фп. И. С. Миклашевской, в 1931 — композиции В. В. Щербачёва. В 1920—33 работал пианистом, композитором и зав. муз. частью в драм. т-рах Ленинграда. С 1937 принимал участие в фольклорных экспедициях. Автор сб. «Народные песни Вологодской области» (Л., 1938). С 1937 жил в Алма-Ате. С 1951 преподавал в алма-атинском Ин-те иск-в им. Курмангазы на кафедре композиции (с 1961 доцент).

Автор первого казахского балета «Калкаман и Мамыр» по одноим. казах. эпосу (1938, Казах. т-р оперы и балета).

Соч.: опера — Тутқынқыз (Пленница, 1940, Казах. т-р оперы и балета); балеты — Калкаман и Мамыр (пост. 1938, там же), Камбар и Назым (1950, там же); для солиста, хора и симф. орк. — поэма Ленинградцы, дети мои! (на сл. Джамбула); для орк. — Казахская симфония (1947), Симфониетта для малого орк. (1930), увертюра (1966), Интродукция и кюй для камерного орк. (1965); произв. для орк. нар. инстр.; камерные инстр. произв., в т. ч. Импровизация на темы Абая для скр. и фп.; пьесы для фп. и скрипки; романсы и песни; музыка к драматич. спектаклям и фильмам. *Б. Г. Ерзакович.*

ВЕЛИКОРУ́ССКИЙ ОРКЕ́СТР — оркестр рус. нар. инструментов. Создан в 1887 В. В. *Андреевым* первоначально как «Кружок любителей игры на балалайках» (ансамбль балалаек в составе 8 чел.); первый концерт состоялся 20 марта 1888 в Петербурге. Коллектив с успехом гастролировал по России; в 1889, 1892 и 1900 выступал в Париже. В 1896 Андреев и композитор Н. П. Фомин ввели в состав ансамбля домры, гусли, а неск. позднее — духовые (свирели, брёлки) и ударные (бубен, накры) инструменты. В том же году ансамбль был преобразован Андреевым в Великорусский оркестр (инструменты, входившие в его состав, в основном были распространены в центр. полосе России). Репертуар В. о. включал обработки рус. нар. песен, сделанные Фоминым, сочинения Андреева (вальсы, мазурки, полонезы), переложения популярных произв. отечеств. и зарубежной муз. классики. А. К. Глазунов посвятил оркестру «Русскую фантазию» (исп. впервые в 1906 в Петербурге). В 1908—11 В. о. гастролировал в Германии, Англии, Франции, США. Несмотря на нападки

Великорусский оркестр.



реакц. критики, выступавшей против возрождения нар. инструментов, их усовершенствования и орк. использования, против исполнения В. о. классич. музыки, прогрессивные круги признавали высокое художеств. значение В. о.

После Великой Окт. социалистич. революции В. о. первым среди творч. коллективов совершил конц. поездку по фронтам Гражданской войны; выступал перед бойцами и командирами Красной Армии. После смерти Андреева, в 1918 — 33 оркестр возглавлял Ф. А. Ниман, в 1933—36 — Н. В. Михайлов, в 1936—41 — Э. П. Грикуров. Состав оркестра увеличился, репертуар расширился, интенсивней стала конц. деятельность. В 1923 В. о. переименован в Гос. Великорусский оркестр им. В. В. Андреева; в 1936 — в Оркестр рус. нар. инструментов им. В. В. Андреева Ленингр. гос. филармонии. В начале Великой Отечеств. войны 1941—45 почти все музыканты ушли на фронт. Оркестр прекратил своё существование. Имя В. В. Андреева в 1951 присвоено Оркестру народных инструментов Ленинградского радио (основан в 1925; см. *Оркестр русских народных инструментов имени В. В. Андреева*).

Лит.: [Штибер Н.], В. В. Андреев. Очерк его деятельности, [СПБ], 1898; Оссовский А., Великорусский оркестр, «Известия СПб. Общества музыкальных собраний», СПБ, 1907—08, вып. 2; В. К. [Коломийцев В. П.], В. В. Андреев и его «Великорусский оркестр», СПБ, 1909; В. Т., Великорусский оркестр В. В. Андреева и его значение, СПБ, 1912; Киприанов В. П., Оркестр народных инструментов им. В. В. Андреева, [Л.], 1938; его же, Оркестр русских народных инструментов им. В. В. Андреева, Л., 1940; Соколов Ф., В. В. Андреев и его оркестр, Л., 1962.

ВЕ́ЛИЧ (настоящая фам. — Величкова) Люба (р. 10 VII 1913, Борисово Тырговищского окр.) — болгарская певица (сопрано). Училась пению в Софии у Г. Златева-Черкина и в Венской академии музыки (1935—38) у Т. Лирхамера; дебютировала в Граце (Австрия) в 1938, где до 1941 была артисткой Городской оперы. Пела на сценах нем. т-ров (Гамбург, Дрезден, Берлин, Мюнхен и др.), а также т-ров Лондона, Нью-Порка, Милана, Парижа, принимала участие в Зальцбургском и Эдинбургском муз. фестивалях. На родине гастролировала в 1953. В 1945—59 ведущая солистка Венской гос. оперы. Выступала в лирико-драм. и драм. партиях: Анда, Маргарита, Дездемона, Мими, Чио-Чио-сан, Тоска, Лиза; Недда («Паяцы») и др. Большое дарование В. как драм. актрисы и певицы проявилось в партии Саломеи («Саломея» Р. Штрауса), исполнявшейся ею на мн. оперных сценах мира. За исп. партии Донны Анны («Дон Жуан») была удостоена почётного звания «камер-зингерин» Вены. В. снималась в кино.

В. Кристев.

ВЕ́ЛЛЕС (Wellesz) Эгон (р. 21 X 1885, Вена) — австр. музыковед и композитор. Д-р философии (1908). Учился в Вене у Г. Адлера (музыковедение) и К. Фрюлинга (фп., гармония) в ун-те, а также у А. Шёнберга (контрапункт, композиция). В 1911—15 преподавал историю музыки в Новой консерватории, с 1913 — в ун-те в Вене (с 1929 профессор). После захвата Австрии нацистской Германией, с 1938 жил в Англии. Вёл педагогич. и науч. работу в Корол. муз. колледже в Лондоне, в Кембриджском, Оксфордском (рук. исследованиями визант. музыки), Эдинбургском ун-тах, а также в Принстонском ун-те (США).

В. — один из крупнейших исследователей визант. музыки; основатель Ин-та визант. музыки при Венской нац. б-ке (1932), участвовал в работе Визант. исследоват. ин-та в Думбартон-Оксе (США). Один из основателей монумент. издания «Памятники византийской музыки» («Monumenta musicae Byzantinae»), многие тома к-рого подготовил самостоятельно. Одновременно с Г. Тильярдом расшифровал визант. нотацию т. н. «среднего периода» и раскрыл композиц. принципы визант. пения, определив тем самым новый этап в муз. византологии. Участвует как автор и ред. в «Новой Оксфордской истории музыки»; написал монографию об А. Шёнберге, опубликовал статьи и брошюры о новой венской школе. Как композитор сложился под влиянием Г. Малера и Шёнберга. Писал оперы и балеты, гл. обр. на сюжеты древнегреч. трагедий, к-рые ставились в 1920-х гг. в т-рах разл. нем. городов; среди них — «Принцесса Гирнара» (1921), «Алкестида» (1924), «Жертвоприношение пленного» («Opferung der Gefangenen», 1926), «Шутка, хитрость и месть» («Scherz, List und Rache», по произв. И. В. Гёте, 1928) и др.; балеты — «Чудо Дианы» («Das Wunder der Diana», 1924), «Персидский балет» (1924), «Ахилл на Скиросе» (1927) и др. В. — автор 5 симфоний (1945—58) и симф. поэм — «Предвесеннее» («Vorfrühling», 1912), «Торжественный марш» (1929), «Заклинания Просперо» («Prosperos Beschwörungen», по «Буре» Шекспира, 1938), кантат с оркестром, в т. ч. «Середина жизни» («Mitte des Lebens», 1932); для хора с оркестром — цикл на сл. Рильке «Молитва девушек к богоматери» («Gebet der Mädchen zur Maria», 1909), концерта для фп. с орк. (1935), 8 струн. квартетов и др. камерно-инстр. произв., хоров, месс, мотетов, песен.

Соч.: Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien, W., 1922; Byzantinische Kirchenmusik, Breslau, 1927; Eastern elements in Western chant, Boston, 1947, [2]Cph., 1967; A history of Byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, [2]1961; Die Musik der byzantinischen Kirche, Köln, 1959; Die neue Instrumentation, Bd 1—2, B., 1928—29; Essays on Opera, L., 1950; The origins of Schönberg's twelve-tone system, Wash., 1958; Die Hymnen der Ostkirche, Basel, 1962.

Лит.: Schollum R., Egon Wellesz, W., 1964.

Ю. В. Келдыш.

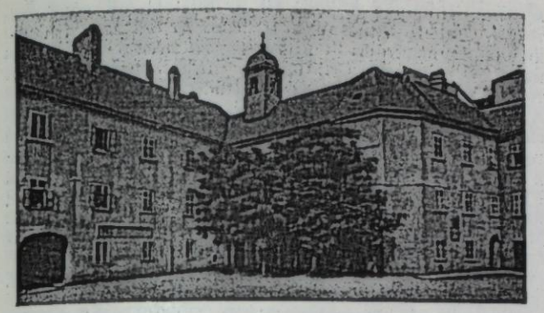
ВЕ́ЛЬТЕ-МИНЬО́Н (Welte-Mignon) — одна из разновидностей механич. фортепиано. Имеет электрич. привод и пневматику. Было разработано и выпускалось нем. фирмой «М. Вельте и сыновья» (Фрейбург) с 1904. В.-М. позволяет записать исполнение пианиста и затем воспроизвести эту запись механич. путём. Записывается не само звучание, а движение клавиш и педалей. Запись осуществляется перфорированием бумажной ленты. В.-М. было наиболее совершенным механич. фп. конца 19 — нач. 20 вв. и сохранило записи исполнения мн. выдающихся пианистов и композиторов своего времени. С появлением *фонографа, граммофона, магнитофона* и др. видов звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратуры В.-М. вышло из употребления.

К. А. Вертков.

ВЕ́ЛЬТЕР (урожд. — Середа) Надежда Львовна (р. 22 X (3 XI) 1899, Кишинёв] — советская певица (меццо-сопрано). Засл. арт. РСФСР (1936). В 1927 окончила Ростовскую консерваторию по классу пения Н. И. Сперанского, в 1950 — режиссёрский ф-т Ленингр. консерватории. В 1927—29 солистка Азербайджанского т-ра оперы и балета (Баку), в 1929 — оперной труппы Нар. дома (Ленинград), в 1933—45 — Ленингр. Малого оперного т-ра. На сцене этого т-ра впервые исполнила ряд партий в операх сов. композиторов, в их числе Аксинья («Тихий Дон» Дзержинского, 1935), Ласочка («Кола Брюньон» Кабалевского). В период блокады Ленинграда В. — солистка и режиссёр оперного коллектива при Комитете по делам иск-в. В 1945—53 солистка Ленингр. т-ра оперы и балета им. Кирова (также и в 1930—33). Исполнила впервые на сцене этого т-ра партию Дуэньи (одноим. опера Прокофьева). Др. партии: Любаша, Лель, Ганна («Царская невеста», «Снегурочка», «Майская ночь»), Марфа, Марина («Хованщина», «Борис Годунов»), Ольга, Любовь, Орлеанская дева, Графиня («Евгений Онегин», «Мазепа», «Орлеанская дева», «Пиковая дама»), Кармен, Амнерис, Азучена; Минни («Девушка с Запада» Пуччини), Ниловна («Мать» Желобинского), Ная («Мятеж» Ходжи-Эйнатова) и др.

В. И. Зарубин.

ВЕ́НА (Wien) — столица Австрии, один из крупнейших центров музыкальной жизни Европы. 1644 тыс. жит. (1970). На протяжении многих столетий В. была



Здание «Виденертеатра». Вена.

важнейшим центром культурной жизни народов Европы. На территории В. найдены музыкальные инструменты эпохи неолита. Рост и укрепление города относится к 12 в., когда В. стала резиденцией герцогов остмаркских и начала возвышаться католическая церковь, вводя свои формы духовного музицирования. В ср. века развивается и нар. муз. иск-во, носителями к-рого были, несмотря на преследование властей, странствующие актёры-музыканты, в т. ч. студенты. В 1288 был основан первый союз музыкантов В. — «Николаевское братство». Широкое распространение получило в В. иск-во миннезингеров, наиболее выдающимися представителями к-рого были в 13 в. Рейнмар фон Хагенау, его ученик Вальтер фон дер Фогельвейде и др. В 1237 при церкви св. Стефана была основана школа подготовки проф. певцов и музыкантов, перешедшая в ведение гор. властей. К 1334 относится установление в этой церкви первого в В. органа. С церковью св. Стефана был тесно связан и ун-т (осн. 1365), из числа студентов к-рого образовался хор, исполнявший духовную и светскую музыку. В 14 в. муз. жизнь В. сосредоточивается вокруг корол. капеллы (осн. 1308), в к-рой были видные музыканты-исполнители и певцы из разных стран. В сер. 14 в. при дворе существовали 2 капеллы — нем. и франц., а также группы трубачей и барабанщиков. В 1494 учреждается должность придв. композитора (первым был Г. Изак). В 1498 имп. Максимилиан I основал новую капеллу во главе со словенским музыкантом Ю. Слатконья, ставшую одной из ведущих в Европе. В 15—16 вв. в В. развивается домашнее музицирование. Создаётся и исполняется много инструментальной, особенно органной музыки. Главенствующее положение при дворе занимали иностр. музыканты; в 16 в. здесь работали нидерландцы. В нач. 17 в. гегемония нидерл. школы сменилась итал. влиянием. Первые оперные спектакли ставятся при дворе ещё в кон. 1620-х гг. В 1643 была пост. муз. драма «Эгист, царь Кипра» Кавалли. Тогда же начинается и строительство т-ров; первый т-р был возведён в 1639 по проекту итал. архитектора Дж. Бурначини, второй — т. н. «Театр на Кортине» построен в 1665 его сыном Л. О. Бурначини (здание сгорело в 1699). Расцвет оперного иск-ва происходит во 2-й пол. 17 — нач. 18 вв., после того как в 1708 было открыто новое здание придв. т-ра. В придв. капелле, сопровождавшей оперные спектакли, было 107 музыкантов. Ежегодно ставилось до 12 новых опер, в исполнении к-рых принимали участие выдающиеся певцы Европы. Ставились многочисл. балеты. Среди композиторов, писавших оперы для придв. т-ра: А. Драги, Дж. Ф. Санчес, Дж. А. Бонончини, К. А. Бадиа, И. Й. Фукс, А. Кальдара и др. Спектакли отличались помпезностью и пышностью оформления. Превращение В. в один из центров оперного иск-ва привлекло в город мн. музыкантов и привело к расцвету др. жанров. С 1660 в В. регулярно звучит ораториальная музыка. Культивируется разновидность ораториальной музыки — «священное представление». Конец 18 в. знаменуется дальнейшим усилением в В. роли оперного т-ра и инстр. исполнительства: создаются разл. художеств. кружки и об-ва, в к-рых ведущее место принадлежит представителям аристократии и нарождающейся буржуазии. Концерты и спектакли становятся доступными более широкому кругу горожан. Центр. роль в театр. жизни играл «Кернтнертортеатр» (осн. 1709), к-рый возглавляли Й. Страницкий (с 1712), затем Г. Прехаузер. В этом т-ре зародился жанр комической оперы — зингшпиль. С 1778 придворная оперная труппа начинает культивировать национальный репертуар. Оперные спектакли давались также в т-рах венских предместий, старейший из к-рых «Виденертеатр», открытый в 1787, позднее был перестроен и с 1801 получил название «Театр ан дер Вин». Здесь были пост. «Волшебная флейта» Моцарта (1787) и «Фиделио» Бетховена (1805). В 1752 основано конц. объединение, проводившее регулярные концерты — т. н. академии в «Бургтеатре» (осн. 1741, с 1776 — Придворный и национальный театр). Особое место начинает занимать сад «Аугартен», ставший с 1775 местом постоянных концертов. С 1782 в «Аугартене» давались концерты по инициативе импресарио Мартина при поддержке В. А. Моцарта; в них впервые прозвучали мн. произв. В. А. Моцарта, Л. Бетховена и др. композиторов, выступали пианисты К. Черни, И. Мошелес и др. крупные виртуозы. В 1781—1810 устраивались циклы «Любительских концертов», в к-рых исполнялись симф. произв. и участвовали видные музыканты. Помимо этого, в разных залах В. проводились многочисл. концерты (академии и ассамблеи), широко распространялось музицирование в аристократических салонах (Лобковица, Кинского, Разумовского и др.), где выступали крупнейшие музыканты (Л. Бетховен и др.). В 18 в. В. становится притягательным центром для композиторов Европы. Её значение было определено деятельностью К. В. Глюка и особенно Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена — создателей *венской классической школы*.

В кон. 18 в. в В. создаются объединения музыкантов — Общество музыкантов (осн. в 1771 Ф. Л. Гасманом), ставшее преемником «Николаевского братства», и объединение любителей музыки — Общество друзей музыки (осн. 1812), ведшее конц. деятельность, а также распространившее своё влияние на различные области муз. жизни В. В 1817 по инициативе этого об-ва была основана Певческая школа (с 1821 — консерватория). В 1819—48 важную роль играли духовные концерты Ф. К. Гебауэра, в которых был исполнен ряд выдающихся сочинений венских композиторов (произведения Л. Бетховена и др.).

Концертный зал «Аугартен». Вена.





Выступление оркестра И. Штрауса-отца.

На протяжении 19 в. В. сохраняла за собой положение муз. центра Европы. В это время жизнь В. неразрывно связана с именами Ф. Шуберта, И. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, Х. Вольфа, творчество и разносторонняя деятельность к-рых сыграли важную роль в австр. муз. культуре. Если в придв. оперном т-ре в первые десятилетия 19 в. ещё преобладало итал. влияние (в репертуаре и в подборе солистов), то в остальных обл. муз. жизни утверждается нац. направление. В 1842 по инициативе венских музыкантов во главе с О. Николаи был создан первый проф. симф. оркестр, участниками к-рого стали музыканты оркестра придв. оперного т-ра. Оркестр быстро завоевал признание и вскоре получил название Венского филармонич. оркестра, заняв со 2-й пол. 19 в. центр. место в конц. жизни города. В 1900 был создан др. крупный коллектив—Венский симфонический оркестр. В 1912 создано Общество венского концертхауза, пропагандировавшее совр. музыку. Большой размах приобретает деятельность хор. организаций, возникших в сер. 19 в.: Венское мужское певческое общество (Wiener Männergesang-Verein, 1843), Певческий союз (Singverein, 1858). Певческая академия (Singakademie, 1858), Академическое певческое общество (Akademisches Gesang-Verein, 1858), «Шубертовский союз» (Schubertbund, 1863) и др. В 1908 А. Цемлинский основал Венский филармонический хор. Продолжается деятельность придворной капеллы, имевшей один из самых сильных составов исполнителей в Европе.

Музыка австр. и нем. композиторов получает всё большее место в Венской придв. опере. До 1869 её спектакли шли в «Кернтнертортеатре», а затем труппа придв. т-ра получила новое помещение. На рубеже 19—20 вв. т-р под рук. Х. Рихтера и особенно Г. Малера достиг своего наивысшего художеств. расцвета. Здесь работали выдающиеся певцы А. Бар-Мильденбург, М. Гутхейль-Шодер, Р. Майр, Л. Слезак, дирижёры Ф. Шальк и Б. Вальтер, художник А. Роллер. Параллельно с придв. оперным т-ром с 1898 начинает работать Народная опера, основанная Райнер-Симонсом, репертуар к-рой вначале составляли преим. зингшпили и оперетты, а с 1904 также и оперы.

Особое место заняли в муз. жизни В. 19 в. разнообразные формы лёгкой музыки. Песни и танцы Й. Ланнера, И. Штрауса-отца и И. Штрауса-сына звучали в исполнении оркестров под их управлением и получили огромное распространение. Ко 2-й пол. 19 в. относится расцвет венской оперетты и создание ряда т-ров оперетты. Большой популярностью пользовались балы в «Редутен-зале», где выступали лучшие танц. оркестры.

На протяжении 19 в. расширилась деятельность Венской консерватории, управляемой Обществом друзей музыки. Начиная с кон. 19 в. в Венской консерватории учились музыканты из всех стран Европы, среди них композиторы — Г. Малер, Х. Вольф, К. Гольдмарк, Ф. Шрекер, Л. Фалль, дирижёры — Х. Рихтер, А. Никиш, Ф. Мотль, Ф. Шальк, певцы — А. Бар-Мильденбург, М. Ифогюн, скрипач Ф. Крейслер и др. В 1908 консерватория перешла в ведение гос-ва и была переименована в Академию музыки и драматического искусства. Наряду с консерваторией в В. открываются различные частные учебные заведения, как правило, руководимые крупными музыкантами. Муз. предметы преподаются также в ун-те, где в 1861 был учреждён курс музыкальной критики. Ун-т В. становится центром музыковедческих исследований, здесь работали музыканты и учёные с мировой известностью: Г. Ноттебом, К. Ф. Поль, Э. Мандичевский, Р. Г. Кизеветтер, Ф. С. Кандлер, И. Зефрид, И. Ф. фон Мозер, Л. А. Кёхель, Г. Адлер и др. В нач. 19 в. в В. зарождается проф. муз. публицистика, в развитии к-рой в числе других участвовали Э. Ганслик, М. Кальбек. В 1813—48 выходила газета «Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung», позже издававшаяся под др. названиями. Статьи о музыке занимали видное место и в различных периодич. изданиях.

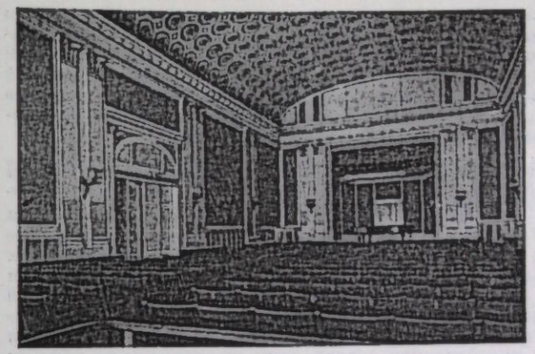
Характерной чертой для В. 19 в. являлся размах муз.-издательского дела, основы к-рого были заложены в В. ещё в 16 в. В 1778 было создано первое изд-во, специализировавшееся на выпуске муз. литературы,—«Артария». В 19 в. наибольшую известность приобрели изд-ва «Каппи» (позже носившее назв. «Диабелли», «Спина», «Кранц»), «Гофмейстер», «Кунст унд индустрикомптоар», «Мачетти», «Молло», «Зенефельдер», «Торричелли» и др.

К 1-му десятилетию 20 в. в В. сложилась и упрочилась система муз. учреждений, охватывающая разнообразные аспекты конц. и театр. жизни города, обеспечивающая также подготовку кадров композиторов и исполнителей. После образования Австрийской республики (1918) все эти учреждения продолжали функционировать. Новый этап наступил в деятельности Венской придв. оперы, получившей назв. Венской государственной оперы; в 20—30-х гг. в опере работали дирижёрами Р. Штраус, К. Краус, В. Фуртвенглер, Б. Вальтер, О. Клемперер, А. Тосканини, Э. Сенкар, П. Кринс. Продолжала свою деятельность Народная опера, достигшая высокого уровня под рук. Ф. Вейнгартнера, возглавлявшего т-р в 1919—24. Значит. интенсивностью отличалась в 20—30-х гг. 20 в. конц. жизнь, по-прежнему привлекавшая в В. музыкантов всего мира. Начиная с 30-х гг. в В. проводятся муз.-театр. фестивали, а также крупные междунар. конкурсы музыкантов-исполнителей разл. специальностей, учреждаемые венской Академией музыки и драматического искусства.

В 20 в. В. становится центром новейших течений в музыке, представленных творчеством композиторов т. н. *новой венской школы* — А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна и их последователей. Превращению В. в крупнейший мировой центр развития совр. музыки способствовали различные муз. общества, а также специальные журналы «Musikblätter des Anbruch» (1918—38), «Pult und Taktstock» (1924—40), «Wiener Musikzeitschrift» (1932—37), издававшиеся фирмой «Universal-Edition» (осн. 1901). Деятельность этого изд-ва по публикации произв. совр. авторов имела в 20—30-е гг. международное значение. Характерной чертой муз. жизни В. этого периода становится широкий размах любительского музицирования, прежде всего организация рабочих хоровых коллективов, объединявших тысячи певцов; во главе этих коллективов стояли многие крупные музыканты. В 1922—34 большой популярностью пользовались также симфонические концерты для рабочих, к-рыми руководил А. Веберн.

В кон. 30-х гг., после оккупации Австрии гитлеровской Германией, муз. жизнь В. приходит в упадок. Резко сокращаются число концертов и количество иностранных гастролёров, прекращается (с 1939) проведение международных конкурсов, большинство видных музыкантов эмигрирует. В 1945 во время налёта американской авиации было разрушено здание Венской государственной оперы.

С окончанием 2-й мировой войны 1939—45 постепенно возрождается роль и значение В. как одного из ведущих муз. центров Европы. После освобождения страны Сов. Армией возобновили свою деятельность музыкальные организации города. Государственная опера в 1945—55 давала спектакли в здании Нар. оперы и «Театра ан дер Вин», а с 1955 начала свою работу в восстановленном здании. Творч. достижения труппы связаны с гл. дирижёрами т-ра К. Бёмом (1954—1956) и Г. Караяном (1956—64). Среди ведущих солистов т-ра в разные годы: Д. Фишер-Дискау, Э. Шварцконф, С. Юринац, Х. Гюден, К. Людвиг, В. Берри и др. Значит. место в муз. жизни В. принадлежит Нар. опере, ставящей наряду с оперными спектаклями и оперетты. Т-р Камерной оперы (осн. 1954) ставит преим. произв. совр. и старинных мастеров. В В. работает также ряд опереточных трупп. Крупнейшими конц. организациями В. являются Общество друзей музыки, имеющее собств. здание с 3 залами — Большим, Брамсовским и Камерным, и Общество венского концертхауза, организующее концерты в 3 залах — Большом, Шубертовском и Моцартовском. Кроме того, в В. работают Австрийское концертное агентство и ряд частных импрессарио. Ведущими проф. муз. коллективами В. являются Венский филармонический оркестр, проводящий ежегодные циклы концертов в залах Общества друзей музыки, Венский симфонический оркестр, дающий наибольшее число концертов в год, оркестр музыкантов Нижней Австрии и Большой симфонический оркестр Австрийского радио, исполняющий гл. обр. монументальные сочинения. Общество венского концертхауза имеет также свой Камерный оркестр. Кроме того, в В. работает значит. число разл. камерных ансамблей. Важную роль в муз. жизни В. играет ежегодный (с 1951) традиц. фестиваль «Винер фествохен», в к-ром принимают участие ведущие коллективы В. и солисты. С 1959 возрождены междунар. конкурсы музыкантов-исполнителей, организаторами к-рых являются Общество друзей музыки и венская Академия музыки и драматического искусства. Последняя сохраняет своё значение ведущего муз.-образовательного центра Европы. Отличительной особенностью академии является интернациональный состав студентов, приезжающих сюда не только из европ. стран, но и из стран Лат. Америки и Азии. В послевоенные десятилетия в академии учились певцы В. Берри, Э. Вехтер, М. Дики, пианисты Ф. Гульда, В. Кампер, И. Хеблер, А. Эппер, П. Демус, Ж. Клейн, дирижёры К. Аббадо, Л. Мазель и др. Среди ведущих педагогов Академии — пианист Б. Зейдльхофер, певцы Г. Духан и Й. Витт, дирижёр Х. Зваровски; возглавляет Академию Х. Ситнер (с 1968). С 1947 Академия регулярно проводит летний фестиваль студентов-музыкантов в курортном городе Бад-Аусзе. Кроме академии, в столице работают также Консерватория города В., находящаяся в ведении гор. властей, и ряд частных уч. заведений — Консерватория музыки и драматического искусства К. Прегера, Консерватория Горака и др. Преподавание музыки ведётся в Институте музыковедения Венского ун-та. В В. сосредоточены богатейшие собрания муз. инструментов, нот и книг, архивных документов по истории музыки Австрии и др. стран Центр. Европы. Наиболее ценными коллекциями обладают Нац. венская городская б-ка, б-ка Венского ун-та, архивы Общества друзей музыки и Общества Венского концертхауза, а также Городское собрание



Зрительный зал венской Академии музыки и драматического искусства.

музыкальных инструментов и Коллекция музыкальных инструментов Этнологического музея. В В. находится ряд австр. и междунар. муз. организаций: Австрийский музыкальный совет, Австрийский союз композиторов, Австрийское музыкальное общество, нац. секции Международного общества новой музыки и Международной федерации музыкальной молодёжи. В В. выходят журналы «Österreichische Musikzeitschrift» и «Österreichische Musikerziehung».

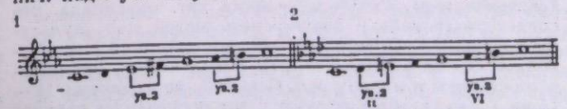
Лит.: Hanslick E., Geschichte des Concertwesens, Bd 1, W., 1869; его же, Aus dem Concertsaal, Fr./M., 1872, ² Lpz., 1897; Mantuani J., Geschichte der Musik in Wien, W., 1904; Wallaschek R., Geschichte des K. K. Hofoperntheaters, W., 1909 (Die Theater Wiens, Bd IV); Schenk E., Kleine Wiener Musikgeschichte, W., 1946, ² 1947; Orel A., Musikstadt Wien, W.—Stuttg., 1953; Witeschnik A., Musik in Wien, W., 1955; Ulrich H., Fortschritt und Tradition. Zehn Jahre Musik in Wien. 1945—1955, W., 1956; Blaukopf K., Singer H., Musikführer Wien, W., 1957; Graf-Khittal G., Österreich, Musik und Theater, Fr./M., 1958; Witeschnik A., Wiener Opernkunst, W., 1959; Ellenberger H., Wiener Musikgedenkstätten, W., 1960; Singer H., Wien — Stadt der Musik, W.— Münch., 1964. *Л.Г.Григорьев, Н.М.Платек.*

«ВЕНГЕ́РКА» — рус. бальный танец; см. *Чардаш.*

ВЕНГЕ́РОВА Изабелла Афанасьевна [р. 17 II (1 III) 1877, Минск —7 II 1956, Нью-Йорк] — рус. пианистка и педагог. Сестра историка лит-ры и библиографа С. А. Венгерова и лит. критика и историка лит-ры З. А. Венгеровой. В 1895 окончила Венскую консерваторию у П. Даха. В течение 2 лет совершенствовалась у Т. Лешетицкого. Позднее занималась у А. Н. Есиповой в Петербурге, где в 1904 окончила экстерном консерваторию. Вела концертную деятельность. С 1907 преподаватель (в 1913—21 профессор) Петроградской консерватории. С 1923 жила в США; преподавала в Институте музыки Кёртис (Филадельфия; почётный доктор с 1950). Среди учеников В. — Л. Бернстайн, С. Барбер, Л. Фосс.

Я. И. Мильштейн.

«ВЕНГЕ́РСКАЯ ГА́ММА» — условное название лада с двумя увелич. секундами. «В. г.» наз. также дважды-гармонич. ладом или «цыганской гаммой». Применяется в венг. и цыг. нар. музыке. Распространены два вида «В. г.»: минорный лад, в к-ром по сравнению с натур. минором повышены IV и VII ступени, и дважды-гармонич. лад с ув. секундами на II и VI ступенях, в



к-ром гл. опора совпадает с доминантой одного из видов минора (в примере 2— с доминантой f-moll). Поэтому второй вид «В. г.» наз. также доминантовым ладом минора (термин, введённый И. В. Способиным). Оба

вида «В. г.» являются октавными звукорядами, что отличает их от др. ладовых образований с ув. секундами, напр. таких, как лад «Чаргях» в азербайджанской нар. музыке или дважды-двойственный лад в армянской монодич. музыке (состоит из двух слитных тетрахордов с ув. секундой в середине каждого звена, при диапазоне звукоряда, равном малой септиме).

Лит.: Способин И. В., Элементарная теория, М., 1951,[3] 1958; Кушнарев Х. С., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958. *В. А. Вахромеев.*

ВЕНГЕ́РСКАЯ МУ́ЗЫКА. Истоки муз. культуры Венгрии — в её богатом муз. фольклоре. Становление и развитие В. м. определяла сложная, противоречивая взаимосвязь её древней вост. основы, выражающейся в мелодике гомофонного склада, пентатонике, богатой мелизматике и свободных ритмах, и более поздних западных влияний. Борьба этих противоречивых начал и преобладание в разл. историч. периоды то нац., то зап.-европ. традиций нашли отражение в истории развития В. м.

Как и вост. музыка, нар. В. м. трудно поддаётся точной нотации, поэтому в течение столетий не могла быть осуществлена её правильная запись. В венг. муз. фольклоре можно выделить определённые типы мелодий, существующие в виде многочисленных вариантов устной традиции. Исследования тюрко-восточной музыки показали, что структура и система изложения нек-рых мелодий нар. В. м. в её наиболее древних пластах тесно связаны с муз. традициями тюркских народов и родственных им этнических групп Вост. Европы. Следы этой древней муз. культуры обнаруживаются на всём пространстве от Дуная до Жёлтого моря и соответствуют пути передвижения тюрков начиная со времени миграции народов (4 в.). По всей этой территории можно проследить наличие неск. общих типов мелодий в разл. вариантах; для песен венгров, марийцев, чувашей, народов ханты и манси, калмыков и монголов характерна одинаковая ритмическая структура, иногда одинаковое количество слогов в тексте; общим является и повторение той же мелодии в более низком регистре и др. Другой тип нар. мелодий, более сложных по форме, связан отчасти с музыкальным фольклором угро-финских народов, отчасти со староевроп. музыкальными традициями (они типичны для детских, игровых нар. песен и др.). Эта, «европейская», группа мелодий отличается от первой — пентатонной — по структуре (преобладание пентахордного звукоряда) и в ладовом отношении (мажоро-минор).

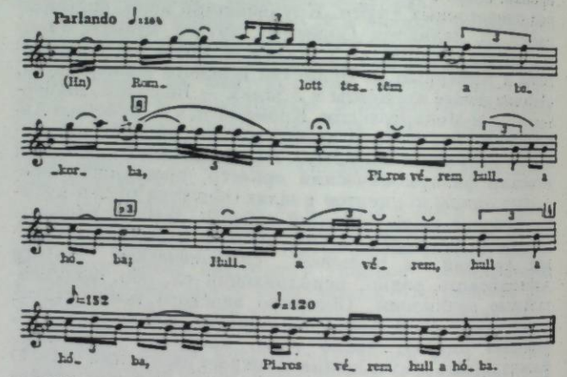
Первые сведения о венг. нар. музыкантах-сказителях, т. н. игрицах, относятся к 10 в. (название «игрец» указывает на древние венг. связи со слав. культурой). Они исполняли эпические песни. С принятием христианства (10 в.) и распространением в Венгрии григорианского пения усилилось влияние на В. м. церковных ладов (фригийский, эолийский, миксолидийский). Григорианский хорал проникал в В. м. через монастырские школы, в к-рых его изучали наряду с переведёнными на венгерский язык латинскими гимнами. Самые древние (около 11 в.) музыкальные записи воспроизводят мелодии римских требников. Затем стали появляться и оригинальные культовые песнопения.

Ок. сер. 13 в. анонимный венг. поэт перевёл на венг. яз. т. н. «Плач Марии» франц. поэта Ж. де Бретея, подтекстовав венг. стихи к мелодии лат. оригинала, что свидетельствовало о расширении связей венг. культуры с западной. Проникновению зап. влияний способствовало иск-во *менестрелей*, от к-рых игрицы заимствовали сюжеты и манеру исп. Содержание их песен в 13—14 вв. было гл. обр. светским; в них воспевались подвиги рыцарей и королей, реже сюжетами песен служили библейские легенды или совр. события. Через венг. игрицов и странствующих менестрелей осуществлялись связи венг. двора с придв. культурой Франции, Польши и др. стран. Во 2-й пол. 15 в. двор короля Матьяша в Буде, славившийся высокой муз. культурой, привлекал выдающихся музыкантов из Фландрии, Италии, Германии и Франции. Странствующие музыканты способствовали усвоению и перенесению на венг. почву зап.-европ. сюжетов (подвиги Неистового Роланда и др.).

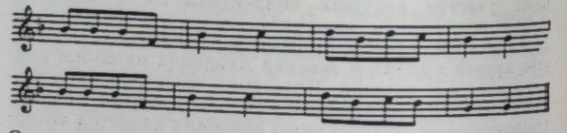
Разнообразнее становится и венгерский музыкальный инструментарий; среди народных инструментов наиболее древние рог и фуруйя. С 14 в. игрицы в качестве аккомпанирующего инструмента применяли скрипку, лютню и кобоз (позднее, в 16—17 вв., стал одним из самых популярных венг. инструментов).

С 15 в. в связи с общим процессом классовой дифференциации усиливаются противоречия между придв. и нар. иск-вом. Игрицы превратились в странствующих скоморохов, к-рых, как и повсюду в Европе, преследовала церковь. В то же время из среды менестрелей выделились лютнисты, ставшие придв. музыкантами. Среди них были и высокопроф. исполнители.

В 16 в. возникают исторические песни эпического склада, отличавшиеся большим разнообразием форм и мелодическим богатством. Их мелодика характеризуется двумя типами — речитативно-импровизационным:



и танцевальным:



Османское иго (сер. 15—нач. 16 вв.) надолго затормозило развитие нац. В. м. и нарушило её связи с др. европейскими странами. Однако и в этих условиях иск-во Венгрии продолжало обогащаться. В 1536—38 А. Фаркаш и в 1554 Ш. Тиноди издали свои первые светские муз. произв.— сборники сказаний и песен на историч. сюжеты («Хроники») с текстами на венг. яз. Лютнист Тиноди, к-рый был и исполнителем своих песен, странствуя, собирал материал для «Хроник» и сочинял мелодии к своим стихам; другие певцы пели собств. стихи на уже существующие мелодии. Независимо от того, являлась ли мелодия оригинальной или заимствованной, текст всегда был подчинён музыке, и популярность песни зависела от качества мелодии.

В 16 в. усиливаются зап.-европ. влияния. Наступает подъём проф. муз. иск-ва. Венг. музыканты, обучавшиеся в Италии, Франции, Польше и в др. странах с её богатым мелодизмом и развитой метрикой. С др. стороны, значительным было влияние протестантского хорала, утверждавшегося деятелями Реформации. На первом этапе развития венг. проф. иск-ва не существовало строгих границ между «духовным» и «мирским»,

религ. и нар. стилями. Реформация и позднее контрреформация санкционировали пение в церкви на родном яз. Издаются венг. градуалы, сохранявшие старые литургич. мелодии, и переработанные из сборников католич. хоров протестантские песенники, т.н. «хваления». Становится популярной духовная нар. песня, тесно связанная с исторической и сформировавшаяся под влиянием зап. религ. песенной культуры: в сер. 16 в. в В. м. проникают гимны чеш. гуситов, нем. протестантские духовные песни, франц. гугенотский псалтырь. Новые песни были популярнее псалмов, и католики, поняв их пропагандистскую силу, издали сб. венг. духовных песен «Cantus Catholici», завершающий период венг. муз. контрреформации.

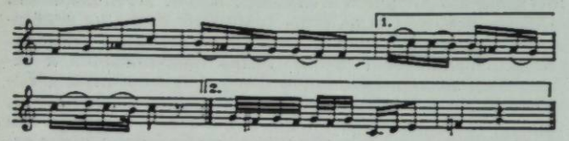
Дальнейший этап в развитии В. м. (кон. 16 — нач. 17 вв.) определило появление любовной лирич. песни, т. н. цветочной. «Цветочные» песни, обладавшие более утончённой мелодикой и более гибкими ритмами (сохранились в устной традиции в венгерской деревне и были записаны З. Кодаем), требовали более совершенного сопровождения и способствовали развитию инструментальной музыки. С ними связано появление в Венгрии *вёрджинела*. В эту эпоху очагами культурной жизни становятся аристократические резиденции, обычно расположенные в горных местностях и менее пострадавшие от османских завоевателей (р-н Верхней Венгрии и Трансильвании). В домах знати создавались разл. оркестровые ансамбли (неизменно с большим количеством трубачей), участвовавшие в домашних, а также придв. и воен. празднествах. «Цветочные» песни часто исполнялись под аккомпанемент подобных ансамблей или в инстр. транскрипции. В аристократич. среде наряду с вёрджинелом была популярна труба, в городской — лютня. Из гор. музыкантов вышли выдающиеся лютнисты — братья Нёйзидлер из Пожони и виртуоз-лютнист и композитор Б. Бакфарк, работавший во мн. европ. странах и издавший 2 сб-ка пьес для лютни (1553 и 1565). На вёрджинеле исполнялись транскрипции песен, танцевальная музыка (с большим количеством мелизмов) и небольшие пьесы, объединённые иногда в сюиты танц.-игрового характера. К 17 в. сформировались жанры т. н. венгерских танцев. Под влиянием венг. музыкантов иностр. композиторы конца 16— нач. 17 вв. писали танц. пьесы «в венгерском духе». Сб-ки произв. вёрджинельной музыки 17 в. свидетельствуют о том, что венг. музыкантам была известна и итал. монодия, и нем. полифония. К 70-м гг. 17 в. относятся сб-к Я. Кайони (органист и строитель органов), записавшего нар. танц. мелодии знаками органной табулатуры, а также анонимный сборник, содержащий 17 «цветочных» песен в примитивной транскрипции для вёрджинела.

В конце 17 в. появились первые образцы оригинальной венг. музыки в форме литаний и частей мессы. Большую ценность представляет сб. «Небесная гармония» («Harmonia Caelestis») герцога П. Эстерхази (изд. 1711, Вена), содержащий 55 одночастных духовных концертов, написанных на лат. тексты для голоса и разл. инструментов, а также для хора с оркестром. П. Эстерхази сочетал зап.-европ. влияния с традициями венг. хорала и нар. В. м. (мелодика, тематизм), что было характерно для В.м. рубежа 17—18 вв. В это время в Венгрии началось интенсивное развитие гор. концертной жизни. Ми. венг. магнаты содержали домашние инстр. и хор. капеллы (одной из таких капелл, принадлежавшей наследникам П. Эстерхази, ок. 30 лет руководил Й. Гайдн). Зарождается венг. опера. Первое муз.-сценич. произв. на венг. текст — муз. комедия Й. Чуди «Принц Пикко и Ютка Пержи» («Pikkó hertzeg és Jutka Perzsi», Буда, 1793).

Освобождённая от османского ига страна попала в нач. 18 в. под власть Габсбургов. Следствием этого было усиление зап. влияний в В. м. Во дворцах венг. знати исполнялась венская и итал. музыка, в В. м. проникают ритмы итал. *гальярды* и мелодич. украшения, свойственные зап.-европ. музыке 18 в., развиваются элементы мажоро-минорного лада. В городах Пожони (ныне Братислава, Словакия) и Кишмартоне (ныне Эйзенштадт, Австрия) открылись т-ры, к-рые ставили гл. обр. оперы В. Моцарта, Л. Бетховена, позднее — К. М. Вебера в исп. нем. артистов. Центрами нац. муз. культуры стали протестантские коллегиумы в городах Шарошпатак, Дебрецен, Папа, Секейудвархей и др., культивировавшие нар. В. м., особенно вокальную. Здесь получило развитие многогол. хор. пение. Появляются четырёхгол. и восьмигол. обработки венг. нар. студенческих и др. популярных песен. Преподаватель Дебреценского коллегиума Д. Мароти издал на венгерском яз. четырёхголосный франц. псалтырь Гудимеля. В дальнейшем венг. хор. музыка приближается к таким формам зап.-европ. полифонии, как органум и фобурдон, но при этом песенная мелодика усложняется, приобретает бо́льшую ритмич. гибкость. Вместе с тем среди студенчества получают распространение новые виды крестьянской, гл. обр. лирической, одноголос. песни, сложившиеся в венг. деревне в конце 18 в. Для этих песен характерно преобладание натуральных ладов (дорийского, миксолидийского и др.), чёткость ритма. В студенч. песенниках, т. н. «мелодариумах» 18—19 вв., содержащих примитивные нотные записи, наряду с многогол. обр. сохранились и образцы одноголос. песни. Они встречаются, напр., в сб. «450 песен» А. Палоци-Хорвата (1813) — первого собирателя нар. венг. песен. Со 2-й пол. 18 в. происходил процесс вытеснения старинной венг. мелодики новым фольклором и т. н. песней в народном стиле проф. композиторов. Новые нар. песни включали элементы песен куруцев (участников крестьянских восстаний и освободит. движения против Габсбургов, возглавлявшегося Ракоци, 1703—11). Старинные мелодии, осн. на пентатонике или церковных ладах, сменялись мелодиями мажорного и минорного ладов. Об этом процессе свидетельствовали песни (анонимные), создававшиеся в среде мелкого дворянства. Другое направление В. м. представлено в творчестве композиторов зап. ориентации, полностью отошедших от нац. истоков. «Западная школа», созданная И. Месарошем и Ф. Вершеги, имела многочисл. сторонников. Отражая вкусы широких слоёв гор. населения, они популяризировали новые венские песни, подтекстовывали к ним венг. слова или создавали оригин. песни в духе нем. и итал. мелодий галантного стиля. Песни в стиле нем. Lied были популярны вплоть до 2-й пол. 19 в. Попытки Вершеги приспособить венг. стихи к зап. мелодиям оказывались несостоятельными из-за несоответствия нем. и итал. просодии законам ударения в венг. яз. Столь же бесплодным оказалось стремление венг. последователей Й. Гайдна и др. представителей *венской классической школы* сочетать ямбич. ритм мелодий с венг. текстами.

Формирование нар. венг. муз. стиля связано с появлением в конце 18 в. *вербункоша*. Вербункош возник как искусство странствующих музыкантов-цыган. С вербункошем связана *«венгерская гамма»* с двумя увеличенными секундами. Распространившийся цыганскими оркестрами вербункош в их исполнении, отличавшемся свободой темпов и ритма, блеском импровизационных украшений, вскоре сделался достоянием и аристократической, и городской культуры. Создатели венгерской танцевальной музыки — получивший европейскую известность скрипач и композитор Я. Бихари, к-рому вербункош гл. обр. обязан своей популярностью, скрипач-композитор Я. Лавотта, автор программно-циклич. произведений, и А. Чермак, автор танцев для камерного ансамбля и основоположник камерной В. м. Стиль вербункоша стал в 19 в. признанным муз. языком венг. романтизма. К сер. 19 в. влия-

ние вербункоша проявилось во всех жанрах В. м.— в нац. романтич. опере, симф., камерно-вок. и песенно-хор. музыке. На основе разработки характерных элементов вербункоша была создана венгерская опера — «Бегство Белы» («Béla futása», 1822) П. Рузички, затем его же «Кемень Шимон» («Kemény Simon», ок. 1822). Популярность приобрели также «Аурелия» («Aurelia oder das Weib am Konradstein», 1837) и «Хитрость» («Csel», 1839) А. Бартая и «Искатель клада из Вишеграда» («Visegrádi Kincskeresők») М. Рожавёльди. Эти оперы представляли собой смешение разл. муз. стилей: лирич. эпизоды написаны в стиле итал. и венск. оперной музыки, героические — в характере вербункоша.



Трансильванский вербункош.

Дальнейшее развитие вербункоша привело к возникновению т. н. быстрого вербункоша, позднее превратившегося в *чардаш*. В 1840-х гг. чардаш был использован М. Рожавёльди в его танц. сюитах и т. о. проник в инстр. музыку. В нац. романтич. оперу вербункош ввёл её создатель Ф. Эркель, в симф. и фп. произв. — Ф. Лист и М. Мошоньи, в песенно-хор. музыку нар. склада — Б. Эгрешши. В романтич. операх Ф. Эркеля «Ласло Хуньяди» («Hunyadi László», 1844), «Банк бан» («Bánk bán», 1861) и «Дьёрдь Дожа» («Dózsa György», 1867), написанных на героич. сюжеты из истории нац.-освободит. движения, нашли отражение идеи борьбы за нац. независимость.

Вербункош сыграл важную роль и в зап.-европ. музыке: он использован в произведениях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, К. М. Вебера, позднее — И. Брамса.

Важное значение для развития нац. В. м. имела деятельность Ф. Листа. Хотя Лист провёл б. ч. жизни вне Венгрии, в своём творчестве он постоянно возвращался к воплощению венг. тематики и нац. муз. материала, никогда не теряя связи с родиной. Нац. тематика получила отражение в его 19 венг. рапсодиях (1847—85), созданных на основе вербункоша и песенных тем в нар. стиле, в «Героическом марше в венгерском стиле» («Heroischer Marsch im ungarischen Stil», 1840) для фп., в симф. поэме «Венгрия» (1854), в «Венгерской коронационной мессе» («Koronázási mise», 1867) для солистов, хора и оркестра и особенно в поздних произв. для фп.— «Венгерские портреты» («Historische ungarische Bildnisse»; на венг. яз.— «Magyar történelmi arcképek», 1885), где Лист даёт муз. психологич. характеристики выдающихся деятелей венг. культуры — Ш. Петёфи, М. Вёрёшмарти, Мошоньи и др., в пьесе «Воспоминания вызывают слёзы» («Sunt lacrimae rerum») из цикла «Годы странствий» («Années de pélerinage», 1836—77), «Упрямом чардаше» («Csárdás obstiné», 1884) и «Мрачном чардаше» («Csárdás macabre», 1882). Для крестьянского песенного об-ва Лист написал хор «Песнь воодушевления» («A lelkesedés dala», 1871), в к-ром использованы элементы нар. В. м.

На венг. материале основаны также произв. Мошоньи, создававшиеся в период расцвета позднего вербункоша,—«Траурные мелодии на смерть Сеченьи» («Gyászhangok Széchényi István halálára», 1860), «Торжественная увертюра» («Ünnepi zené», 1860), «Праздник очищения венгров на реке Унг» («A magyarok tisztulási ünnepélye az Ung vizénél», 1860) и др.

Если романтики Эркель, Лист и Мошоньи стремились к слиянию зап.-европ. и нац. венг. муз. культур, то ми. композиторы нового поколения, культивируя жанры «венгерских фантазий» и «цыганских транскрипций», придерживались всецело зап. ориентации и писали гл. обр. салонную музыку. Присущая венг. муз. культуре двойственность обозначилась ещё резче. В столице и др. крупных городах Венгрии признавали лишь зап. музыку, в провинции же — только нар. песни и чардаш. В то же время Д. Майор и М. Вавринец (автор театр. и симф. музыки), ученики Листа Г. Зичи и Х. Гобби, ученик Мошоньи Я. Вег стремились продолжать традиции венг. романтиков. Для венг. муз. культуры кон. 19 в. имела важное значение деятельность К. Абраньи, основателя первого венг. муз. журнала «Zenészeti Lapok» (до 1876 его ред.).

Среди венгерских композиторов в кон. 19 в. известность приобрели: К. Гольдмарк, внёсший в В. м. традиции поздней романтич. нем. оперы [«Царица Савская» («Die Königin von Saba», Вена, 1875) и «Мерлин» (1886)]; Э. Михалович, оперы к-рого «Элиана» (1885—1887) и «Толди» (1888—90) написаны под сильным влиянием Р. Вагнера; Е. Хубаи, скрипач и композитор, автор «Петёфи-симфонии» (1925), оперы «Анна Каренина» (1923) и ряда скрипич. пьес; в его творчестве ощутимы традиции франц., бельг. и нем. инстр. музыки (гл. обр. Ж. Массне и А. Вьётана). Все эти композиторы эклектически следовали зап.-европ. традициям своего времени, разрабатывая главным образом популярные жанры.

Важное значение имела организация в столице крупных муз. учреждений. В 1875 в Будапеште открылась Академия музыки (президент Ф. Лист, директор Ф. Эркель). Наряду с Нац. консерваторией (осн. 1840), Филармонич. об-вом (осн. 1853) и Национальным театром (осн. 1837) Академия музыки стала центром венгерской музыкальной культуры. Здесь формировалось венгерское исполнительское иск-во. Преподавателями были ми. иностранные музыканты — немцы В. Херцфельд (с 1888) и Я. Кёслер (с 1882), а также чех Д. Поппер (с 1886); в то же время композиторы и педагоги, уроженцы Венгрии — Й. Иоахим, Г. Рихтер, А. Никиш и Л. Ауэр — внесли достижения венгерской исполнит. школы в др. страны. Среди венг. композиторов нач. 20 в. Э. Дохнаньи ближе других стоял к национальному муз. иск-ву. В своих произв. он пытался возродить романтич. традиции (симфония, оркестровая сюита «Ruralia Hungarica» 1924, сценич., хоровые, камерные и фп. произв.).

У широких демократич. кругов большим успехом в этот период пользовались нар. представления типа муз. комедии — особый вид венг. муз. т-ра. Их музыка состояла из популярных песен Й. Сердахейи и К. Шимони. Мировую известность приобрела венг. оперетта. Её создатели — Ф. Легар, сочетавший сентимент. мелодраму с буффонадой и каскадной танцевальностью, и И. Кальман, внёсший в оперетту элементы венг. песенно-танц. мелодики. Пробуждение интереса к нар. творчеству отражало нарастание нац.-демократич. тенденций в прогрессивных кругах венг. об-ва, на к-рые большое влияние оказали революц. события 1905 в России. Новое поколение венг. музыкантов относилось к нар. иск-ву как к основе нац. муз. стиля. Важнейшее значение для формирования новой В. м. имели фольклорно-этнографич. исследования композиторов Б. Бартока и З. Кодая, опубликовавших сб-ки записей венг. нар. песен (1905). Обращаясь к крестьянским песням, сохранившим древние мелодии, Барток органически сочетал в своём творчестве своеобразие вост. музыки (кроме венг., он изучал турецкий и арабский фольклор) с использованием совр. зап.-европ. композиторской техники; на этой основе он создал произв. новаторского характера, обогатившие мировую муз. культуру новым содержанием и выразит. средствами. Барток оказал сильное влияние на совр. венг. музыку и композиторские школы др. стран. З. Кодай, как и Барток, стремился к обновлению муз. языка

вок. жанров крупных форм, к драматич. раскрытию нар. песни в опере («Хари Янош», 1926). Возродив венг. нар. песню, Барток и Кодай сделали её достоянием нац. и мировой муз. культуры.

После освобождения Венгрии от фашистской оккупации в 1945 перед муз. деятелями встал ряд организац. задач, связанных с общим подъёмом нац. демократич. иск-ва. Был создан Союз венг. муз. деятелей (1949), учреждены нац. и междунар. муз. конкурсы. В ряде городов организованы средние муз. уч. заведения, муз. школы, оперные т-ры, симф. оркестры и хоры. В репертуаре Венгерского оперного т-ра (осн. 1837, Пешт, с 1840—Нац. т-р, до 1884 ставились драм. и оперные спектакли) наряду с операми Ф. Эркеля, З. Кодая и др. венг. композиторов — произв. европ. классиков, совр. венг. и сов. композиторов.

Новая, демократич. эпоха отражена в творчестве композиторов, деятельность к-рых в полной мере развернулась в 30—40-е гг., а также поколения музыкантов, выдвинувшихся в 1950—60-е гг. Среди совр. венгерских композиторов: Ф. Сабо (ум. в 1969; историч. триптих «Лудаш Матьи», «Напоминание», «Восстало море» — «Ludas Matyi», «Emékeztető», «Föltámadott a tenger», 1950—55, и др.), П. Кадоша (опера «Приключение в Хусте» — «Huszti kaland», 1950, произв. для фп., для оркестра и др.), И. Селеньи (оратории «Спартак», 1960, и «10 дней, которые потрясли мир» — «Tiz nap, amely megrengette a vilagot», 1962, камерные ансамбли и др.), Д. Ранки (оперетты, балет, кантата «1945», 1966, музыка для драм. т-ра и кино и др.), Б. Тардош (хор. сюита «Горькие годы» — «Keserű esztendők», 1959, симфония «Памяти жертв фашизма» — «A fasizmus áldozátai emlékere», 1960, квартеты и др.), Ф. Фаркаш (кантата «Cantus Pannonicus», 1959, и др.), Э. Сервански (оратория, посв. Освенциму, инстр. концерты, орк. произв., хоры и др.), Р. Марош (серенада для трио духовых, 5 этюдов для оркестра, 1960, 3 «Эвфонии» — «Eufonia», 1963—65, и др.), А. Михай (опера «Вместе или в одиночестве» — «Együtt és egyedül», 1965, симфонии, камерные ансамбли и др.), И. Шаркёзи (муз. комедия «Женщины села Селиште», 1951, кантата «Песни Юлии» — «Julia-Enekek», 1957, симф. музыка и др.), Т. Шаран (балет «Витязь Янош» — «János vitéz», 1957, оратория «Вариации на тему о мире»), Д. Куртаг (камерные ансамбли, произв. для фп. и др.), К. Лендвai («4 призыва для оркестра», 1966, камерные ансамбли, хоры, массовые песни и др.), Э. Петрович (оперы «C'est la guerre», 1962, «Лисистрата», 1962, симф. и камерные произв. и др.), Ш. Соколаи (опера по драме Г. Лорки «Кровавая свадьба» — «Vérnasz», 1964, оратории и др.), Ж. Дурко («Венгерская рапсодия», 1964, скрипич. концерт, 1964, «Венгерские украшения», 1966, и др.) и мн. др.

Среди современных венгерских музыкантов — дирижёры Э. Араньи, Я. Ференчик, Я. Шомоди, А. Кородн; пианистка А. Фишер; скрипачи Ж. Сигети (ум. в 1973), Д. Ковач, В. Татраи, Е. Араньи, З. Секей; артисты оперы и оперетты А. Фараго, Р. Илошфальви, Д. Мелиш, Й. Рети, Э. Хази, М. Ласло, Ю. Орос, О. Сени, Р. Ратоньи, А. Бакшаи, П. Кертес, Х. Хонти, Э. Галамбош и др.; музыковеды и муз. критики Б. Сабольчи (ум. в 1973), А. Мольнар, Й. Уйфалуши, Я. Маротн, Я. Бройер.

В Венгрии издаются муз. журналы «Muzsika» (с 1958), «A Magyar Zene» (с 1960). Центром муз. культуры страны является Будапешт, где работают Высшая муз. школа им. Ф. Листа, Консерватория им. Белы Бартока (училище), *Венгерский оперный театр*, Столичный театр оперетты. Работают оперные т-ры в городах Печ, Сегед, Дебрецен, Мишкольц, симф. оркестры, в т. ч. ведущие — Венг. гос. симф. оркестр, оркестр Венг. филармонии, симф. оркестр MÁV (железнодорожников). Симф. оркестры имеются в гг. Дьёр, Сомбатхей, Веспрем Сегед, Дебрецен, Мишкольц. В областных центрах работают ансамбли нар. танца и музыки. С успехом выступают в Венгрии и за рубежом Гос. ансамбль нар. танца, танц. ансамбль «Будапешт» и др. профессиональные и самодеят. коллективы. Большое значение имеет хор. самодеятельность. Хорами на предприятиях, в школах руководят Нац. совет хоров и Союз венг. муз. деятелей; в 1953 создан отдел народной музыки при Венг. АН (в его ведении — собирание и публикация фольклора), в 1961 организовано общество «Архив Бартока» (с 1969 — Институт музыкознания). Среди научных изданий — «Сокровищница венгерской народной музыки», «Documenta Bartokiana», «Studia Musicologica».



Выступление венгерского Государственного ансамбля народного танца (танцевальная шутка «Посиделки»).

Лит.: Цытович Т. Э., Оратории и кантаты венгерских композиторов, в кн.: Вопросы музыкознания. Ежегодник, т. 2 (1955), М., 1956; Кодай З., Венгерская народная музыка, Будапешт, 1961; Сабольчи Б., История венгерской музыки, пер. с венг., Будапешт, 1964; Музыка Венгрии, Сб. ст., пер. с венг., М., 1968; Bartók B., A magyar népdal, Bdpst, 1924 (Das ungarische Volkslied, 1925, Hungarian Folk Music, 1931); Molnar A., Az uj magyar zene, Bdpst, 1926; Szabolcsi B., A XIX század magyar romantikus zenéje Hangjegyfüggelékkel, Bdpst, 1951; Bartók B. és Kodaly Z., A magyar népzene tára [köt.] 1—2, 3A, 3B, Bdpst, 1951—56; Maróthy J., Az európai népdal születése, Bdpst, 1960; его же, Zene és polgár, zene és proletár, Bdpst, 1966; Szatmári-Pálinkás, Hej kenyer, barna, kenyér, Bdpst, 1964; Bárdos L., Harminc Irás 1929—69, Bdpst, 1969; Folk music research in Hungary, ed. by L. Vardyas, Bdpst, 1964; Sándor P., Musical education in Hungary, Bdpst, 1966; Kroó G., A magyar zeneszerzés, 25 éve, Bdpst, 1971. См. также библ. к статьям *Барток Б., Кодай З., Лист Ф.*

Б. Сабольчи, Я. Бройер.

ВЕНГЕ́РСКИЙ ОПЕ́РНЫЙ ТЕА́ТР (Magyar Állami Operaház) (Венгерский государственный ордена Трудового Красного Знамени оперный театр, Будапешт) — крупнейший муз. т-р ВНР. Осн. в 1837 в Пеште (с 1840— Национальный т-р). До 1884 т-р ставил оперные и драм. спектакли. Первая опера, исполненная на венг. языке,—«Севильский цирюльник». Здесь были осуществлены также первые пост. нац. опер Ф.Эркеля «Ласло Хуньяди» (1844) и «Банк бан» (1861). Т-р ставил оперы Р. Вагнера, Дж. Верди, Г. Доницетти, В. А. Моцарта, Дж. Россини и др. В труппе т-ра выделялись певицы — А. де ла Гранж, Дерине, К. Холлоши, певцы—Л. Одри, П. Эллингер и др. Дирижёр и муз. рук. т-ра (в 1838 — 1874) — Ф. Эркель. Оркестром дирижировали также А.Г. Рубинштейн, Р. Вагнер, Г. Берлиоз, Х. Рихтер и др. В 1884 оркестр и оперная труппа выделились в самостоятельный т-р [Корол. оперный т-р (ныне Венгерский гос. оперный т-р)], к-рый перешёл в новое помещение (арх. М. Ибль). Здание построено в стиле Ренессанса, его украшают фрески и скульптурные произв. известных венг. художников и скульпторов (К. Лоц, Б. Секей, М. Тан, А. Фести и др.). Зрит. зал на 1398 мест.

Театр ставит нац. венг. оперы, в т. ч. «Замок герцога Синяя Борода» Бартока (1918), «Хари Янош» (1926), «Секейская прядильня» (1932) Кодая и др. Большое место занимает в репертуаре зарубежная, в т. ч. рус. классика; т-р осуществил пост. опер «Евгений Онегин» (1902), «Борис Годунов» (1913), «Хованщина» (1936) и др. Значит. событием в развитии венг. балета была пост. балета «Деревянный принц» Бартока (1917). В 1930 венг.

балетмейстер и танцовщик Д. Харангозо пост. балет «Сцена в Чарде» Хубаи, к-рый ознаменовал утверждение нац. направления в венг. балете. В 1945 он же пост. балет Бартока «Чудесный мандарин». На развитие венг. балета оказал большое влияние рус. классич. балет. В т-ре работали сов. балетмейстеры: В. И. Вайнонен, А. М. Мессерер, Р. В. Захаров, Л. М. Лавровский. В 1950 осуществлены пост. балетов «Щелкунчик» и «Пламя Парижа» Асафьева.

Лучшие пост. венг. нац. опер в 40—70-е гг.— «Волшебный шкаф» (1942) и «Чином палько» («Орлиные перья», 1951) Фаркаша, «Это и есть война» (1962) и «Преступление и наказание» (по Достоевскому, 1969) Петровича, «Кровавая свадьба» (1964) и «Гамлет» (1968) Соколаи, «Трагедия человека» Ранки (1970), и балетов —«Хитрые студенты» Фаркаша (1949), «Свадебный платок» (1951) и «Песнь Бихари» (1954) Кенешши, «Мати Лудаш» Сабо (1960) и др.

Развитию т-ра способствовали: директора и гл. дирижёры т-ра — Ф. Эркель, его сын Ш. Эркель, Г. Малер, А. Никиш, И. Кернер, И. Добровейн, О. Клемперер, С. Фаилони и др.; певцы — П. Шиманди, Ю. Орос, Ш. Швед, П. Такач, К. Паланкаи, И. Палло, Э. Рёслер, М. Секей, Я. Фодор, П. Повицки, М. Базилидес, М. Дьюркович, Ю. Ошват, М. Матьяш; артисты балета — Ж. Кун, Г. Лакатош, Ф. Хаваш, В. Фюлеп, В. Рона, А. Орос и др.

Оркестр В. о. т. выступает с 1853 как самостоят. симф. оркестр под назв. «Будапештское филармонич. об-во» (инициатор и орг. Ф. Эркель), ведёт регулярную концертную деятельность. С 1960 председатель-дирижёр Я. Ференчик, с 1967 — А. Короди. С оркестром работали крупнейшие дирижёры — Г. Абендрот, Э. Ансерме, Б. Вальтер, Р. Штраус, В. Фуртвенглер и др.

В 1951, кроме осн. сцены, в быв. Городском т-ре открыт филиал В. о. т.— Театр им. Ф. Эркеля (Erkel Szinház; арит. зал на 2498 мест). Театр имеет собств. оркестр. На 1972 дирижёр и худ. рук. т-ров — засл. арт. ВНР М. Лукач, гл. дирижёр (с 1960) — нар. арт. ВНР Я. Ференчик, гл. режиссёр — засл. арт. ВНР А. Мико. В СССР В. о. т. гастролировал в 1958 и 1971, балетная труппа — в 1965.

Лит.: Sebestyén E., Magyar operajátszás Budapesten 1793—1937, Bdpst, 1937; Kristóf K., Operai események a Tanács-köztársaság idején, «Uj zenei szemle», 1952, III.

П. Фейер.

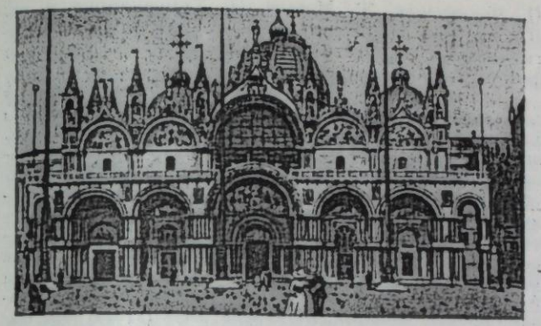
ВЕНЕЦИА́НСКАЯ ШКО́ЛА — назв. нескольких направлений муз. творчества, сложившихся в Венеции в 16—17 вв. Центром В. ш. в 16—нач. 17 вв. был собор св. Марка. В нём работали органистами и композиторами все осн. представители школы. Первыми капельмейстерами собора были: П. де Фосис (в 1491—1527), А. Вилларт (в 1527—62), К. де Роре (в 1563), Дж. Царлино (в 1565—90), Б. Донато (в 1590—1603), Дж. Кроче (в 1603—09), Ч. Мартиненго (в 1609—13), К. Монтеверди (в 1613—43); первыми органистами — Дж. Армонико (в 1516—51), А. Падовано (в 1552—64), К. Меруло (в 1564—84), А. Габриели (в 1585—86), Дж. Габриели (в 1586—1612); в числе вторых органистов К. Меруло (в 1557—64), А. Габриели (в 1564—65), Дж. Габриели (в 1565—86). Основоположником В. ш. был А. Вилларт, нидерландец по происхождению, автор мотетов, ричеркаров для инстр. ансамблей, многохорных сочинений и канцон в нар. духе. Вилларт и его ученики и последователи, в особенности А. и Дж. Габриели, объединив достижения нидерл. полифонистов и местные нац. традиции (нар. песня, гомофонное сложение, многохорность), создали новый высокоразвитый монументально-декоративный стиль вок. полифонии, характеризующийся пышностью, колористич. богатством, полнотой звучания. В отличие от композиторов римской папской капеллы, они нередко усиливали вок. голоса орк. инструментами. В их сочинениях постоянно использовалось разделение хора и оркестра на противопоставлявшиеся друг другу группы, временами сливавшиеся в мощном общем звучании; привлекались оба имевшихся в соборе органа, также противостоявшие друг другу. Хотя большинство подобных сочинений писалось на духовные тексты («Священные симфонии» Дж. Габриели), их музыка отражала типичное для эпохи полнокровное оптимистич. мировосприятие, упоение богатством и красочностью действительности. Музыка эта была родственна современной ей венецианской живописи — творениям Тициана, Веронезе. Не случайно Дж. Габриели называли «музыкальным Тицианом Венеции».

Те же устремления проступали и в др. жанрах. Осн. жанр светской вок. музыки — мадригал — вслед за Виллартом развивали его ученики Н. Вичентино и К. де Роре. Мадригал становится у них более выразительным, насыщается хроматикой. Как шуточные подражания нар. песням создаются многогол. канцоны (А. Вилларт, А. Габриели, Б. Донато, К. Меруло), к-рые оказали влияние на формирование мадригальной комедии и оперной арии. В области орг. музыки основы В. ш. заложил К. Меруло, старые орг. жанры ричеркара, канцоны, токката развивали А. и Дж. Габриели, К. Меруло и др. Уже у Меруло органная музыка насыщается контрастами, драматизируется, у Дж. Габриели внутри ричеркара формируется новый жанр—фуга.

В 17 в. центром В. ш. становится первый в истории общедоступный (платный) оперный театр, открытый в 1637. Главой В. ш. в области оперы был К. Монтеверди; его последователи в этом жанре — Ф. Кавалли, М. А. Чести, Дж. Ф. Гросси, Дж. Легренци, А. Кальдара, А. Страделла, А. Вивальди и др. Для венецианской оперы 17 в. характерно преобладание историч. сюжетов. Стремление к особой выразительности мелодии, её драматизации (особенно в операх Монтеверди «Возвращение Улисса», 1641, и «Коронация Поппеи», 1642) сочетается с традициями bel canto. Господствуют закруглённые сольные формы (ария, дуэт, реже терцет и квартет); наряду с ариями в сопровождении генерал-баса появляются арии с орк. сопровождением, с концертирующими инструментами; новым выразительным средством явился аккомпанированный речитатив, применявшийся в моменты высшего драматического напряжения.

Лит.: Winterfeld C. von, J. Gabrieli und sein Zeitalter, Bd 1—3, B., 1834, Nachdruck, Hildesheim, 1965; Caffi Fr., Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797, v. 1—2, Venezia, 1854—55, facsim., Roma, 1936; Sandberger A., Zur venetianischen Oper, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. XXXI—XXXII, 1924—25; Wolff H. Chr., Die venezianische Oper in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, B., 1937; Towneley W. S., Venetian opera in the 17th century, Oxf., 1954; Worsthorne S. T., Venetian opera in the 17th century, Oxf., 1954; Osthoff W., Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig, «Castrum Peregrini», Jahrg. 65, 1964.

ВЕНЕ́ЦИЯ (Venezia) — один из старейших культурных центров Италии. 367,5 тыс. жит. (1971). По нек-рым данным, уже в 6—8 вв. в В. процветало литургич. пение, в 11 в. имелись органы. Во время торжеств при Дворце дожей выступали певцы, с сер. 13 в. звучала инстр. музыка. В нач. 15 в. в соборе св. Марка организуется певч. капелла (в 1403 она насчитывала 8 человек, должность магистра пения занимал А. Романо). В связи с многочисл. обязанностями органиста здесь были введены должность второго органиста, с 1588— третьего, к-рый во время торжеств. служб играл на небольшом органе. В 1491 принят первый устав капеллы, учредивший школу пения. Расцвет капеллы наступил в 16—17 вв., когда здесь работали (капельмейстерами и органистами) крупнейшие музыканты Италии и др. стран: основоположник *венецианской школы* А. Вилларт, К. Меруло, А. и Дж. Габриели, К. Монтеверди. В 1577 была осн. Григорианская семинария, где будущие священники наряду с др. предметами изучали хоральное пение. В семинарии преподавали К. де Роре, Б. Донато, Дж. Кроче и др. Распространению муз. культуры способствовали также «религиозные братства» (Schuole grandi), в к-рые входили и проф. музыканты. В 15 в. в В. развиваются светское музицирование и нар. музыка. Композиторы создавали наряду с религиозными вок. и инстр. сочинения, предназначенные для исполнения в домах патрициев (мн. композиторы состояли на службе у богатых горожан). Одним из первых авторов светских песен нар. характера был видный учёный и гос. деятель Л. Джустиниани.



Собор св. Марка.

В сер. 17 в. ведущее положение в муз. жизни В. заняли оперные т-ры. Расцвет венецианской оперы связан с деятельностью К. Монтеверди, мн. сочинения к-рого впервые были исполнены в В. Среди оперных композиторов — Ф. Кавалли, М. А. Чести, Дж. Легренци, А. Страделла и др. В 1637 по инициативе певцов Ф. Манелли и Б. Феррари был создан первый в истории общедоступный оперный т-р «Сан-Кассиано». На протяжении 17 в. открылось ещё 15 т-ров (мн. из них строились рядом с крупными соборами и назывались их именами): т-ры «Санти-Джованни э Паоло» (1639), «Сан-Мойзе» (1639, впоследствии «Минерва»), «Новиссимо» (1641), «Санти-Апостоли» (1649), «Сант-Аполлинаре» (1651), «Сан-Джованни Кризостомо» (1678, впоследствии т-р «Малибран») и др. Оперные постановки отличались помпезностью и хорошей технической оснащённостью, однако театральные оркестры и хоры были невелики.

В 18 в. в В. получает развитие особая форма муз.-образоват. учреждений — т. н. «оспедале» (сиротские дома, приюты для призрения бедняков, больных). Ещё в кон. 16 в. в них было введено муз. обучение, появились проф. учителя музыки (нередко органисты и певцы собора св. Марка). Здесь создавались свои капеллы, устраивались массовые хор. концерты; к нач. 18 в. при многих из них действовали консерватории, где преподавали выдающиеся композиторы — А. Вивальди, Дж. Порта, Н. Порпора, Дж. Сарти, Б. Галуппи, Н. Йоммелли и др. Наибольшей известностью в Италии и за её пределами пользовались 4 консерватории —«Пиета», «Мендиканти», «Инкурабили», «Сантитори Джованни э Паоло» («Оспедалетто»). В них учились музыканты мн. стран. Воспитанники и педагоги консерваторий участвовали в регулярных открытых концертах. К кон. 18 в. финансовое положение консерваторий ухудшилось (в 1776 3 из них были приняты на содержание гос-ва, «Пиета» сократила свою деятельность).

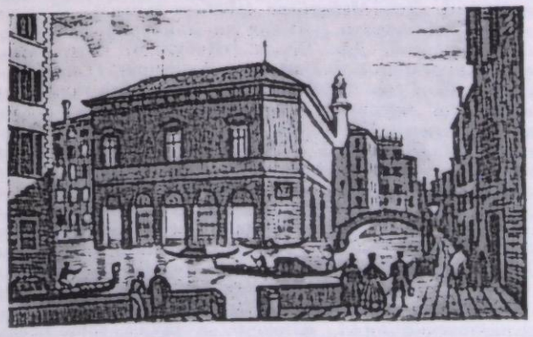
В 18 в. расцветает конц. жизнь В., широкое распространение получает инстр. музыка. Возрастает роль разл. частных академий, устраивавших орк. и камерные концерты. Для них писали композиторы, служившие в капелле св. Марка и консерваториях, а также работавшие в В.,—Т. Альбинони, Б. Марчелло, Д. Альберти, П. Нардини и др. Большой популярностью пользовались концерты под открытым небом (музыканты располагались в гондолах). Ещё в кон. 17 в. была осн. гильдия музыкантов св. Цецилии, к сер. 18 в. её членами стали все музыканты В. (в т. ч. гастролировавшие здесь артисты). В 18 в. продолжает развиваться оперное иск-во. Были открыты т-ры: «Сан-Бенедетто» (1755, впоследствии «Театр Россини») и «Фениче» (1792). Для венецианских т-ров писали многие композиторы Италии и других стран, в т. ч. А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, Дж. Панзиелло, Д. Чимароза, Д. С. Бортнянский и др. На сценах В. выступали лучшие певцы того времени — Дж. Каретини, А. Бернакки, Ф. Бордони и др.

После падения Венецианской республики и с началом длительного периода австр. владычества (с 1797) утрачивается роль В. как одного из центров европ. музыки. Закрываются мн. т-ры, консерватории. Муз. жизнь сосредоточивается в т-ре «Фениче», на сцене к-рого были впервые пост. написанные специально для этого т-ра оперы Дж. Россини («Танкред», 1813; «Сигизмунд», 1814; «Семирамида», 1823), В. Беллини («Капулетти и Монтекки», 1830; «Беатриче ди Тенда», 1833), Г. Доницетти («Велизарий», 1836; «Мария ди Руденц», 1838), Дж. Мейербера («Крестоносец в Египте», 1824), а также Д. Чимарозы, С. Майра, И. Цингарелли, С. Меркаданте и др. В т-ре пели выдающиеся вокалисты — А. Каталани, Дж. Стреппони, И. Кольбран, Дж. Паста, Дж. Гризи, М. Малибран, Дж. Рубини, Д. Ронкони, А. Тамбурини и др. В 1838—59 при т-ре функционировала певческая школа. Яркой страницей в истории театра явились постановки специально написанных для него опер Дж. Верди: «Эрнани» (1844), «Аттила» (1846), «Риголетто» (1851), «Травиата» (1853), «Симон Бокканегра» (1-я ред., 1857). Т-р «Фениче» впервые в Италии пост. тетралогию «Кольцо нибелунга» Вагнера (1883), а также ряд опер Р. Леонкавалло, П. Масканьи.

Во 2-й пол. 19 в. вновь оживляется конц. жизнь города. Об-во «Бенедетто Марчелло» (осн. 1877 Д. К. ди Кастельсенно) устраивало концерты, пропагандируя старинную и совр. музыку, открыло б-ку и Музыкальный лицей. С 1895 лицей стал государственным (помещался во Дворце Пизани). В кон. 19— нач. 20 вв. им руководили видные музыканты, в т. ч. М. Э. Босси, Э. Вольф-Феррари. В 1916 лицей был приравнен к высшей школе, в 1940 преобразован в Государственную консерваторию им. Бенедетто Марчелло. Директорами консерватории были Дж. Ф. Малипьеро, Р. Фазано, Г. Бьянки и др.

В В. с 1930 проводятся Международные фестивали современной музыки (первоначально каждые два года, с 1936 — ежегодно). Здесь состоялись премьеры мн. произв. А. Казеллы, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Б. Бриттена, Л. Ноно и др. В 1953 по инициа-

Здание театра «Фениче». Венеция.





Зрительный зал театра «Фениче».

тиве Р. Фазано основан Междунар. центр пропаганды итал. музыки, к-рый ежегодно организует летние курсы («Музыкальные каникулы») по изучению старинной итал. музыки. В В. находятся Нац. б-ка Марчиано, б-ка фонда Д. Чини, Музей музыкальных инструментов при консерватории.

Лит.: Caffi Fr., Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797, v. 1—2, Venezia, 1854—55, facsim., Roma, 1936; Galvani L. N., I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637—1700), Mil., 1878; Wiel T., I teatri musicali di Venezia nel '700, Venezia, 1897; La musica veneziana, Venezia, 1955.

ВЕНСКАЯ ГОСУДА́РСТВЕННАЯ О́ПЕРА (Wiener Staatsoper) — крупнейший австр. оперный т-р, центр муз. культуры Австрии (до 1918 — венская придв. опера). Возникновение венской оперы относится к сер. 17 в., когда при дворе австр. императора состоялись первые оперные представления итал. труппы. Со 2-й пол. 17 в. оперные спектакли, исполнявшиеся австр. придв. труппой, шли на сценах разл. т-ров (сначала в венском «Бургтеатре», с 1763 — в основном, в «Кернтнертортеатре»). Основу репертуара составляли итальянской оперы. Постановки отличались помпезностью.

С сер. 18 в. деятельность придв. оперной труппы связана с оперной реформой К. В. Глюка (с 1754— придв. капельмейстер), с развитием нац. оперного стиля, основанного на жанре зингшпиля. Ставятся оперы И. Умлауфа («Горнорабочие», 1778, и др.), В. А. Моцарта («Похищение из сераля», 1782), К. Диттерсдорфа («Доктор и аптекарь», 1786) и др.

С нач. 19 в. венская опера осуществляет пост. лучших произв. нем., австр., итал. и позже франц. композиторов: Л. Керубини («Медея»), Л. Бетховена («Фиделио»), Дж. Россини («Танкред», «Сорока-воровка», «Вильгельм Телль» и др.), К. М. Вебера («Вольный стрелок»), Дж. Мейербера («Роберт-дьявол», «Гугеноты»), Г. Доницетти («Лючия ди Ламмермур», «Лукреция Борджа»), Дж. Верди («Набукко», «Риголетто», «Трубадур» и др.), Р. Вагнера («Лоэнгрин», «Тангейзер» и др.), Ш. Гуно («Фауст») и др. В эти годы здесь выступали многие крупнейшие европ. певцы, в т. ч. австр. и нем.: П. А. Мильдер-Хауптман, В. Шрёдер-Девриент, К. Унгер, Г. Зонтаг и др. В 1869 Венская придв. опера получила новое здание, долгое время считавшееся одним из лучших театр. зданий мира (проект арх. Э. ван дер Нюлля и А. Зиккард фон Зиккардсбурга). Т-р открылся оперой «Дон Жуан» Моцарта. В 1875—97 муз. директор и гл. дирижёр т-ра Х. Рихтер — выдающийся интерпретатор вагнеровских опер. При нём были осуществлены пост.: тетралогия «Кольцо нибелунга» (1877—79), «Тристан и Изольда», моцартовский цикл, «Отелло», а также совр. оперы П. Корнелиуса, Ж. Массне, Э. Хумпердинка и др. В конце 19 в. возрос интерес к балету, в числе других часто исполнялись балеты Л. Байера «Кукольная фея» и «Солнце и земля».

В конце 19— нач. 20 вв. благодаря реформаторской деятельности Г. Малера (гл. дирижёр т-ра в 1897—1907) Венская придв. опера стала одним из лучших европ. оперных т-ров. Малер стремился подчинить все компоненты оперного спектакля единому замыслу (в соответствии с авторской партитурой), тщательно готовил каждую постановку, предъявляя высокие требования оркестру, хору и певцам, добиваясь особой муз.-драм. выразительности. Он привлёк к работе в т-ре дирижёров Б. Вальтера и Ф. Шалька, художника-декоратора А. Роллера. В эти годы наряду с блестящими постановками произв. Моцарта, Бетховена, Вебера, Вагнера были впервые исполнены: «Богема»; «Фальстаф»; «Электра» Р. Штрауса и др., а также оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта». На сцене театра выступали певцы П. Лукка, А. Матерна, Г. Винкельман, А. Бар-Мильденбург, Л. Леман, Л. Слезак и др. В 1918, после образования Австр. республики, т-р получил совр. название. Во главе т-ра становится Ф. Шальк (до 1929). В 20—30-е гг. наряду с произв. Моцарта («Идоменей»), Верди («Дон Карлос», «Макбет»), Р. Штрауса («Женщина без тени», «Саломея», «Елена Египетская»), М. Равеля («Испанский час»), М. де Фальи («Короткая жизнь») в репертуаре т-ра значит. место занимают оперы совр. композиторов (в т. ч. «Чудо Элианы» Корнгольда, «Джонни наигрывает» Кшенека, «Счастливая рука» Шёнберга, «Царь Эдип» Стравинского и др.).

В годы фашистской оккупации (1938—45) В. г. о. пришла в упадок. Сразу после освобождения Австрии (1945) т-р возобновил деятельность и вскоре вернул себе славу ведущего муз.-театр. центра страны. Здание т-ра в 1945 было разрушено бомбардировкой, т-р временно давал спектакли в помещениях «Театра ан дер Вин» и Народной оперы. Сезон 1955—56 открылся в восстановленном здании (врит. зал на 2209 мест). Были пост. оперы: «Фиделио», «Дон Жуан», «Аида»; «Мейстерзингеры» Вагнера и др. В 1956—64 В. г. о. рук. Г. Караян. Среди лучших спектаклей 50—60-х гг.: «Так поступают все», «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Юлий Цезарь» Генделя, «Орфей» Глюка, «Золушка» Россини, «Бал-маскарад»; тетралогия «Кольцо нибелунга», «Тристан и Изольда» Вагнера, «Проданная невеста», «Князь Игорь»; «Ариадна на Наксосе» и «Саломея» Р. Штрауса, «Лулу» Берга, триптих «Триумфы» и «Царь Эдип» Орфа, «Ревизор» Эгка, «Художник Матис» Хиндемита, «Диалоги кармелиток» Пуленка и др.

В 1930—60-е гг. в В. г. о. выступали лучшие певцы Австрии и др. стран, в т. ч. А. и Х. Конечны, М. Чеботари, Э. Шварцкопф, И. Зефрид, Х. Гюден, Л. Делла Каса, С. Юринац, А. Дермота, Д. Фишер-Дискау, Ю. Патцак, Б. Нильсон, М. Дель Монако, П. Шёфлер, М. Лоренц и др., работали крупнейшие дирижёры — К. Краус, Р. Штраус, Б. Вальтер, О. Клемперер, В. Фуртвенглер, Й. Крипс, В. Де Сабата, К. Бём, Г. Караян, Д. Митропулос, Л. Бернстайн и др. В 70-е гг. в труппе т-ра певцы — В. Берри, О. Винер, Э. Кунц, К. Людвиг, В. Липп, Л. Ризанек, Р. Хольм и др.; постоянными дирижёрами т-ра являются Й. Крипс и К. Бём. В 1971 В. г. о. гастролировала в СССР.

Лит.: Черная Е., Австрийский музыкальный театр до Моцарта, М., 1965; Wallaschek R., Geschichte des Kaiser- und Königlichen Hofoperntheaters, W., 1909; Pirchan E., Witeschnik A., Fritz O., 300 Jahre Wiener Operntheater, W., 1953; Kralik H., Die Wiener Oper, W., 1962; Krause E., Die großen Opernbühnen Europas, Kassel — Lpz. — B., 1966.

С. М. Грищенко.

ВЕ́НСКАЯ КЛАССИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА (нем. Wiener Klassik) — творческое направление, сложившееся в Австрии во 2-й пол. 18 в. — 1-й четверти 19 в. К нему

принадлежат три великих композитора — Й. Гайдн, В. А. Моцарт и Л. Бетховен. Каждый из них обладал яркой творч. индивидуальностью, к-рая определяла и общий характер музыки, и выбор жанров, и особенности муз. языка. Так, в музыке Гайдна преобладают светлые, радостные настроения, ведущую роль играют жанрово-бытовые элементы; у Моцарта особенно выделяется лирико-драматич. начало; главенствующая черта музыки Бетховена — героич. пафос борьбы, преодоления, победы. Гайдн писал в разнообразных жанрах, но наиболее значит. вклад внёс в область инстр. музыки и оратории («Сотворение мира», «Времена года»); в творчестве Моцарта, обогатившего и инстр. музыку, важнейшее место принадлежит опере; Бетховен, создатель единств. оперы «Фиделио», над к-рой он работал многие годы, по природе своего дарования тяготел к инстр. музыке. При всём индивидуальном своеобразии в творчестве этих художников обнаруживаются важнейшие общие черты: реализм, оптимистический, жизнеутверждающий характер, гуманистическая направленность, подлинная народность, демократизм. Сочинения композиторов В. к. ш. отличает широта охвата жизненного содержания. Глубокая серьёзность органически сочетается в них с весёлостью, шуткой, трагич. начало — с комическим. Эмоциональное соединяется с рациональным; свободный полёт фантазии — с точным расчётом, предельной стройностью, ясностью, совершенством формы. Представители В. к. ш. умели даже самое сложное содержание выражать предельно простым, понятным языком.

В. к. ш. как художеств. направление складывалась по мере продвижения к творч. зрелости старших её представителей — Гайдна и Моцарта. А творчество позднего Бетховена выходит уже за пределы типичного для всей В. к. ш. стиля. Поэтому нек-рые исследователи (Г. Аберт) ограничивают период В. к. ш. 1782—1812 годами, хотя творческая деятельность Гайдна и Моцарта началась несколькими десятилетиями раньше, а младший из представителей В. к. ш., Бетховен, продолжал творить до 1827.

Становление В. к. ш. приходится на годы бурного развития нем. и австр. просветительства. Переживает свой расцвет нем. поэзия; возникает художеств. критика, достигает высокого развития философия. Крупнейшие художники и мыслители эпохи — Гердер, Гёте, Шиллер, Лессинг, Кант, Гегель — выдвигают новые гуманистич. идеалы. Лучшие представители нем. и австр. культуры впитывают и передовые общественно-политич., этич. и эстетич. идеи франц. бурж. просветителей. Многое из их эстетич. идеалов, в частности провозглашённый Руссо лозунг свободы и естественности, нашли воплощение в творчестве композиторов В. к. ш. На творчество Бетховена неизгладимое влияние оказали идеи Великой франц. революции.

Композиторы В. к. ш. унаследовали достижения т. н. ранней венской школы, виднейшими представителями к-рой были Г. Х. Вагензейль (1715—77), Г. М. Монн (1717—50), Г. Муффат (1690—1770), Й. Старцер (1726—87). Однако муз. истоки В. к. ш. не сводятся к собственно австр. иск-ву — они гораздо шире. В их числе и итал. опера, к-рая издавна культивировалась в Вене, и итал. инстр. музыка. Моцарт знакомился с итал. музыкой не только в Вене, но и в самой Италии, к-рую он посетил в 1771 и в 1772—73. Немаловажная роль в формировании В. к. ш. принадлежит *мангеймской школе*, сложившейся в Баварии; в неё входили видные чеш. музыканты Я. Стамиц (1717—57), Ф. К. Рихтер (1709—89), К. Каннабих (1731—98) и др. Несомненное влияние на представителей В. к. ш. оказало и творчество И. С. Баха (1685—1750), его сыновей Карла Филиппа Эмануэля (1714—88) и Иоганна Кристофа (1732—95), а также Г. Ф. Генделя (1685—1759). Непосредств. предшественником В. к. ш. был К. В. Глюк (1714—87). Он начал свою оперную реформу в Вене (1750—72) и в своих парижских операх в основном остался верным венской традиции. Глюк создал оперное иск-во мирового значения, повлиявшее на всё последующее развитие европ. оперы. «Глюковские» черты ясно сказываются в «Идоменее» и «Дон Жуане» Моцарта, в увертюрах к опере «Фиделио» и ораториях Бетховена. На творчество Гайдна определённое влияние оказала и музыка Англии, в к-рой он побывал в 1791—92 и 1794—95.

В числе важнейших муз. истоков В. к. ш. — нар. музыка. Население Австрии было многонациональным — в его состав, помимо австр. немцев, входили также чехи, венгры, словенцы, обладавшие своей самобытной нар. муз. культурой. В Вене встречались нар. музыканты всех этих национальностей. Композиторы В. к. ш. впитывали элементы их иск-ва, к-рые образовывали в их творчестве характерный австр. «сплав». Наиболее непосредственно нар. мелодии претворил в своих сочинениях Гайдн. Моцарт реже прибегал к использованию подлинных нар. мелодий, однако глубоко усвоил их характер и дух; многие из созданных им оригинальных тем близки к образцам нар. нем. и австр. песенности (напр., в операх «Волшебная флейта», «Дон Жуан»). Большой интерес к нар. песенности проявлял Бетховен. Им были осуществлены многочисленные обработки нар. песен разл. национальностей. Творчество композиторов В. к. ш. было тесно связано с венской бытовой музыкой. Об этом свидетельствуют созданные Гайдном и Моцартом дивертисменты, серенады, кассации, написанные Бетховеном марши, танцы.

Композиторы В. к. ш. по существу обобщили весь предшествующий опыт мирового муз. искусства. На этой основе и при сохранении главенствующей роли нем. и австр. нац. элемента они выработали поистине универсальный язык. «Мой язык понятен во всем мире», — писал Гайдн, и так оно и было в действительности. Композиторы В. к. ш. осуществили чаяния передовых мыслителей и музыкантов эпохи — Гердера, рассматривавшего музыку как «искусство человечества», Глюка, к-рый признавался, что хотел бы писать музыку, понятную всем людям.

Муз. языку композиторов В. к. ш. свойственны простота, ясность, выразительность. Сравнительно с музыкой предклассического и раннеклассич. периодов их ритмика более естественна, непринуждённа, разнообразна и характерна. Одна из важных новых черт муз. языка представителей В. к. ш. — чёткое членение муз. ткани на относительно краткие построения, своего рода «выразит. ячейки», «зёрна», отвечающие единому структурному принципу. В этом отношении опорой композиторам В. к. ш. служили нар. песня и танец с характерным для них принципом структурного объединения чётного числа тактов — двух, четырёх, восьми и т. д. Особое значение в творчестве венских классиков приобретает восьмитактный период, распадающийся на два подобных четырёхтактных предложения (последние в свою очередь подразделяются на двутакты).

В. к. ш. принесла с собой огромное обогащение гармонии. Если предшественники В. к. ш. применяли по преимуществу аккорды трёх осн. функций, представители В. к. ш. широко используют и др. созвучия мажорной и минорной систем, что знаменует возвращение на новой ступени к богатству гармонич. языка Г. Ф. Генделя — И. С. Баха. Они свободнее используют диссонансы, хроматизмы. Высокого развития достигает у них иск-во модуляции. Ими применяются и хроматич., энгармонич. модуляции; неожиданные гармонич. «повороты» особенно часты у позднего Гайдна и Моцарта. Хотя представители В. к. ш., как и композиторы предклассич. периода, отдают предпочтение мажорным тональностям, круг используемых тонально-

стей у них очень расширяется. Наряду с характеристич. трактовкой каждой отдельной тональности осваиваются выразит. и формообразующие возможности сопоставления тональностей.

Опираясь на богатства нар.-песенного иск-ва, представители В. к. ш. пришли к новому пониманию мелодии, её функций и возможностей. Именно с периодом В. к. ш. связано утверждение муз. темы не только как носителя определённой выразительности, но и как художеств. образа, заключающего в себе богатые потенциальные возможности развития.

В процессе становления В. к. ш. характерность, индивидуальность, выразительность исходного мелодич. построения, темы приобретают огромное значение. Её «облик» с первых тактов определяет теперь «лицо» сочинения. В соответствии с песенным складом, тема в произведениях композиторов В. к. ш. чаще всего излагается в виде закруглённого периода. При всём лаконизме подобной структуры тема часто оказывается внутренне сложной, так как обычно состоит из ряда индивидуальных, противостоящих и уравновешивающих друг друга мотивов.

В силу этого классич. муз. тема способна интенсивно развиваться, подвергаясь разл. преобразованиям, но не теряя наиболее существ. черт, позволяющих слушателю «узнать» её даже в сильно изменённом виде. Композиторы В. к. ш. достигли высочайшего мастерства в области тематич. развития, разработки, используя самые различные приёмы — изменение тональности, гармонизации, ритма, элементов мелодии и т. п. Но особенно характерно для них расчленение темы на отд. мотивы, к-рые сами подвергаются разл. преобразованиям и по-разному комбинируются друг с другом. Т. о., «зерном» развития порой оказывается не вся тема, но один лишь её мотив. Тем не менее благодаря логике, целеустремлённости развития (особенно в сочинениях Бетховена) у слушателя нередко создаётся впечатление, что всё «заложенное» в данном тематич. ядре развивается «само» как живой организм. У Гайдна и Бетховена нередко целые части строятся на основе немногих мотивов, что, помимо прочего, обеспечивает единство и целостность сочинений. Моцарт с его мелодич. изобретательностью обычно более «расточителен», однако он также оценил способ «мотивной» разработки, изучив его по сочинениям Гайдна, пионера в этой области.

Основной и наиболее характерной для В. к. ш. муз. формой является сонатное allegro. Хотя его становление началось значит. ранее, именно композиторы В. к. ш. внесли решающий вклад в область формирования сонатного allegro и создали подлинно классич. тип этой формы. Ведущим принципом созданного ими сонатного allegro является контраст и последующее его смягчение, приведение к единству (см. *Сонатная форма*).

Сонатное allegro у композиторов В. к. ш. является «краеугольным камнем» многочастных инстр. форм. В их творчестве складывается классич. тип четырёхчастного сонатно-симфонич. цикла — с медленной лирической второй частью, менуэтом или скерцо в качестве третьей части и оживлённым, часто рондообразным финалом.

Цикл этот лежит в основе всех крупных инстр. сочинений композиторов В. к. ш. — симфоний, различных камерных ансамблей, получивших названия по их составу (трио, квартеты, квинтеты и т. п.), сонат для инструментов соло и с сопровождением. Лишь классич. концерт строится как трёхчастный цикл — в нём отсутствуют менуэт и скерцо. В остальном отклонения от вышеизложенной схемы встречаются редко.

Сонатно-симф. цикл, представляющий собой логически стройное и целесообразное объединение частей, послужил основой наивысших достижений композиторов В. к.ш. в области инстр. музыки. В этих крупных инстр. сочинениях, выражающих большое жизненное содержание, они поднялись на высочайшую ступень художественного обобщения. Во многих зрелых инструментальных сочинениях Гайдна, Моцарта и Бетховена единая идейная концепция обусловливает и тематические связи между отдельными частями.

Могучее развитие инстр. музыки в творчестве композиторов В. к. ш. тесно связано и с развитием инструментария, исполнит. ансамблей и объединений. Высшим таким объединением был симф. оркестр, сформировавшийся именно в этот период. Состав т. н. классического (малого) симф. оркестра установился во 2-й пол. 18 в. в творчестве Й. Гайдна. Ни один из инструментов, вошедших в классич. оркестр, не был новым; изменились, однако, их функции. Состав оркестра в целом стабилизировался. Ведущее место в оркестре заняли скрипка и инструменты её семейства (смычковый квинтет), в группу духовых в качестве равноправных членов вошли кларнет и валторна. Тромбон вошёл в симф. оркестр только с 5-й симфонии Бетховена. При довольно большой группе струнных (от 24 до 30 скрипок, 10—20 прочих струн. инструментов) утвердился парный состав деревянных (кроме флейты) и медных духовых инструментов (3—4 валторны привлекались лишь в виде исключения); из ударных постоянно применялись литавры. Все инструменты использовались в наиболее естеств. объёмах и регистрах. Духовые, выполнявшие прежде вспомогат. функции, стали самостоят. группой, обладающей характерными тембровыми возможностями.

Новым в области камерно-инстр. ансамблей было упрочение их состава — на смену прежним многообразным объединениям пришли строго регламентированные устойчивые составы струнного и фп. трио, струн. квартета, квинтета, дуэта к.-л. инструмента и фп.

Из сольных инструментов первостепенное значение приобрело фп., постепенно вытеснившее клавикорд и клавесин (чембало). Изменилась сама трактовка фп.: на смену прозрачности, камерности звучания, свойственным сочинениям Моцарта и Гайдна, пришла «оркестральность» звучания произведений Бетховена.

В области оперы в особенности значительны достижения Моцарта и Бетховена (Гайдн уделял опере меньшее внимание). Новые оперные формы складывались в творчестве Моцарта с большой постепенностью, на основе усвоения опыта предшественников (итал. опера-серия и опера-буффа, в особенности поздненеаполитанские её разновидности, нем. зингшпиль, «реформаторские» оперы Глюка). Три значительнейшие оперы Моцарта — «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» — заложили основы разл. типов классич. оперы — реалистич. комедии, характеризующейся острым философско-психологич. конфликтом, комедии-драмы («Dramma giocosa», как назвал «Дон Жуана» сам Моцарт) и поэтичной нар. муз. сказки. Оперы эти отличают глубокий реализм, тонкая индивид. обрисовка персонажей, выступающих в сложных взаимоотношениях, подлинная муз. драматургия, пронизывающая всё действие, органич. соединение различных, казалось бы противостоящих друг другу начал — серьёзного, возвышенного и весёлого, комического. Хотя первые две из этих опер были написаны на итал. либретто, они были обращены к австр. и нем. слушателю и составили важнейшие этапы развития нем. нац. оперы. Бетховен в своём «Фиделио» создал своеобразный тип возвышенной революционно-героич. оперы, обобщив и переосмыслив опыт Глюка и «оперы спасения» времён Великой франц. революции.

Ярчайшей вехой на пути развития жанра оратории явились оратории Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года», увенчавшие его творчество. Объединив элементы генделевских ораторий, оперы, зингшпиля, песни, церковной музыки и симфонии, Гайдн создал глубоко впечатляющие произведения, соединяющие в себе значительность содержания с простотой и доступностью музыкального языка.

Представленные в творчестве композиторов В. к. ш. жанры церк. музыки, не изменившись внешне, переосмыслены «изнутри». Гайдн, Моцарт и Бетховен насытили их муз. образами исключительной яркости и глубины (Реквием Моцарта); из произведений церк. обихода они превратились в особый род концертной вок.-инстр. музыки (бетховенские месса C-dur и Торжественная месса D-dur).

Творчество композиторов В. к. ш. составляет одну из вершин мирового муз. иск-ва. Оно оказало неизгладимое влияние на всё последующее развитие муз. иск-ва. Яркость и глубина тематизма, логичность и целеустремлённость развития, строгость и вместе с тем одухотворённость и свобода форм сочинений композиторов В. к. ш. до сих пор остаются непревзойдёнными образцом.

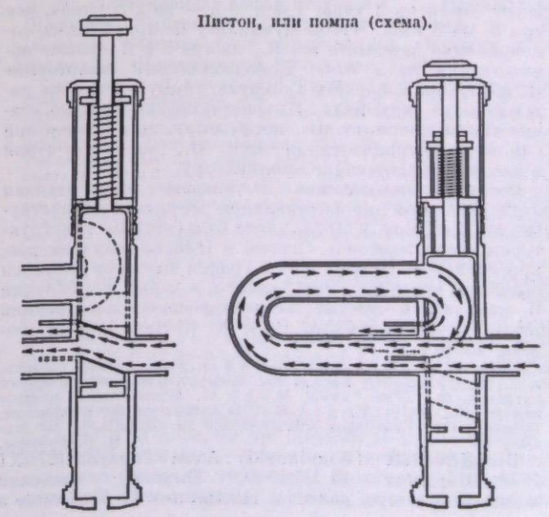
Лит.: Браудо Е. М., Всеобщая история музыки, т. 2, Л., 1925, ²1930; его же, История музыки (сжатый очерк), М., 1928, ²1935; Ливанова Т., Музыкальная классика XVIII века, М.— Л., 1939; её же, История западноевропейской музыки до 1789 года, М.— Л., 1940; Левик Б. С., История зарубежной музыки, вып. 2, ²М., 1966; Jürisson J., Viini klassikaline koolkond, Tallinn, 1967; Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte, Bd II, Tl 3, Lpz., 1913, ²1922; Corder F., The classical tradition, «MQ», 1917, v. III, p. 282—87; Rolland R., Voyage musical au pays du passé, P., 1919; рус. пер. в кн.: Роллан Р., Собрание сочинений, т. 17, Л., 1935; Becking G., Klassik und Romantik. Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongress... in Leipzig, 1925, Lpz., 1926; Adler G., Die Wiener klassische Schule, в кн.: Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von G. Adler, Bd 2, B., 1930; Fischer W., Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, «Studien zur Musikwissenschaft», Potsdam, 1931; Mies P., Zu Musikauffassung und Stil der Klassik, «ZfMw», Jg XIII, 1930—31, S. 432—43; Adler G., Haydn and the Viennese classic school, «MQ», v. XVIII, 1932, p. 191—207; Birtner H., Renaissance und Klassik in der Musik. Festschrift Th. Kroyer, Regensburg, 1933; Bücken E., Die Musik des Rokokos und der Klassik, Wildpark—Potsdam, 1927, рус. пер., М., 1934; Besseler H., Schiller und die musikalische Klassik, «Völkische Musikerziehung», Jg. 1, Braunschweig, 1934; Westphal K., Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik, Lpz., 1935; Rebling E., Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts, Saalfeld (Ostpr.), 1935 (Diss.); Tobel R. von, Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik, Bern — Lpz., 1935 (Diss.); Buchwald R., Schiller und Beethoven. Zur Wesengestalt deutscher Klassik, Waibstadt bei Heidelberg, 1946; Werkmeister W., Die Stilwandel in der deutschen Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts, Göttingen, 1936; Gerber R., Klassischer Stil in der Musik, «Die Sammlung», Göttingen, Jg IV, 1949, S. 652—65; Georgiades Th. G., Zur Musiksprache der Wiener Klassiker, Mozart-Jahrbuch, 1951, Salzburg, 1953, S. 50—59; Stephenson K., Die musikalische Klassik, Köln, [1953] (Das Musikwerk VI); Singleton J. C., The rationality of 18th century musical classicism, a study of the relationship between the rationalistic philosophies of Descartes, Spinoza and Leibniz and the classicism of Haydn, Mozart and Beethoven, v. 1—2, N. Y., 1954 (Diss.); Die Wiener Schule und ihre Bedeutung für Musikentwicklung im 20. Jahrhundert, Sonderheft der «Österreichischen Musikzeitschrift», Jg 16, 1961, № 6/7, S. 261—332; Landon H. Ch. R., Essays on the Viennese classical style: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, N. Y., 1970. См. также лит. к статьям *Гайдн Й.*, *Моцарт В. А.*, *Бетховен Л.* *Ю. Н. Хохлов.*

ВЕ́НСКИЙ ФИЛАРМОНИ́ЧЕСКИЙ ОРКЕ́СТР (Wiener Philharmoniker) — первый проф. концертный оркестр в Австрии, один из старейших в Европе. Осн. по инициативе композитора и дирижёра О. Николаи, критика и издателя А. Шмидта, скрипача К. Хольца и поэта Н. Ленау. Первый концерт В. ф. о. состоялся 28 марта 1842 под упр. О. Николаи. В состав В. ф. о. вошли музыканты оркестра Венской оперы. Руководит деятельностью оркестра комитет в составе 10 человек. Вначале коллектив выступал под назв. «Оркестровый персонал императорской придворной оперы». К 60-м гг. сложились организационные формы работы оркестра, сохранившиеся и в наст. время: В. ф. о. ежегодно даёт цикл из восьми воскресных абонем. концертов, повторяющихся по понедельникам (им предшествуют традиц. открытые репетиции). Кроме обычных абонем. концертов, ежегодно проводятся: концерт памяти основателя коллектива О. Николаи, торжеств. новогодний концерт из произв. венской лёгкой музыки и ряд внеабонем. концертов. Концерты В. ф. о. проходят в Большом зале венского «Музикферайна» в дневное время.

В. ф. о. занял видное место в муз. жизни страны. С 1860 оркестр, как правило, выступал под упр. своих постоянных руководителей — О. Дессофа (1861—75), Х. Рихтера (1875—98), Г. Малера (1898—1901). Рихтер и Малер значительно расширили репертуар, включив произв. композиторов разных стран (А. Дворжак, Б. Сметана, З. Фибих, П. Чайковский, К. Сен-Санс и др.). Во главе с Рихтером В. ф. о. впервые выехал на гастроли в Зальцбург (1877), а под рук. Малера совершил первую зарубежную поездку (Париж, 1900). В качестве дирижёров-гастролёров приглашались крупнейшие композиторы: с 1862 с В. ф. о. неоднократно выступал И. Брамс, а также Р. Вагнер (1872, 1875), А. Брукнер (1873), Дж. Верди (1875). В 20 в. коллектив возглавляли известные дирижёры Ф. Вейнгартнер (1908—27), В. Фуртвенглер (1927—30, 1938—45), Г. Караян (1956—64). Постоянно сотрудничали с оркестром Ф. Шальк, Ф. Мотль, К. Мук, А. Никиш, Э. Шух, Б. Вальтер, А. Тосканини, К. Шурихт, Г. Кнаппертсбуш, В. Де Сабата, К. Краус, К. Бём; с 1906 (до конца жизни) с В. ф. о. выступал Р. Штраус, написавший для оркестра Торжественные фанфары (1924). С 1965 оркестр работает с дирижёрами-гастролёрами. К числу высших достижений В. ф. о. относится исполнение им музыки Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, а также Р. Вагнера, Р. Штрауса. С 1917 В. ф. о. — официальный оркестр Зальцбургских фестивалей. Состав оркестра — ок. 120 чел. Участники В. ф. о. входят также в разл. камерные ансамбли, в т. ч. в квартеты Барилли и Концертхауз, Венский октет, Духовой ансамбль Венской филармонии. Оркестр неоднократно гастролировал в странах Европы и Америки (в СССР — в 1962 и 1971).

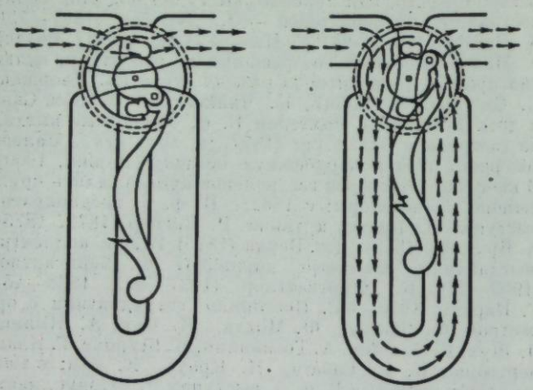
Лит.: Wiener Philharmoniker, Tl 1—2, W., 1942; Kralik H., Die Wiener Philharmoniker und ihre Dirigenten, W., 1960; Boese H., Botschafter der Musik, W.— Münch., 1967; Weigel H., Das Buch der Wiener Philharmoniker, Salzburg, 1967. *М. М. Яковлев.*

ВЕ́НТИЛЬ (нем. Ventil — клапан, от лат. ventilo — дую, продуваю) — механизм для изменения длины ствола духового амбушюрного инструмента. Служит для извлечения полной хроматич. гаммы на инструментах, дающих натуральный звукоряд. Изменение длины ствола достигается присоединением к нему или отключе-



Пистон, или помпа (схема).

нием дополнит. трубки. Пользуясь В., музыкант извлекает звуки натурального звукоряда на другой высоте. По функции В. тождествен пистону, или помпе. Берлинские мастера Ф. Блюмель и Г. Штёльцль



Вентиль с вращающимся клапаном-барабаном (схема).

в 1814 применили помпу для валторны. Присоединение или отключение дополнит. трубки в помпе осуществляется прямолинейным движением поршневого клапана.

Конструкция поворачивающегося В. создана в 1832 П. Ридлем из Вены. В ней применён вращающийся клапан — барабан с двумя сквозными каналами. Поворачиваясь, барабан может занимать 2 положения. В 1-м дополнит. трубка отключена и воздух идёт только по осн. трубке, во 2-м дополнит. трубка подключена к стволу инструмента и длина воздушного столба увеличена. Поворот барабана осуществляется системой рычагов, передающих усилие пальца; когда палец перестаёт нажимать на В., пружина автоматически возвращает систему в исходное положение.

Распространены обе системы; пистонная система используется значительно чаще. Применяются гл. обр. понижающие В. Для получения хроматической гаммы от 2-го тона натурального звукоряда достаточно трёх В. Обычно 1-й В. понижает строй инструмента на тон, 2-й — на полтона, 3-й—на полтора тона. В. могут нажиматься по два и все сразу; 2-й и 3-й вместе понижают строй на 2 тона, 1-й и 3-й — на $2^1/_2$ тона, все три — на 3 тона. Чтобы музыканту не приходилось одновременно нажимать все В., иногда 3-й В. делают понижающим на 2 тона. Дополнительный «квартовый» В. позволяет извлекать хроматич. гамму с 1-го тона натурального звукоряда. На инструментах нередко ставят также дополнит. В., корректирующие высоту при одноврем. использовании неск. В., меняющие строй в целом и облегчающие аппликатуру.

Система повышающих В., впервые разработанная англ. мастером по изготовлению медных муз. инструментов Дж. Шоу в 1824, затем бельгийским конструктором инструментов А. Саксом в 1850, не получила распространения. С конца 19 в. рядом мастеров делаются попытки построить инструменты, в к-рых комбинации В. давали бы чистые, не нуждающиеся в коррекции тоны (Д. Дж. Блейкли, 1874; К. Коттек, 1907; М. Фогель, 1958).

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 2, М., 1953; Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, М., 1956, ²1962; Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959; Vogel M., Die Intonation der Blechbläser, Düsseld., 1961 («Orpheus Schriftenreihe zu Grundlagen der Musik», 1).

Г. И. Благодатов.

ВЕНЯВСКИЙ (Wieniawski) Адам Тадеуш (27 XI 1879, Варшава — 21 IV 1950, Быдгощ) — польский композитор и муз. деятель. Племянник Г. *Вениявского* и Ю. *Вениявского*. Учился в Варшавской консерватории у З. Носковского (композиция), Г. Мельцера (фп.), позднее совершенствовался по композиции у В. Баргиля в Высшей школе музыки в Берлине; с 1906 — в «Схола канторум» у В. д'Энди, затем — в консерватории у А. Жедальжа и Г. Форе в Париже. С 1923 жил в Варшаве. Как композитор дебютировал в 1910 в Париже (симф. поэма в исп. оркестра Ламурё). С 1928 рук. Варшавского муз. об-ва и директор Высшей муз. школы им. Ф. Шопена (вёл классы композиции и инструментовки), с 1932 пред. Союза польских композиторов. По инициативе В. в Варшаве в 1932 и 1937 были организованы 2-й и 3-й Международ. конкурсы пианистов им. Ф. Шопена, в 1935—Конкурс скрипачей им. Г. Вениявского (был пред. жюри). В произв. В., эклектичных по стилю, неоромантич. тенденции сочетаются с приёмами письма франц. импрессионистов. В поздних произв. ощутимее выражено нац. начало.

В. автор опер — «Мегаэ» («Megaë», 1912, Варшава), «Освобождённый» («Wyzwolony», 1928, Варшава), «Актеа в Иерусалиме» («Aktea w Jerozolimie», 1922), «Король-любовник» («Król-Kochanek», муз. комедия, 1931, Варшава), балетов — «Лалита» (1923), «Пир у царя Ирода» («Uczta u Króla Heroda», 1927, Варшава), орк. произв.— 2 симф. поэм, сюит, концертино для фп. с оркестром, Прелюдии и танца, камерных произв. — 2 струн. квартетов, миниатюр для фп., скрипки; песен, обр. польск. нар. песен.

Lит.: Glinski M., «Król-Kochanek» A. Wieniawskiego, «Muzyka», Warsz., 1931, № 4/6, s. 226—27.

З. Лисса.

ВЕНЯВСКИЙ (Wieniawski) Генрик [10 VII 1835, Люблин — 31 III (12 IV) 1880, Москва] — польский скрипач, педагог и композитор. Игре на скрипке обучался с 6-летнего возраста у Я. Хоризеля и С. Сервачиньского в Люблине.



Окончил Парижскую консерваторию по классам скрипки Ж. Л. Массара (1846) и композиции И. Коллета (1850). В 1848 дебютировал в Москве, в 1851—53 совершил конц. турне по Польше, России и Германии (вместе с братом, пианистом Ю. *Вениявским*). К этому времени относится издание его первых скрипич. пьес. 1850—60 — годы наиболее интенсивной конц. деятельности В., принёсшей ему европ. славу. В 1860—72 был придв. солистом, в 1862—68 — профессором консерватории в Петербурге. Ученики В. — видные рус. скрипачи К. Н. Пушилов, В. З. Салин и др. В 1872—74 гастролировал (вместе с А. Г. Рубинштейном) в США. В 1875—77 был профессором Брюссельской консерватории (заменял заболевшего А. Вьётана), где у него занимался Э. Изаи. Умер во время концертной поездки по России.

Один из крупнейших представителей романтич. школы, В. принадлежал, по выражению А. Г. Рубинштейна, к виртуозам, «двигающим вперёд искусство». Внешне блестящей игре салонных скрипачей В. противопоставил жизненное, глубоко национальное иск-во. Славянское песенное начало, проявлявшееся в особой широте и задушевной напевности кантилены, полёт фантазии, неслыханный виртуозный размах сочетались в игре В. с властной, захватывающей силой ритма, в к-ром ярко выявлялась нац. характерность. В. называли

«Шопеном скрипки». Современники отмечали своеобразие виртуозного мастерства В., в особенности технику смычка, штрихов. Несравненный исполнитель виртуозной музыки, В. одним из первых ввёл в программы своих выступлений классич. произв., способствовал обновлению конц. репертуара скрипачей. Его квартетные собрания в 1860-х гг. (совм. с К. Ю. Давыдовым) стали выдающимся событием муз. жизни Петербурга. Как композитор В. обогатил скрипич. репертуар; особенно велико его значение в развитии жанровой скрипич. пьесы и художеств. этюда. В его мелодичных, полных задушевного лиризма и ритмич. своеобразия мазурках, полонезах, «Легенде» («Légende», ор. 17, 1860), «Скерцо-тарантелле» (1855) и др. сочинениях, отличающихся богатой и разнообразной виртуозной фактурой, воплощены особенности польского нац. инстр. стиля. Они принадлежат к числу наиболее популярных произв. скрипичной виртуозной литературы 19 в. Нек-рые из них («Легенда», мазурки) вошли в излюбленный репертуар рус. домашнего музицирования. Рус. темы нашли отражение в его «Воспоминании о Москве» («Souvenir de Moscou», ор. 6, 1853) и в «Русском карнавале» («Le carnaval russe», ор. 11, 1853). П. И. Чайковский видел в В. «неподражаемого в своём роде скрипача и даровитого композитора». Имя В. носит междунар. муз. конкурсы (скрипачей — в Варшаве, с 1935, возобновлены с 1952 в Познани; с 1957 — также композиторов и скрипич. мастеров).

Соч. (даты изданий): для скр. с орк. — 2 концерта (ор. 14, 1853; ор. 22, 1870), 2 полонеза (Grand duo polonais, ор. 4, 1853; ор. 21, 1870), Фантазия на темы оперы «Фауст» Ш. Гуно (Fantasie Brillante sur «Faust», ор. 20, 1870); для скр. и фп. — Куявяк (1853), Блестящие вариации на оригинальную тему (1854), Две характеристические мазурки (Oberlas, Dudziarz, ор. 19, 1860), этюды-каприсы для 2 скр. (ор. 18, 1862); для скр. соло — Современная школа (L'école moderne, ор. 10, 1854), каденции к концерту № 22 Дж. Б. Виотти (изданы в 1830-е гг.), транскрипция романса Ночь А. Г. Рубинштейна (1860-е гг.) и др.

Лит.: Ямпольский И., Генрик Вениявский, М., 1955; Гинзбург Л., Генрик Вениявский в России, в сб.: Русско-польские музыкальные связи, М., 1962, с. 256—81; Григорьев В., Генрик Вениявский, М., 1966; Strumillo F., Konzerty skrzypcowe Wieniawskiego, Kr., 1955; Desfosses Z A., H. Wieniawski. Esquisse, La Haye, 1956; Reiss J.W., H. Wieniawski, ²Kr., 1963; Henryk Wieniawski. Kronika życia. Oprac. Władysław Dulęba, Kr., 1967.

И. М. Ямпольский.

ВЕНЯВСКИЙ (Wieniawski) Юзеф (23 V 1837, Люблин —11 XI 1912, Брюссель)— польск. пианист и композитор, брат Г. *Вениявского*. В 1846—50 учился в Парижской консерватории у Ж. П. Циммермана, Ш. В. Алкана и А. Ф. Мармонтеля (фп.). С 1848 выступал в дуэте с Генриком В., затем с сольными концертами как пианист и дирижёр в Бельгии, Германии, России и Польше. В 1856 совершенствовался у Ф. Листа (фп.) в Веймаре и у А. Б. Маркса (контрапункт) в Берлине. Затем поселился во Франции, где пропагандировал музыку С. Монюшко (содействовал изданию его 34 песен в Париже в 1862). В 1866—67 был профессором Моск. консерватории. С 1870 работал в Варшаве, руководил Варшавским муз. об-вом (1875—76), организовал симф. концерты. С 1876 проф. по классу фп. в Брюссельской консерватории. Активно пропагандировал польск. музыку. Работал над усовершенствованием конструкции фп. Изобрёл фп. с двухрядной клавиатурой, которое изготовляла фп. фабрика бр. Манжо (впоследствии известно под назв. «Piano Mangeot...»; инструмент демонстрировал на Парижской выставке пианист Ю. Заремб-ский в 1878); В. играл на этом инструменте в концертах. В композит. творч. наибольший интерес представляют фп. миниатюры (пьесы-экспромты, ноктюрны,



конц. вальс, мазурки, полонезы, этюды и др. произв. педагогич. репертуара). Среди др. сочинений — симфония, романтич. сюита для оркестра, увертюра к драме «Гийом ле Таситюрн» («Guillaume le Taciturne»); камерн. произв.—фп. трио, струн. квартет, скрипич. соната; фп. концерт (1858) и фантазия для 2 фп., фп. фантазия и фуга; циклы песен на слова польск. и франц. поэтов.

Lит.: Delcroix L., J. Wieniawski, Brux., 1908; J. I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku, oprac. St. Świerzewski, Kr., 1963, s. 127—43.

ВЕПРИК Александр Моисеевич [11 (23) VI 1899, Балта, ныне Одесской обл. — 13 X 1958, Москва] — сов. композитор, музыковед и педагог. Обучался композиции у А. М. Житомирского в Петрогр. консерватории (1918—21) и Н. Я. Мясковского в Моск. консерватории (1921—23). В 1923—43 преподавал инструментовку в Моск. консерватории (с 1930 профессор; в 1938—42 зав. кафедрой инструментовки). Совмещал педагогич. и творч. деятельность с муз.-обществ. и просветительской; участвовал в реорганизации муз. образования, был чл. редколлегии сб-ков «Мелос» (1917, 1918) и журн. «Музыкальное образование» (1925—29), работал в Музо Наркомпроса в Петрограде и был научным сотрудником Главпрофобра, с 1929 — ГАИСа, в 1930—32 действит. чл. ГАХНа и ГАИСа. В 1927 был послан для ознакомления с постановкой муз. образования в Австрию, Германию, Францию, где встречался с П. Хиндемитом, А. Шёнбергом, М. Равелем и А. Онеггером. Работал в Киргизии (1940).

В. создал произв. разных жанров, наиболее значительные — в симфоническом. Творчеству В. свойственны эмоциональная напряжённость, нац. характерный тематизм (еврейский, отличающийся яркой орнаментальностью, а также украинский и киргизский), высокое мастерство оркестровки, культура формы, тенденция к миниатюризму, оригинальное претворение традиций А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова. Наряду с А. А. Крейном, М. Ф. Гнесиным и М. А. Мильнером был видным мастером евр. музыки («Кадиш» — вокализ для голоса и фп., «Еврейские песни» — 2 на нар. тексты, 2 на сл. И. Фефера и И. Харика; все — 1926). Многое в творчестве В. роднит его с Б. Бартоком («5 маленьких пьес для симф. орк.» и др.). В теоретич. трудах и педагогич. практике В. показал зависимость орк. тембров и принципов орк. письма от особенностей муз. стиля и конкретных образных задач; в «Очерках...» дал характеристику развития орк. стилей от И. С. Баха до Д. Д. Шостаковича. Автор статей о С. С. Прокофьеве, Шёнберге, Хиндемите, Э. Кшенеке, Бартоке и др. (в журн. «Музыкальное образование», «Музыка и революция», «Пролетарский музыкант», «СМ»).

Соч.: опера—Токтогул (1940, Фрунзе; 2-я опера того же назв., совм. с А. Малдыбаевым, соч. 1949); для орк. и хора — Проклятие фашизму (1944), Народ-герой (1955); для орк.— 2 симфонии (1931, 1938), Пляски и песни гетто (1927), Траурная песня (1932) и Песня ликования (1935, обе во 2-й ред.— 1958), 5 маленьких пьес для симф. оркестра (1930, 2-я ред.— 1957), сюита из оперы Токтогул (1942, 2-я ред.—1958), Пастораль (1946; 2-я ред.—1958), 2 поэмы (1957), Импровизация (1958); камерн. ансамбли — сюита для скрипки и фп. (1925), Рапсодия для альта и фп.(1926); для фп.—3 сонаты (1922, 1924, 1928); пьесы для разл. инстр.; песни и романсы; музыка к кинофильму «Последняя ночь» (1936).

Лит. соч.: К вопросу о классовой обусловленности оркестрового письма. О методах преподавания инструментовки, М., 1931; Трактовка инструментов оркестра,² М., 1961; Очерки по вопросам оркестровых стилей, М., 1948,² 1961.

Лит.: Альшванг А., О творчестве А. Веприка, «СМ», 1933, № 4; Чулаки М., Книги А. М. Веприка, «СМ», 1962, № 12; Богданов-Березовский В., А. М. Веприк, М.— Л., 1964; его же, Композитор и учёный, «СМ», 1969, № 9; Дельсон В., А. М. Веприк, «МЖ», 1969, № 12.

В. Ю. Дельсон.

ВЕРАЧИНИ (Veracini), итал. музыканты. 1) Антонио В. (17 I 1659, по др. данным 1650, Флоренция — 26 X 1733, там же) — скрипач и композитор. Придв. музыкант великой герцогини Виктории Тосканской. Автор сб. трио-сонат ор. 1 (1692), церк. сонат для скр.

и баса ор. 2 [б. г.], камерных сонат для 2 скр. и баса ор. 3 (1696). 2) Франческо Мария В. (1 II 1690, Флоренция — по уточнённым данным, 31 X 1768, там же) — скрипач и композитор. Племянник и ученик Антонио В. По композиции занимался у Дж. М. Казини и Ф. Гаспарини. В 1714 с успехом дебютировал в Венеции. Совершил турне по европ. странам. Выступал в Лондоне (1715—17), был камер-виртуозом в Дрездене (1720—23), служил у графа Кинского в Праге, в 1736—45 жил в Лондоне, где были поставлены некоторые из его опер. В. — один из крупнейших итал. скрипачей 1-й пол. 18 в. Его игра отличалась необыкновенной певучестью, виртуозным блеском. Как композитор обладал самобытным творч. дарованием, создал произв., относящиеся к лучшим образцам итал. скрипичной музыки 18 в. В своих скрипичных сонатах и концертах выступал как предвестник романтизма. Для его произв. характерны колоритность письма, звуковая изобразительность (напр., «Соната с почтовым рожком»), стремление к новой динамике. Написал теоретич. трактат, оставшийся в рукописи (хранится в б-ке консерватории Керубини во Флоренции).

Соч.: оперы — Адриан в Сирии (1735, т-р Порпора, Лондон), Милосердие Тита (La Clemenza di Tito, 1737, там же), Партенио (1738, там же), Розалинда (1744, там же), Ошибка Соломона (L'Errore di Salomone, 1744, там же); оратории, кантаты; для скр. — сб. сонат с басом ор. 1 (1714) и ор. 2 (1721, 1744), скр. концерты и др.

Лит.: Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923, S. 231—35; Naldo A. R., Un trattato inedite e ignoto di Fr. M. Veracini, «RMI», Anno 42, 1938, I; Demerini A., Elogio dell'asino e'morte di Stradella in un trattato di Fr. M. Veracini, «La Scala», 1956, № 3.

И. М. Ямпольский.

ВЕРБИЦКИЙ Михаил Михайлович (1815, с. Улюч, близ Перемышля — 7 XII 1870, с. Млыны, ныне в Польше) — укр. композитор, хор. дирижёр и муз. деятель. Муз. образование получил в Перемышле в Певческой школе и у комп. Ф. Лоренца. Учился музыке также во Львовской духовной семинарии. В 1850 окончил духовную семинарию в Перемышле. В 40-х гг. работал регентом церк. хоров во Львове и Перемышле. С 1852 жил в с. Млыны.

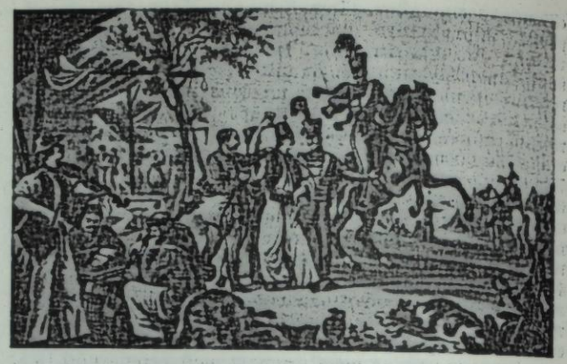
В. — один из первых проф. композиторов Зап. Украины 19 в. Автор первых укр. увертюр для симф. оркестра, в к-рых были использованы нар. мелодии (увертюры исполнялись перед театр. представлениями). Особой популярностью пользовалась оперетта В. «Підгіряни» («Подгоряне», либр. И. Гушалевича, пост. 1864, Львов; 1884, Харьков; 1892, Варшава; 1896, Москва, и др.).

Соч.: муз. драмы — Настася, Сільські пленіпотенти (Сельские уполномоченные); оперетты — 13-й жених, Не до любви; хоры и песни — Заповіт (Завещание, на сл. Т. Г. Шевченко), На погибель, Поклін, Тост до Русі (Тост за Русь), Думка; цикл хоров — Жовнір (Солдат); инстр. и духовные соч., пьесы; Школа для шестиструнной гитары.

Лит.: Загайкевич М. П., М. М. Вербицький, Київ, 1961; Волинський Й., Музична культура Галичини 60-х років XIX ст., в сб.: Живі сторінки української музики, Київ, 1965.

В. Л. Гошовский.

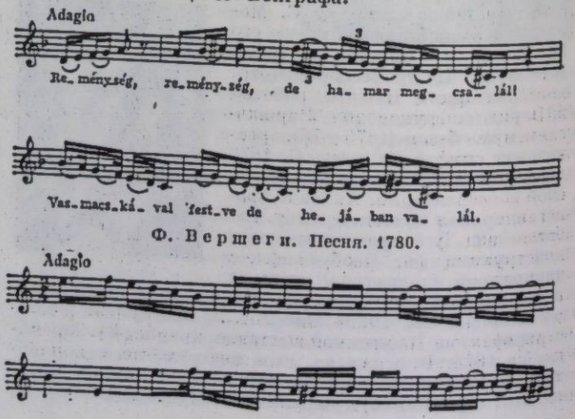
ВЕ́РБУНКОШ (венг. verbunkos, от нем. Werbung — вербовка) — жанр венг. танц. музыки, возникший во 2-й половине 18 в., а также стиль венг. инструментальной музыки конца 18 — нач. 19 вв., оказавший значительное влияние на всю венгерскую нац. музыку, начиная с танц. музыки и популярных песен и кончая оперой и симф. произв. В музыковедческой лит-ре 20 в. термин «В.» обозначает гл. обр. муз. стиль. Зарождение В. связано с вербовкой новобранцев в армию. Литературные источники и рисунки свидетельствуют, что уже в сер. 18 в. вербовка сопровождалась танцами и музыкой. Около 1770 эта музыка получила название «В.», распространившееся по всей стране. В основе В. лежал мужской танец вербунк (verbunk tánc), возникший из нар. танцев гайдуков, свинопасов и др. и исполнявшийся либо как виртуозный сольный, либо как групповой танец. Вербунк играл значит. роль ещё во время революции и войны за освобождение Венгрии 1848 — 49; по-



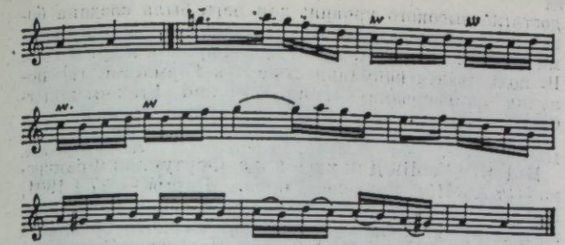
Вербовка в солдаты в сопровождении музыки. Цветная литография нач. 19 в.

встанцы прибегали к нему при вербовке новобранцев для пополнения своих рядов. Позднее вербунк стал уступать место возникшему из его быстрой части (friss) чардашу. Музыка В. исполнялась, как правило, цыганскими ансамблями (обычно в составе двух скрипок, контрабаса, цимбал), однако на нек-рых старинных рисунках, запечатлевших сцену вербовки, изображён лишь один музыкант, играющий на волынке. Муз. язык раннего В. свидетельствует о разнородности его истоков: в нём заметны элементы старинных венг. танц. мелодий, фольклора соседних народов — южных славян и румын, мотивы вост. музыки, привнесённые, вероятно, исполнителями—цыганами, а также черты, определяющиеся влиянием совр. проф. нем. и итал. музыки. В., представляющий собой единый жизнеспособный сплав этих элементов, стал муз. символом венг. нации. В нём нашло отражение характерное для обществ. жизни Венгрии 2-й пол. 18 в. пробуждение нац. самосознания. Постепенно определился комплекс присущих В. стилевых особенностей: пунктирные и обращённые пунктирные ритмы; «цыганский» или «венгерский» звукоряд с двумя увелич. секундами; чередование широких, напевных мелодий в медленном темпе (lassú или hallgató) с муз. отрывками, проходящими в стремительно быстром темпе (friss); фигурация разл. видов, в т. ч. виртуозная инстр. (скрипичная) орнаментика, осн. на импровизац. характере исполнения; частое применение пассажей из триолей; легко запоминающиеся каденционные формулы, связанные с танц. фигурой «притопывания» (bokázó).

Первые сохранившиеся венг. нотные издания В. относятся к 80-м гг. 18 в., это песни Ф. Вершеги и Венгерские танцы Й. Венграфа:

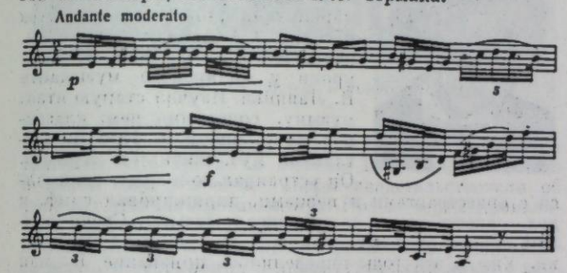


Ф. Вершеги. Песня. 1780.



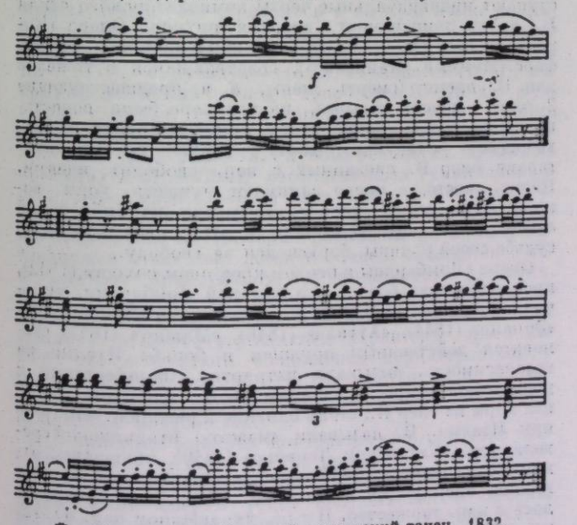
Й. Венграф. Танец из сб. «Двенадцать венгерских танцев для клавичембало». 1790.

В. достиг расцвета в нач. 19 в. в творчестве и исполнительстве знаменитой «триады» скрипачей-виртуозов Я. Бихари, Я. Лавотты и А. Чермака.



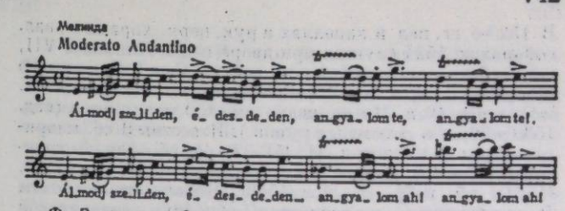
Я. Бихари. Венгерский танец, или вербункош. 1804.

Богатое собрание пьес издал композитор и хоровой регент П. Рузичка. Его «Венгерские песни из области Веспрем» («Magyar Nóták Veszprém Vá megyéből», 1823—1832) содержат 135 пьес в 15 выпусках.



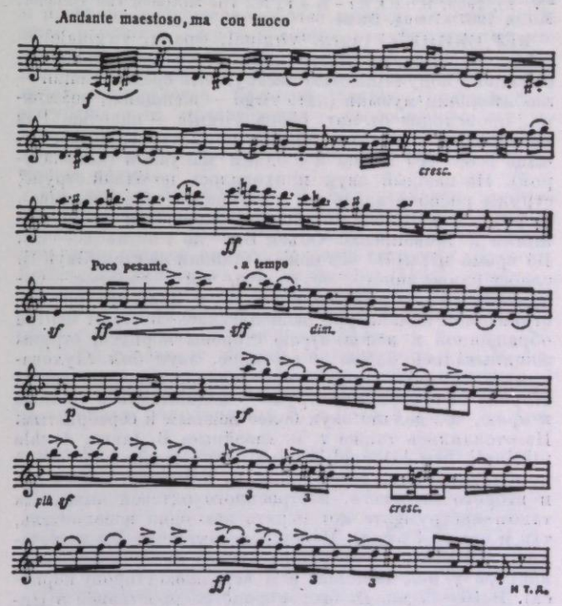
П. Рузичка. Быстрый венгерский танец. 1832.

После 1830 В. выходит за пределы танцевальной музыки, проникая в камерную инструментальную и фп. музыку, в романс и оперу. Характерный образец В. — знаменитый Ракоци-марш, созданный неизвестными авторами. Ф. Лист в своих венгерских рапсодиях и др. произведениях разрабатывает мелодии В.; Ф. Эркель во многих эпизодах своих опер, особенно в ариях лирического характера, привлекает характерные для В. ритмо-интонации.



Ф. Эркель. Отрывок из 3-го акта оперы «Банк бан».

Под влиянием стиля В. написаны нек-рые произведения Б. Бартока, в частности симф. поэма «Кошут», рапсодия для фп. с орк., концерт для орк. и др. Примером использования старинного В. в совр. венг. музыке может служить антракт из оперы З. Кодая «Хари Янош»:



В. нашёл отражение в творчестве мн. западноевроп. композиторов. Эпизод a-moll в финале скр. концерта В. А. Моцарта A-dur (K-V 219,1775) Б. Сабольчи считает первым нотированным вербункошем. Мотивы В. встречаются у Й. Гайдна (Rondo all ongarese из фп. трио G-dur и др. произведения), Л. Бетховена (эпизод g-moll в финале 3-й симфонии, тема побочной партии в финале 7-й симфонии, увертюра «Король Стефан»), Ф. Шуберта (финал стр. квинтета C-dur ор. 163, «Венгерский дивертисмент» для фп. в 4 руки и ряд небольших инстр. произведений), Г. Берлиоза (использование мелодии Ракоци-марша в оратории «Осуждение Фауста»), И. Брамса (концерты, Венгерские танцы) и др.

Лит.: Мильштейн Я., Ф. Лист, т. I, М., 1956, ²1971; Сабольчи Б., История венгерской музыки, пер. с венг., Будапешт, 1964, с. 53—65, 148—57; Réthei-Prikkel M., A magyarság táncai, Bdpst, 1924; Major E., Adatok a verbunkos történetéhez, «Muzsika», 1929, v. 1, № 4; Szabolcsi B., A magyar zenetörténet kézikönyve, Bdpst, 1947, ²1955; его же, A magyar zene évszázadai XVIII — XIX sz., köt. 2, Bdpst, 1961; Major E., Bihari János verbunkosainak visszhangja a XIX sz. magyar zenében, «Új zenei szemle», Bdpst, 1952, № 4.

См. также лит. при ст. *Бихари Я.*

П. Ф. Вейс.

ВЕРДЕЛО́ (Verdelot) Филипп (1485, Карпантра, по др. данным, Кадрус — 1567, Флоренция) — фламандский композитор. Б. ч. жизни провёл в Италии.

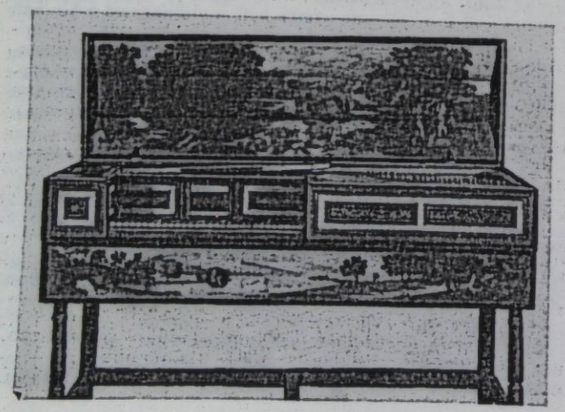
В 1520-е гг. пел в капеллах и рук. церк. хорами в разл. соборах, с 1524 служил при дворе папы Климента VII, затем был капельмейстером собора Сан-Джованни во Флоренции (ок. 1530—40). В.—один из создателей итал. *мадригала* 16 в. Им написано ок. 100 мадригалов (изд. 1530—89; мн. остались в рукоп.). Известны 3 сб. мадригалов для 4 голосов (1535—37), 4 сб. для 5 голосов (1535—40) и 2 — для 6 голосов (1541, ²1546, ³1561); сб. избр. мотетов (1549). Впоследствии мотеты В. включались в различные сборники итальянской музыки 16 в. В.— автор псалмов, пассионов и др. произведений церковных жанров. В 1554 издана месса В. «Филомена», подписанная псевдонимом Филипп Делуж (Deslouges). Неск. рукоп. месс В. хранятся в Сикстинской капелле в Риме.

Лит.: Einstein A., The Italian madrigal, v. 1—3, Princeton (N. J.), 1949; Reese G., Music in the Renaissance, ²N. Y., 1959; Bocker-Heil N., Die Motteten von Verdelot, Köln, 1967 (Inaug.-Diss.).

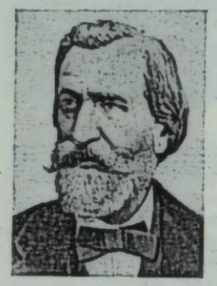
ВЕРДЖИНЕЛ (англ. virginal, франц. virginale) — струн. клавишный инструмент. Название, возможно, связано с популярностью инструмента среди женщин — любительниц музыки (лат. virgo — женщина), возможно, происходит от лат. слова virgula — палочка. Род небольшого *клавесина*, обычно прямоугольной формы, чаще всего без ножек и с одним мануалом (клавиатурой). На каждый звук приходилось по одной струне; струны располагались по диагонали (слева направо). Корпус, как правило, богато украшался инкрустациями и живописью. Объём В. — до 4 октав (C — c³). Во время игры В. без ножек ставили на стол. Звук В. слабее клавесинного, но громче, чем у *спинета*. Существовали две разновидности В.: в наиболее распространённой клавиатура располагалась справа от центра обращённой к исполнителю стороны корпуса, струны защипывались ближе к середине, звук был глуховатым; в другой — клавиатура располагалась по левую сторону от центра, а струны защипывались ближе к краю, что делало звук более нежным и серебристым. Изготовлялись также т. н. «двойные» В. (англ. double virginal, нем. Doppel-Virginal), представлявшие собой комбинацию двух однотипных В. или одного обычного и второго меньшего, настроенного октавой выше. На таком инструменте мог играть как один исполнитель, так и два (в 4 руки). Маленькие «октавные В.» встречались и в качестве самостоятельного инструмента (клавиатура у них занимала всю переднюю сторону корпуса). В 16—17 вв. В. был широко распространён в Нидерландах (изв. фирма Рюккерс) и в Англии среди любителей музыки и профессионалов как инструмент для домашнего музицирования. Иск-во игры на В. достигло высокого уровня; для него была создана богатая муз. литература. Крупнейшими вёрджинелистами были У. Бёрд, Дж. Булл, Дж. Фарнаби и др. В 18 в. В. пользовался популярностью и в Германии, где получил наименование «Jungfern- und Frauenzimmer-Clavier» («Комнатный клавир девушек и женщин»).

Лит.: Russel R., The harpsichord and clavichord, L., 1959. *К. А. Вертков.*

Английский вёрджинел работы Дж. Лузмора. 1655 (Лондон, Музей Виктории и Альберта).



ВЕ́РДИ (Verdi) Джузеппе Фортунино Франческо [10 X 1813, Ронколе, пров. Парма — 27 I 1901, Милан] — итал. композитор. Род. в семье крестьянина-трактирщика. Занимался у деревенского органиста П. Байстрокки, позже в Буссето — у Ф. Провези. С 15 лет преподавал в муз. школе Буссето, играл на органе в гор. соборе, дирижировал оркестром. К этому времени относятся первые сочинения В.— марши, танцы, пьесы для оркестра и солир. инструментов, романсы, церк. музыка. В 1832—35 брал уроки у миланского музыканта В. Лавиньи. Изучал старую итал. музыку, сочинения нем. классиков, совр. оперу. С 1836 В. возглавлял муз. жизнь в Буссето. Он устраивал концерты, занимался с оркестрантами и певцами, дирижировал симф. и дух. оркестрами, а также писал музыку. Среди лучших произв. этих лет — хоры к трагедиям А. Мандзони. Уже в эти годы определилось призвание В. как оперного композитора. Его попытка поставить в Парме в 1837 оперу «Рочестер» потерпела неудачу; через 2 года переработанная опера под назв. «Оберто, граф Сан-Бонифачо» с успехом была исп. в Милане (1839, т-р «Ла Скала»). В этой опере (особенно в её мелодике) заметно влияние В. Беллини и Г. Доницетти, но проступают индивидуальные черты композиторского стиля В.: драм. темперамент, энергия ритмов. Опера «Король на час» (1840, в основу либр. положен франц. фарс «Мнимый Станислав»), создававшаяся в тяжёлое для В. время (смерть жены, а в предшествующие 2 года — дочери и сына), на премьере была освистана. Известность композитору принесла опера «Навуходоносор» («Набукко», 1841) — первая из историко-героич. опер В., связанных с нац.-освободит. идеями. Центр. место в опере занимают мужеств. хоры, воплощающие образ народа. Несмотря на библейский сюжет, итальянцы услышали в «Набукко» повесть о судьбе своей родины, борющейся за свободу.



Опера «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1842), прославляющая боевой дух древней Ломбардии, упрочила известность В. Оперы 40-х гг. — «Ломбардцы», «Эрнани» (1844), «Аттила» (1846), «Макбет» (1847) становятся действенным оружием в борьбе Италии за независимость, вызывали патриотич. манифестации и подвергаются преследованиям австр. цензуры. Народ пел хоры из опер В., столь близкие к революц. нар. песням Италии. В. называли «маэстро итальянской революции». «Битва при Леньяно» (1849), явившаяся откликом на события 1848 года, завершает цикл ранних героич. опер В. Её постановка (1849, Рим) превратилась в нар. торжество. В т-ре, украшенном нац. флагами, присутствовали Дж. Мадзини и поэт-революционер Г. Мамели (на сл. последнего В. написал гимн «Звучи, труба!»). Эстетич. воззрения В. складывались под влиянием итал. революц. романтизма, выдвинувшего идею тесной связи иск-ва с современностью, его доступности народу.

В. привлекали сюжеты большого идейного содержания, насыщенные действием, яркими, контрастными эмоциями; отсюда интерес к Ф. Шиллеру, В. Гюго, У. Шекспиру. По произв. великих драматургов созданы оперы «Эрнани» (по драме Гюго), «Макбет» (по трагедии Шекспира), «Луиза Миллер» (на сюжет трагедии «Коварство и любовь» Шиллера, 1849). Эти в целом ещё незрелые оперы свидетельствовали об упорных поисках композитора. Новые черты проявляются в их мелодике, в характере речитативов, в построении ансамблей, в углублении роли оркестра и, прежде всего, в стремлении к драматургически яркому воплощению сюжета в музыке. Шагом к созданию муз.-психологич. драмы явилась опера «Макбет» — наиболее значит., новаторское сочинение 40-х гг. В. достиг здесь большой выразительности вок. декламации и орк. письма. Уже в «Луизе Миллер» В. поставил перед собой задачу создать образы не исключит. личностей, а обыкновенных людей, что отразилось и на муз. языке оперы, близком к итал. нар. музыке. Эти черты ещё яснее проступают в знаменитой триаде 50-х гг. — «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853), открывающей новый период в творчестве В. Придв. шут, нищая цыганка, падшая женщина становятся героями опер, повествующих о страдании и гибели жертв обществ. несправедливости. Глубоко реалистич. музыка их проникнута страстным, взволнованным гуманизмом. В этих операх выявились лучшие черты творчества В. — горячность чувств, простота и правдивость муз. языка. Песенность их (мелодии насыщены ритмами и интонациями итал. нар. песен и танцев) сочетается с напряжённым драматизмом, динамичностью развития. В. создаёт развёрнутые сцены, где мелодии естественно объединены с напевной декламацией, в стремит. потоке действия рельефно выявляются характеры героев. Задаче реалистического воплощения характеров подчиняется построение либретто (В. участвовал в составлении либретто своих опер), основанных на острых жизненных конфликтах.

На принципе крайних контрастов осн. развитие действия в операх «Риголетто» (по драме «Король забавляется» Гюго) и «Трубадур» (по драме А. Гарсиа Гутьерреса). Обеим операм успех сопутствовал с момента появления на сцене. Иначе сложилась судьба «Травиаты»: одна из популярнейших впоследствии опер В. на премьере провалилась. Горячие споры вызвала тема оперы (написана на сюжет пьесы «Дама с камелиями» А. Дюма-сына). Композитору ставилось в вину, что его оперная героиня — женщина, отвергнутая обществом (В. акцентирует это обстоятельство: назв. оперы «La Traviata» по итал. — падшая женщина). Простейшими муз. средствами, в мягких полутонах создан этот правдивый образ. Внимание сосредоточено на внутр. мире героини и трагич. конфликте между её стремлениями и окружающей средой.



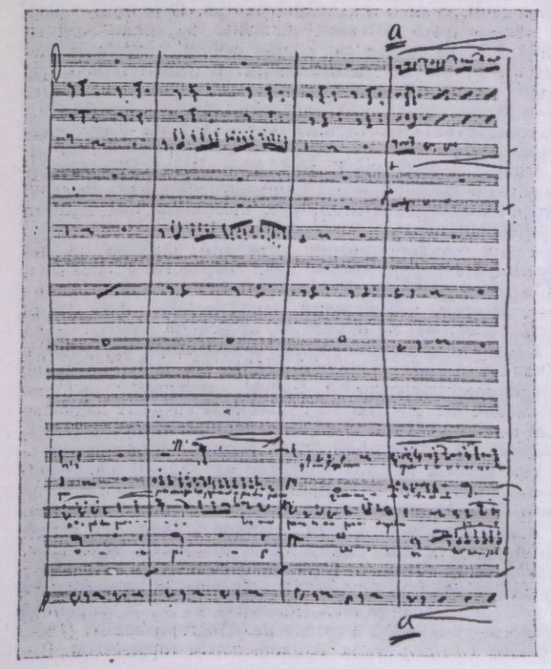
Дом Дж. Верди в Ронколе.

В 50-х гг. оперы В. шли во всех крупнейших т-рах Европы. В связи с этим он много путешествовал, подолгу жил в Париже. Работа для парижской сцены оставила значит. след в творчестве композитора. Для т-ра «Гранд-Опера» В. написал оперы «Сицилийская вечерня» (1854), позже «Дон Карлос» (1867), переработал неск. опер. Воздействие жанра *большой оперы* сказалось на нек-рых произв. В. 50—60-х гг.: «Симон Бокканегра» (1857), «Бал-маскарад» (1859). Отрицат. черты этого жанра — внешняя декоративность, обилие сценич. эффектов наиболее ясно проступают в «Сицилийской вечерне». Вместе с тем В. достиг здесь новой красочной выразительности орк. письма. Дефекты либр. (запутанность интриги) помешали успеху оперы «Симон Бокканегра». Во 2-й ред. (1881) она принесла композитору триумф. В. по-новому подошёл к проблеме воплощения образа народа, сочетая динамизм и яркость массовых сцен с углублённым психологизмом. «Бал-маскарад», продолжая романтич. линию опер «Эрнани», «Трубадур», «Риголетто», несёт печать помпезности большой оперы. Новое в драматургии этого произведения — своеобразное сочетание трагического с элементами комического: комедийные моменты контрастно оттеняют наиболее мрачные ситуации драмы.

На рубеже 50—60-х гг. В. был захвачен политическими событиями. Он принимал активное участие в освободительном движении, закупил на собственные деньги английское оружие для нац. гвардии г. Буссето. Войдя в первый нац. итал. парламент (1861), разработал проект реорганизации музыкальных учреждений, требуя от гос-ва выделения средств на развитие музыкального образования и оперных т-ров.

В 1861 по заказу петерб. Мариинского т-ра В. написал оперу «Сила судьбы» (2-я ред. 1869) и в связи с её пост. дважды посетил Россию (1861, 1862). Несмотря на огромную популярность В. в России, опера не име-

Дж. Верди. Отрывок из квартета 3-го действия оперы «Риголетто». Автограф.



ла успеха. В ней проявились недостатки, присущие нек-рым его операм 40—50-х гг., в частности — сложность и запутанность интриги, мелодраматизм.

К наиболее значит. созданиям В. принадлежит опера «Дон Карлос» (по одноим. драме Ф. Шиллера), в к-рой изобличена мрачная сущность католицизма, инквизиции. С большой глубиной раскрывает композитор душевный мир героев. Нек-рая медлительность развития действия, возможно, была причиной неуспеха оперы при первой пост. в Париже. Впоследствии В. сократил партитуру, в 1884 сделал новую ред. (4-актную, с итал. текстом).

«Дон Карлос» во многом подготовил одну из вершин творчества В.— оперу «Аида» (1870, написана по заказу егип. правительства, пост. 1871, Каир), углублённый психологизм к-рой сочетается с монумент. фресковостью, строгая, классически чёткая архитектоника — с новизной и смелостью свободно построенных арий и ансамблей. Элементы жанра большой оперы (развитые ансамбли, развёрнутые массовые сцены, торжественные шествия, балеты) здесь полностью подчинены нац. и индивидуальным особенностям дарования композитора. Чистота линий, своего рода «вокальность» оркестрового письма напоминают об иск-ве старых итальянских мастеров, творения к-рых В. изучал в годы работы над «Аидой». В течение короткого времени эта опера с триумфом обошла все столицы мира.

В 1871 В. создал вдохновенный «Реквием», написанный на смерть писателя-патриота А. Мандзони. Образный, эмоциональный музыкальный язык (психологич. углублённость и в то же время декоративный блеск и красочность) «Реквиема» близок лучшим поздним операм В., в частности «Аиде». Хоры этого монумент. 7-частного произведения сочетают высокое мастерство многоголосного письма с театральной образностью.

После «Реквиема» в творчестве В. наступило длительное затишье, он надолго отошёл от оперного жанра. Образование единого итал. гос-ва не оправдало надежд В., как и мн. др. патриотов. Глубокую горечь у композитора вызвала политич. реакция. Хотя в 1874 В. был введён в состав сената, он решительно отказался от гос. деятельности. В 70-е гг. большую часть времени В. проводил на своей вилле Сант-Агата, занимался сельским хозяйством, помогал крестьянам улучшить их быт, талантливой молодёжи — получить образование.

Опасения внушала В. муз. жизнь Италии: пренебрежит. отношение молодых композиторов к нац. классич. опере, восхваление итал. муз. критиками нем. музыки при игнорировании своих нац. традиций (как особую похвалу «Аиде» критики отмечали влияние на неё музыки Вагнера). Высоко ценя творчество Р. Вагнера, В. в то же время выступал против слепого подражания ему, считал, что каждый народ должен идти своим путём в иск-ве, не отрываясь от родной почвы.

Новый подъём в творчестве композитора наступил в 80-х гг. Опера «Отелло» (1881—86, либр. по драме Шекспира написано А. Бойто) — высшее творч. достижение В. и одно из самых совершенных воплощений шекспировской темы в оперном жанре. Художник-реалист, В. с большой силой раскрыл душевную трагедию героев, выявил развитие их характеров. «Отелло» — реалистич. муз. драма. В. достиг в ней идеального единства музыки, драм. действия и слова. В пределах каждого акта действие развивается непрерывно; кантилена сливается с декламац. эпизодами. Новаторство этой оперы не отрицает, а обновляет традиции итал. муз. т-ра. В «Отелло» В. приблизился к декламац. стилю итал. мастеров 17 в., к старинной итал. речитативной нар. песне. Пост. «Отелло» (1887, т-р «Ла Скала») стала национальным торжеством. Высоко оценили оперу музыканты других стран, среди них П. И. Чайковский и Э. Григ.

В комич. опере «Фальстаф» (1892, либр. сост. Бойто по 2 пьесам Шекспира: «Виндзорские кумушки» дополнены эпизодами из хроники «Король Генрих IV») В. применил тот же принцип сквозного муз. развития, осуществил реформу оперы-буффа на основе достижений реалистич. муз. драмы 19 в. По неистощимому остроумию, жизнерадостности, цельности и мастерству воплощения эта комич. опера достойная преемница «Севильского цирюльника» Россини.

Последние сочинения В.— «Четыре духовные пьесы» (в 1897 объединены в цикл) сочетают черты хор. стиля Палестрины с новизной и смелостью гармоний «Аиды» и «Отелло».

Творчество В.— высшая точка развития итал. оперы 19 в. Продолжая традиции своих предшественников (Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти), В. насыщал оперные произв. яркими, выразительными вок. мелодиями, удобными для исполнителей и в то же время содержательными, оправданными драматически. Умение создавать выпуклые, запоминающиеся мелодич. образы, метко характеризующие действующее лицо или ситуацию,— одна из самых сильных сторон иск-ва В. как оперного драматурга. Композитор-патриот и демократ, истинный сын народа, В. черпал богатство своего мелодич. языка в итал. нар. песенном творчестве. Вместе с тем, усвоив передовые завоевания разл. совр. ему оперных школ, В. обогатил оркестр, усилил его драматургич. роль, стремясь к единству и непрерывности муз.-драм. целого. Вок. язык его опер становился с течением времени более гибким, тонко дифференцированным в декламац. отношении. Являясь одной из вершин оперного реализма в мировом муз. иск-ве, творчество В. составляет важнейшую часть классич. репертуара всех оперных т-ров.

Основные даты жизни и деятельности

1813.—10 X. В семье деревенского трактирщика Карло В. в деревне Ронколе род. сын Джузеппе.
1821—22.— Первые уроки музыки у местного церк. органиста П. Байстрокки.
1823.— Переезд в Буссето, занятия музыкой под рук. Ф. Провези.
1828.— Помогая Провези, В. преподаёт в муз. школе, играет в соборе на органе, дирижирует гор. оркестром.— Первые сочинения, в т. ч. «Безумие Саула» (для голоса с оркестром).
1832.— VI. Поездка в Милан для продолжения муз. образования (на стипендию от Буссето).— Экзамены в консерваторию (не принят по возрасту). — Занятия у профессора В. Лавиньи.
1835.— Возвращение в Буссето.
1836.—II. В. занимает место maestro di musica (после смерти Провези).—5 V. Женитьба на М. Барецци.
1839.— II. Переезд с семьёй в Милан.— Работа с либр. Т. Солерой над оперой «Оберто».— XI. Заказ от импрессарио Б. Мерелли на 3 оперы.
1840.—18 VI. Смерть жены.
1842.— 9 III. Премьера оперы «Навуходоносор» (выступление в спектакле певицы Дж. Стреппони).— Столкновение с цензурой в связи с пост. оперы «Ломбардцы».
1847.—VI — VII. Первое заграничное путешествие в связи с пост. оперы «Разбойники» в Лондоне.— Начало совместной жизни В. и Дж. Стреппони.
1848.— IV. Приезд В. в восставший Милан; встречи с Г. Мамели и Дж. Мадзини, к-рый предлагает В. сочинить революц. гимн.—V. Покупка в окрестностях Буссето виллы Сант-Агата, где были впоследствии созданы лучшие сочинения В. — VIII. Обращение В. вместе с др. деятелями итал. культуры к франц. правительству с призывом о помощи Италии.— X. Создание гимна «Звучи, труба!» (сл. Г. Мамели).— Поездка в Рим для пост. оперы «Битва при Леньяно».
1850.— II. В. составляет сценарий по драме «Король Лир» Шекспира.— XII. Цензура налагает запрет на либр. оперы «Проклятие» (по драме «Король забавляется» Гюго.)
1852.— VII. В связи с кончиной С. Каммарано В. передаёт незавершённое либр. оперы «Трубадур» Л. Бардаре.—10 VIII. Награждение франц. орденом Почётного легиона.
1853.—IV — IX. Работа над либр. «Король Лир».— Начало переписки с либреттистом А. Соммой (продолжалась до 1856, опера не была написана).
1854.— 6 V. Успешное исп. оперы «Травиата» в т-ре «Сан-Бенедетто» (Венеция).
1855.— XII. Пост. «Сицилийской вечерни» под назв. «Джованна Гусман» (в Парме и Турине) с изменениями, вызванными вмешательством австр. цензуры.

1856.—9 II. Награждение орденом св. Маврикия и Лазаря.
1857.— В. перерабатывает для т-ра «Гранд-Опера» оперу «Трубадур» (исп. 12 I под назв. «Трувер»).— Приступает к работе над оперой на либр. А. Соммы по сюжету, сочинённому Э. Скрибом для Д. Обера, «Густав III, или Бал-маскарад».
1858.— Столкновение с цензурой, к-рая требовала изменений в либр., искажающих сюжет оперы.
1859.—17 II. Пост. оперы «Бал-маскарад» в Риме (с изменённым либр.).—29 VIII. Бракосочетание В. и Дж. Стреппони.— IX. В. в числе 5 депутатов от Буссето едет в Турин с мандатом о присоединении пармских провинций к Пьемонту.
1861.— II. Избрание депутатом в первый нац. парламент в Турине; В. разрабатывает проект реорганизации муз. учреждений и обсуждает его с сардинским министром К. Б. Кавуром.— 6 XII. Приезд В. в Петербург в связи с пост. оперы «Сила судьбы» (премьера не состоялась из-за болезни певицы М. Груа).
1862.— I. Посещение Москвы.— В качестве муз. представителя Италии присутствует на Всемирной выставке в Лондоне.— 24 V. Исп. кантаты «Гимн наций», написанной для Лондонской выставки (т-р «Ковент-Гарден»).— IX — XI. Вторая поездка в Россию в связи с пост. оперы «Сила судьбы».
1862.—XI– нач. 1863. — Поездка в Испанию, путешествие по Андалусии.
1863.— 11 I. Пост. оперы «Сила судьбы» в Мадриде.
1864.— Избрание в чл. Франц. академии.
1865.— В. даёт согласие на присвоение его имени т-ру, построенному в Буссето.— Отказ от баллотировки в новый состав парламента.
1866. — Вечера у Дж. Россини в Париже. — Скульптор Ж. Дантан лепит бюст В.
1867.—11 III. Премьера оперы «Дон Карлос» в т-ре «Гранд-Опера».— 27 X. Первая итал. пост. оперы «Дон Карлос» (Болонья).
1868.— VII. Встреча В. с А. Мандзони.— XI. Обращение В. с предложением создать коллективный «Реквием» памяти Дж. Россини.
1869.— Организует альбом романсов в пользу семьи больного либреттиста Ф. Пьяве и сам пишет «Сторнель» для голоса с фп.— Сочиняет заключит. часть «Libera me» для «Реквиема» памяти Россини (не был создан, написанную музыку В. использовал в своём «Реквиеме»).
1870.— V. Работа над либр. «Аиды» с А. Гисланцони.
1871.— III. В. возглавляет комиссию по вопросам реформы муз. т-ров и муз. образования.— Отказывается от предложенного ему поста директора Неаполитанской консерватории.—24 XII. Премьера «Аиды» в Каире.
1871—72.— В. готовит пост. оперы «Аида» в Милане.
1873.— Скульптор В. Джемито лепит бюст В.
1876.—22 IV. Исп. «Аиды» под упр. В. в Париже («Театр лирик»).
1877.— V. Участие В. в Кёльнском муз. фестивале. Исп. его «Реквиема» и струн. квартета.
1878.— I. Отказ от предложения занять пост директора Миланской консерватории.
1880.— 22 III. Успех оперы «Аида» в т-ре «Гранд-Опера».
1881.— Начало работы В. и А.Бойто над «Отелло».— 25 X. Торжеств. открытие статуи В. в вестибюле т-ра «Ла Скала».
1883. — Работа с Гисланцони над новой ред. оперы «Дон Карлос».
1886.— Присутствие на первых репетициях оперы «Отелло» в т-ре «Ла Скала».
1887.— В. организует постройку больницы в Вилланова.
1890—92. — Работа над «Фальстафом».
1892.— IV. В. участвует в концерте, посв. 100-летию со дня рождения Дж. Россини; дирижирует «Молитвой» из «Моисея» Россини.
1895.— II. В. начинает постройку дома для престарелых музыкантов в Милане.
1897.—14 XI. Смерть Джузеппины В. (жены композитора).
1901.—27 I. Смерть В. в Милане.—30 I. Похороны на кладбище Cimitero monumentale в Милане.— 27 II. Перенесение праха В. в часовню при доме престарелых музыкантов.

Соч.: оперы — Оберто, граф Сан-Бонифачо (Oberto, conte di san Bonifacio, 1833—37, пост. 1839, т-р «Ла Скала», Милан), Король на час (Un giorno di regno, позже под назв. Мнимый Станислав, Il finto Stanislao, 1840, там же), Навуходоносор (Набукко,1841, пост.1842,там же), Ломбардцы в первом крестовом походе (I Lombardi alla prima crociata, 1842, пост. 1843, там же; 2-я ред., под назв. Иерусалим, 1847, т-р «Гранд-Опера», Париж), Эрнани (1844, т-р «Фениче», Венеция), Двое Фоскари (I due Foscari, 1844, т-р «Арджентина», Рим), Жанна д'Арк (Giovanna d'Arco, 1845, т-р «Ла Скала», Милан), Альзира (1845, т-р «Сан Карло», Неаполь), Аттила (1846, т-р «Фениче», Венеция), Макбет (1847, т-р «Пергола», Флоренция; 2-я ред., 1865, «Театр лирик», Париж), Разбойники (I Masnadieri, 1847, т-р «Хеймаркет», Лондон), Корсар (1848, т-р «Гранде», Трнест), Битва при Леньяно (La battaglia di Legnano, 1849, т-р «Арджентина», Рим; с перераб. либр., под назв. Осада Гарлема, Assiedo di Harlem, 1861), Луиза Миллер (1849, т-р «Сан Карло», Неаполь), Стиффелио (1850, т-р «Гранде», Трнест; 2-я ред., под назв. Гарольд, 1857, т-р «Нуово», Римини), Риголетто (1851, т-р «Фениче», Венеция), Трубадур (Il Trovatore, 1853, т-р «Аполло», Рим), Травиата (1853, т-р «Фениче», Венеция), Сицилийская вечерня (Les vêpres siciliennes, франц. либр. Э. Скриба и Ш. Дюверье, 1854, пост. 1855, т-р «Гранд-Опера», Париж; 2-я ред. под назв. Джованна Гусман, Giovanna di Guzman, итал. либр. Э. Каймы, 1856, Милан), Симон Бокканегра (либр. Ф. М. Пьяве, 1857, т-р «Фениче», Венеция; 2-я ред., либр. перераб. А. Бойто, 1881, т-р «Ла Скала», Милан), Бал-маскарад (Un ballo in maschera, 1859, т-р «Аполло», Рим), Сила судьбы (La forza del destino, либр. Пиаве, 1862, Мариинский т-р, Петербург, итал. труппа; 2-я ред., либр. перераб. А. Гисланцони, 1869, т-р «Ла Скала», Милан), Дон Карлос (франц. либр. Ж. Мери и К. дю Локля, 1867, т-р «Гранд-Опера», Париж; 2-я ред., итал. либр., перераб. А. Гисланцони, 1884, т-р «Ла Скала», Милан), Аида (1870, пост. 1871, т-р «Опера», Каир), Отелло (1886, пост. 1887, т-р «Ла Скала», Милан), Фальстаф (1892, пост. 1893, там же); для хора и фп.— Звучи, труба (Suona la tromba, сл. Г. Мамели, 1848), Гимн наций (Inno delle nazioni, кантата, сл. А. Бойто, исп. 1862, т-р «Ковент-Гарден», Лондон); духовные произв. — Реквием (Messa di Requiem, для 4 солистов, хора и орк., исп. 1874, Милан), Pater Noster (текст Данте, для 5-гол. хора, исп. 1880, Милан), Ave Maria (текст Данте, для сопрано и струн. орк., исп. 1880, Милан), Четыре духовные пьесы (Ave Maria, для 4-гол. хора; Stabat Mater, для 4-гол. хора и орк.; Le laudi alla Vergine Maria, для 4-гол. жен. хора; Te Deum, для хора и орк.; 1889—97, исп. 1898, Париж); для голоса с фп. — 6 романсов (1838), Изгнанник (L'esule, баллада для баса, 1839), Обольщение (La seduzione, баллада для баса, 1839), Альбом —шесть романсов (1845), Сторнель (Il stornello, 1869), и др.; инстр. ансамбли — струн. квартет (e-moll, исп. 1873, Неаполь), и др.

Письма: Избранные письма. Сост., пер., вступительная статья и примеч. А. Д. Бушен, М., 1959; I copia-lettere di Giuseppe Verdi, pubbl. e illustr. da G. Cesari e A. Lusio, Mil.— Lpz., 1913; Briefe, hrsg. und eingeleit. von Fr. Werfel, übers. von P. Stefan, B.— W.— Lpz., 1926, на англ. яз.— N. Y., 1942; Carteggi Verdiani, a cura di A. Lusio, v. I — IV, Roma, 1935—47; Autobiografia dalle lettere. A cura di C. Graziani (pseud. di A. Oberdorfer), Mil., 1941, ²1951 (col nome di A. Obersdorfer).

Лит.: Серов А., Верди и его новая опера [«Сила судьбы»], «Иллюстрация», 1862, № 244, 245; то же, в его кн.: Критические статьи, т. 3, СПБ, 1895; то же, Избр. статьи, т. 2, М., 1957; Корганов В., Верди. Биографический очерк, М., 1897; Ферман В., Поздний Верди, «СМ», 1938, № 12; то же, в его кн.: Оперный театр. Статьи и исследования, М., 1961, с. 245—62; Тигранов Г., «Отелло» Дж. Верди, в сб.: Очерки по истории и теории музыки, т. 2, Л., 1940, с. 154—229; Соллертинский И., Шекспир и мировая музыка, в его кн.: Избр. статьи о музыке, Л.— М., 1946; то же, в его кн.: Музыкально-исторические этюды, Л., 1956, с. 322—36; его же, Джузеппе Верди, в его кн.: Музыкально-исторические этюды, Л., 1956, с. 199—209; то же, в его кн.: Исторические этюды, Л., 1963, с. 223—35; Друскин М., Оперные идеалы Верди, «СМ», 1954, № 9, с. 57—66; Асафьев Б., Верди. Эскиз монографии, Избр. труды, т. IV, М., 1955, с. 207—20; его же, Джузеппе Верди. (Краткий свод важнейших событий из его жизни), там же, с. 220—39; Соловцова Л., Джузеппе Верди, М., 1957, ²М., 1966; Бушен А., Рождение оперы. (Молодой Верди). Роман, М., 1958; Шавердян Р., Мелодика Верди, «СМ», 1960, № 6; Боголюбенский С., Верди и Шекспир, в сб.: Шекспир и музыка, Л., 1964; Протопопов В. В., Полифония Дж. Верди, в его кн.: История полифонии, М., 1965, с. 464—90; Эсе Ласло, Если бы Верди вёл дневник..., Будапешт, 1966; Орджоникидзе Г., Оперы Верди на сюжеты Шекспира, М., 1967; Basevi A., Studio sulle opere di Giuseppe Verdi, Firenze, 1859; Escudier L., Mes souvenirs, P., 1863, ²1868; Pougin A., Giuseppe Verdi. Vita aneddotica. Con note ed aggiunte di Folchetto (pseud. de J. Capone), Mil., 1881; Perinello C., Giuseppe Verdi, B., 1900; D'Angeli A., Giuseppe Verdi, Modena, 1910, ² Mil., 1939; Bellaigue C. F., Verdi. Biographie critique, P., 1912, ² 1927, Mil., 1913, ² 1956; Vanblanchi C., Nel l'Centenario di Giuseppe Verdi 1813—1913. Saggio di bibliographia Verdiana, Mil., 1913; Bonaventura A., La figura e l'arte di Giuseppe Verdi, Livorno, 1919, P., 1930; Weissmann A., Verdi, Stuttg.— B., 1922; Monaldi G., Verdi 1839—1898, Torino, 1925, ³ Mil., 1951; Bonavia F., Verdi, L., 1930, ²1947; Toye Fr., Giuseppe Verdi. His life and works, L., 1931, Mil., 1951; Gatti C., Verdi. La vita, le opere i tempi, v. 1—2, Mil., 1931, ²in 1 v., 1951, ³ 1953; Gerig K. H., Giuseppe Verdi, Potsdam, 1932; его же, Verdi nelle imagini, Mil., 1941; Klein J., Verdi's Italian contemporaries and successors, «ML», 1934, v. XV, № 1; Holl K., Verdi, B., 1939, ²Lindau, 1947, Z., 1948; Hussey D., Verdi, L., 1940, ²1947, ³N. Y., 1962; Roncaglia G., L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi, Firenze, 1940, ²1951; его же, Galleria Verdiana. Studi e figure, Mil., 1959; Orsini L., Giuseppe Verdi, Torino, 1949, ²1963; Cenzata G., Itinerari Verdiani, Parma, 1949, ²Mil., 1955; Cherbulliez A. E., Giuseppe Verdi: Leben und Werk, Rüschlikon — Z., 1949; Petzold R., Giuseppe Verdi. 1813—1901. Sein Leben in Bildern, Lpz., 1952; Petit P., Verdi, P., 1958, nouv. ed. 1962; Mila M., Giuseppe Verdi, Bari, 1958; Abbiati F., Giuseppe Verdi. La vita, v. 1—4, Mil., 1959; Verdi, «Bolletino quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani», v. 1—2, № 1—6, Parma, 1960—66; Rinaldi M., Verdiana, Roma, 1961; Walker F., The man Verdi, L., 1962, Mil., 1964; Martin G., Verdi. His music, life and times, N. Y., 1963; Swolkien H., Verdi, Kr., 1963; Pannain G., Giuseppe Verdi, Torino, 1964; Maireye J., Giuseppe Verdi. L'homme et son oeuvre, P., 1965.

Л. А. Соловцова.

ВЕРЁВКА Григорий Гурьевич [13(25) XII 1895, м. Березна, ныне Менского р-на Черниговской обл.— 21 X 1964, Киев] — сов. композитор и хоровой дирижёр. Нар. арт. УССР (1961). Чл. КПСС с 1946. В 1918—21 учился в Киевском муз.-драм. ин-те им. Н. В. Лысенко по классу композиции Б. Л. Яворского, дирижирования — А. И. Орлова; в 1933 окончил ин-т экстерном. С 1919 работал как организатор и рук. самодеятельности, преподавал хор. дирижирование в муз.-учебных заведениях Киева, в 1923—27 — в муз.-драм. ин-те, с 1931—в Киевской консерватории (с 1947 профессор). В 1941—45 ст. науч. сотрудник Ин-та фольклора АН УССР. Организатор (1943) и рук. Украинского гос. нар. хора. В 1948—52 пред. Правления Союза сов. композиторов УССР. Как композитор работал преим. в обл. хоровой массовой песни, обрабатывал нар. песни. Произв. В. широко популярны, многие из них стали подлинно народными. Им написаны песни, посвящённые В. И. Ленину, Коммунистической партии, колхозному селу («Ой, як стало зелено», «Ой, чого ти, земле, молодіти стала» и др.), патриотич. песни («Клятва», «Під прапором Жовтня»), песни, воспевающие социалистический труд («Дівчата з Донбасу», «Пісня про Волго-Дон», «Шахтарочка», «Комсомольці, вперед!»). Среди сочинений крупных форм — кантата «Ми ковалі своєї долі» (сл. П. Г. Тычины). Создал также обработки революц. песен («Вперед, народе, йди», «Карманьола» и др.). Гос. пр. СССР (1948) за конц. деятельность.

Лит.: Довженко В., Нариси з історії української радянської музики, ч. 1—2, Київ, 1957—67; Гордейчук Н., Украинская советская музыка, К., 1960; Гуменюк А., Український народний хор. Методичний посібник, Київ, 1955; Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О., Нариси з історії української музики, т. 2, Київ, 1964.

Л. В. Архимович.

ВЕРЕСА́Й Остап Никитич (1805, с. Калюжницы, ныне Сребнянского р-на Черниговской обл. — конец апреля 1890, с. Сокиренцы, того же р-на) — укр. кобзарь. Сын крепостного крестьянина-музыканта. В детстве ослеп. Обучался у мн. кобзарей, в т. ч. у Семёна Кошевого.



Остап Вересай. Гравюра П. Митюшина по рис. П. Ф. Бореля.

В. — выдающийся представитель иск-ва кобзарей, исполнитель нар. дум, исторических, бытовых, сатирических и игровых песен. В конце 60-х гг. 19 в. иск-во В. привлекло внимание учёных, композиторов, художников (в т. ч. Л. М. Жемчужникова). В 1873 Н. В. Лысенко и А. А. Русов сделали науч. сообщения о жизни и творчестве В. на заседании Юго-Зап. отдела имп. Рус. географич. об-ва. В 1874 В. выступил с концертом на археологич. съезде в Киеве, в следующем году — в Петербурге. До глубокой старости В. ходил по сёлам и городам Украины, распевая свои думы и песни.

Лит.: Лисенко Н. В., Характеристика музыкальных особенностей дум и песен, исполняемых кобзарём Вересаем, «Записки Юго-Западного Отдела Имп. Русского Географического об-ва», К., 1874, т. 1, с. 339—66; Русов А. А., Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских, там же, с. 309—38; К. Ф. У. О., Кобзарь Остап Вересай. Его думы и песни, «Киевская старина», 1882, т. 3, с. 259—82; К-ский А., О музыке дум и песен Остапа Вересая, там же, с. 283—87; Тычина П., Остап Вересай, в кн.: Творча сила народу, Уфа, 1943, с. 127—33; Лавров Ф. І., Кобзар Остап Вересай, К., 1955.

В. Л. Гошовский.

ВЕРЕ́ТТИ (Veretti) Антонио (р. 20 II 1900, Верона) — итал. композитор и пианист. Учился в Вероне (фп. и гармония). В 1921 окончил Муз. лицей в Болонье, где учился у Ф. Альфано и Г. Маттиоли (контрапункт и композиция). С 1926 муз. критик в газете «Fiera letteraria» (Милан). Выступал с концертами, исполняя гл. обр. собств. сочинения. Основал консерваторию «Молодая Италия» в Риме (директор до 1943). Директор консерваторий в Пезаро (1950—52), в Кальяри (1953—55), во Флоренции (с 1955). Чл. академии «Санта-Чечилия». В ранний период творчества писал в неоклассическом стиле, позднее испытал влияние додекафонной музыки.

Соч.: оперы — Летающий доктор (Il medico volante, 1924), Фаворит короля (Il favorito del re, 1932, «La Scala», новая ред.— Бурлеска, Burlesca, пост. 1955); хореографич. пьесы, в т. ч. мистерия Семь грехов (Il sette peccati, 1956, «La Scala»), оратория Блудный сын (1943); для орк.—Итал. симфония (1929), Эпическая симфония (1939), Священная симфония (1946, с мужским хором); инстр. концерты с орк., камерные и вок. произв., церк. музыка, музыка к фильмам.

ВЕРЖБИЛО́ВИЧ Александр Валерианович [27 XII 1849 (8 I 1850), Петербург — 2(15) III 1911, там же] — рус. виолончелист. В 1871 окончил Петерб. консерваторию по классу виолончели К. Ю. Давыдова. Концертировал в России и за рубежом. Выдающийся исполнитель-солист, В. был также превосходным камерным музыкантом. Выступал в ансамбле с А. Г. Рубинштейном, В. И. Сафоновым, А. И. Зилоти, А. Н. Есиповой, Ф. М. Блуменфельдом, С. В. Рахманиновым (славился исполнением сонат Л. Бетховена, Э. Грига, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса и др.), а также в трио (особой известностью пользовалось трио: Есипова, Л. С. Ауэр и В.), был участником квартета Петерб. отделения РМО (с 1880) и Петерб. об-ва камерной музыки. В 1877—82 первый виолончелист оркестра Итал. оперы, в 1882—85 — Рус. оперы в Петербурге. В 1882—85 и 1887—1911 преподавал в Петербургской консерватории (с 1890 профессор). Среди его учеников — Д. С. Бзуль, А. А. Борисяк, С. В. Вильконский, Е. В. Вольф-Израэль, С. М. Козолупов, Л. В. Ростропович, П. П. Фёдоров и др.



Исполнение В. отличалось вдохновенной артистичностью, поэтичностью, выразительным, задушевным звуком. Он был мастером инстр. кантилены. Виолончель В. сливалась в дуэтах с певч. голосом (он выступал с певицами А. В. Панаевой, М. И. Долиной, С. И. Друзякиной и др.). Подлинной стихией артиста в последний период его деятельности был жанр небольшой лирической пьесы. Многие композиторы посвятили В. свои произв., в т. ч. А. К. Глазунов (ор. 20 и 71), Э. Ф. Направник, Д. Поппер и др. В. принадлежат виолончельные пьесы, в т. ч. «Вальс», «Этюд», перелож. «Песни без слов» и «Грустной песенки» Чайковского и др.

Лит.: В-ва О., А. В. Вержбилович (некролог), «РМГ», 1911, № 11; А. В. Вержбилович (некролог), «Музыка и жизнь», 1911, № 3; Вольф-Израэль Е., А. В. Вержбилович, «Музыка», 1937, 16 сент., № 22; Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 3 — Русская классическая виолончельная школа (1860—1917), М., 1965, с. 122—74.

Л. С. Гинзбург.

ВЕРИ́ЗМ (итал. verismo, от vero — истинный, правдивый) — течение в итал. лит-ре и иск-ве конца 19 в. Возникло на рубеже 80-х гг. (лит. манифест писателей-веристов — 1880). Принципы лит. В. (Дж. Верга, Л. Капуана, Д. Чамполи) сходны с идеями французского натурализма: изображение повседневного быта, психологических переживаний героев, внимание к тёмным сторонам жизни городской и сельской бедноты, строго научный подход к изучению фактов наряду с отказом от широких идейных обобщений, позитивистским «объективизмом», нежеланием «выносить приговор» социальным порокам современного общества.

Муз. В. возник под влиянием литературного и представлен гл. обр. оперным творчеством П. Масканьи, Р. Леонкавалло и отчасти Дж. Пуччини. Предпосылки для возникновения оперного В. можно обнаружить в реалистич. операх франц. и итал. композиторов 2-й пол. 19 в. («Кармен» Ж. Бизе, «Травиата» Дж. Верди). Сюжет популярной новеллы Дж. Верги «Сельская честь» послужил основой для либретто одноим. «деревенской драмы» Масканьи (1890). Др. образец нового оперного стиля — «Паяцы» Леонкавалло (1892) — остро драматичная опера-новелла из жизни деревенских комедиантов Юж. Италии. К высшим достижениям итал. оперного В. относится ряд опер Пуччини, продолжавших реалистич. традиции Верди: «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфлай» (1904). Однако далеко не всё в этих операх отвечает эстетич. нормам В., а в поздних операх («Джанни Скикки», 1919, «Турандот», 1924) Пуччини во многом отходит от принципов веристского театра. Представителями веристского направления были также композиторы У. Джордано, Н. Спинелли, Ф. Чилеа, Ф. Альфано (в ранних сочинениях), Р. Дзандонаи и др. Влияние итал. В. сказалось и в оперной культуре Германии («Долина» Э. д'Альбера, 1903), Франции («Луиза» Шарпантье, 1900, ряд опер А. Брюно, поздние оперы Ж. Массне).

В итал. веристских операх заметен отход от героико-романтич. традиций В. Беллини, раннего Дж. Верди, ослабление соц.-критич. пафоса, отказ от масштабных нар. хор. сцен. Как и представителей лит. В., композиторов привлекают гл. обр. психологич. переживания героев, картины повседневного быта. Драматургия веристских опер иногда сближается с натуралистич. драмой: в ней господствуют острые коллизии, напряжённые конфликты, действие нередко происходит в обыденной, прозаич. обстановке. Новым для итал. оперы было обращение к совр. теме, изображение быта простых людей — крестьян, ремесленников, представителей интеллигенции. Веристская опера не чуждалась и элементов экзотики (картины японского быта в «Мадам Баттерфлай», американского — в «Девушке с Запада» Пуччини). Атмосфера трогательной сентиментальности, чувствительности, нарушаемая вспышками мелодраматич. страстей, нек-рое однообразие сюжетного материала, ограниченного темами любви и ревности, снижают обществ. пафос веристских опер в сравнении с операми Верди. Однако им также свойственны эффектность театральных ситуаций, напряжённость кульминац. сцен. Важными завоеваниями веристской оперы были калейдоскопическая смена событий, предвосхищающая «кадровый» монтаж кино, применение прозаич. текста вместо стихотворного. Для веристских опер характерно обогащение речитативно-декламационной сферы, применение сквозного симф. развития, отказ от активной роли хора, от развёрнутых арий-монологов, введение сжатых динамичных ансамблей, отличающихся мелодич. выразительностью. Нек-рое усложнение ладо-гармонич. и орк. стиля (с использованием творч. опыта Р. Вагнера, позднее К. Дебюсси) сочетается в музыке веристов с простотой и общедоступностью песенно-жанровых элементов, рождённых бытовым музицированием того времени.

Лит.: Смис А. К. [Кузнецов К. А.], Пуччини и его опера «Богема», М., 1936; Нестьев И., Д. Пуччини, М., 1963, ²1966; Данилевич Л., Д. Пуччини, М., 1969; Niemann W., Die Musik seit R. Wagner, B.—Lpz., 1913; Blessinger K., Der Verismus, Fr./M., 1921 (в серии: Dichter und Bühne IV. Meister der Oper); Istel E., Die moderne Oper, Lnz.— B., ² 1923 (в серии: Aus Natur und Geisterwelt, Bd 495); Rinaldi M., Musika e verismo, Roma, 1932; Durand Ch., Der Verismus in der französischen Opernmusik, «Antares», VII, 1958.

И. В. Нестьев.

ВЕРИКО́ВСКИЙ Михаил Иванович [8(20) XI 1896, Кременец — 14 VI 1962, Киев] — сов. композитор, дирижёр, педагог. Засл. деят. иск-в УССР (1944). В 1923 окончил Киевскую консерваторию. Учился композиции у Б. Л. Яворского. С 1921 участвовал в работе Товарищества им. Н. Д. Леонтовича, в 1928—39 — Всеукраинского товарищества революционных музыкантов. В 1926—28 дирижёр Киевского, в 1928—35 — Харьковского оперных т-ров. Дирижировал симф. концертами, вёл педагогическую работу в Киевском муз.-драм. ин-те, Киевской консерватории (с 1946 профессор).

Преимущественное внимание В. уделял вок. и симф. музыке. Значит. место в творчестве В. занимают произв. на историч. сюжеты. Автор первого укр. балета «Пан Каневский», первых укр. сов. кантат и симфонических сюит.

Соч.: оперы — Дела небесные (1934), Сотник (1939, Одесский т-р оперы и балета), Наймичка (1943, Иркутск), Слава (1961), 2 оперных этюда — Беглецы (1957, Киев, радио), Басня о Чертополохе и Розе (1948); муз. комедия — Вий (1946); балет — Пан Каневский (1931, Харьк. т-р оперы и балета); оратория — Дума о девушке-пленнице (1923; 2-я ред. с орк., 1955); кантаты — Первомайский гимн (1928), Октябрьская (1936) и др.; вок.-симф. циклы — В дни войны (на сл. сов. поэтов), Варшавский цикл (1952); для орк.— Веснянки (орк. сюита, 1924; 2-я ред. 1956), Татарская сюита (1928), Симфонические вариации (1940), Закарпатская рапсодия (1945), симф. панорама Спортивный праздник в Вершади (1951); для скр. с орк.— Украинская сюита (1946); камерно-инстр. произв.; хоры, в т. ч. хор. поэма — Гайдамаки (1919); песни, романсы, дуэты (свыше 70); музыка к драматич. спектаклям и фильмам.

Лит.: Герасимова-Персидська Н., М. І. Вериківський, Київ, 1959; Гордейчук Н., Украинская советская музыка, К., 1960; его же, Українська радянська симфонічна музика, Київ, 1969; Довженко В., Нариси з історії української радянської музики, ч. I—II, Київ, 1957—67; Шурова Н., Михайло Вериківський, Київ, 1972.

Л. В. Архимович.

ВЕ́РКМЕЙСТЕР (Werckmeister) Андреас (30 XI 1645, Бенневкенштейн, близ Магдебурга — 26 X 1706, Хальберштадт, близ Магдебурга) — нем. муз. теоретик, акустик и органист. Учился у братьев отца — Иоганна Кристиана В. (в 1658—60) и Виктора В. (в 1662—64). С 1664 работал церк. органистом в разл. городах Германии, в т. ч. в Хальберштадте (с 1696), где занимал пост королевского инспектора орга́нов.

В.— один из создателей системы равномерной *темперации;* он разработал несколько вариантов темперированного строя клавишных инструментов. Возглавлял возникшее во 2-й пол. 17 в. течение среди нем. акустиков, стремившихся связать теорию акустики с практикой передового муз. иск-ва. В. был в числе первых нем. теоретиков, установивших определение ладов по их мажорному и минорному наклонению, боролся за использование в органо-клавирном иск-ве всей системы мажора-минора. Результаты своих акустич. изысканий, приведших к выработке им неск. вариантов темперации, В. изложил в ряде теоретич. трудов. Практич. задачей В. являлось устранение т. н. пифагоровой *комы;* он стремился замкнуть *квинтовый круг.* Темперации В. были присущи оригинальные черты и прежде всего тенденция к установлению энгармонического равенства звуков, отсутствовавшего во всех созданных до него неравномерно-темперированных строях. Один из его

последних вариантов наиболее близок к системе «равномерной темперации»:

C Cis D Dis E F Fis G Gis A B H C
0 96 204 300 396 504 600 702 792 900 1002 1098 1200.

В. считал, что именно этот вариант наиболее удобен. Х. Риман, рассматривая акустич. изыскания В. в историч. перспективе, отмечает, что они должны быть признаны первым сближением неравномерной темперации с равномерной. Как музыкант-практик, В. выдвинул не только новый метод настройки клавишных инструментов, но и требование упражняться в иск-ве модулирования. Смелые по новизне и целеустремлённости идеи В. нашли своё художеств. претворение в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха, к-рый был знаком с его работами. В. расширил также круг муз. средств, связываемых с теми или иными аффектами (см. *Аффектов теория*), вводя в него тональность, темп, диссонанс, консонанс, регистр. Из муз.-теоретич. трудов В. наибольший интерес представляют: «Испытание орга́нов» («Orgel-Probe...», Fr./M.— Lpz., 1681), переиздано под назв. «Дополненное и улучшенное издание Испытания орга́нов» («Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe», Fr./M.— Lpz., 1698) и «Музыкальная темперация» («Musikalische Temperatur...», Fr./M.— Lpz., 1691).

Лит.: Риман Г., Акустика с точки зрения музыкальной науки, пер. с нем., М., 1898, с. 45—48; Шерман Н., Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964, с. 64—77; Seranky W., A. Werckmeister als Musiktheoretiker, в кн.: Festschrift Max Schneider, Halle, 1935; Dammann R., Zur Musiklehre des A. Werckmeister, «AfMw», XI, 1954.

Н. М. Ямпольский.

ВЕРСТО́ВСКИЙ Алексей Николаевич [18 II(1 III) 1799, имение Селивёрстово, ныне Мичуринский р-н Тамбовской обл.— 5(17) IX 1862, Москва] — рус. композитор и театр. деятель. С детства обучался музыке. Переехав с семьёй в Уфу (1808), выступал в концертах (по нек-рым сведениям, его учителем был местный музыкант П. И. Протопопов). В 1816—17 учился в Ин-те корпуса инженеров путей сообщения (Петербург), служил в разл. гражданских учреждениях, продолжал заниматься музыкой; брал уроки у Д. Штейбельта и Дж. Филда (фп.), Ф. Бёме и Л. Маурера (скрипка), Брандта, Цейнера и М. Миллера (теория композиции), Тарквини (пение). Сблизился с А. А. Алябьевым, с драматургами Н. М. Хмельницким, А. А. Шаховским и др. В. увлекался т-ром: писал и переводил на русский язык (с франц.) либр. водевилей, участвовал в любит. спектаклях, сочинял музыку к театр. представлениям. В 1819 в петерб. Большом т-ре была пост. опера-водевиль В. «Бабушкины попуган». В 1823 переехал в Москву (служил в канцелярии генерал-губернатора Д. В. Голицына). С 1825 инспектор музыки, с 1830 инспектор репертуара Моск. имп. т-ров, в 1848—60 управляющий конторой Дирекции Моск. имп. т-ров. В 1833 В. экстерном окончил Моск. ун-т. Был знаком с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, В. Ф. Одоевским, А. И. Писаревым, а также с литераторами славянофильского направления — С. Т. Аксаковым, М. Н. Загоскиным и С. П. Шевырёвым, оказавшими на него большое воздействие.



В. занимал ведущее положение в артистич. кругах Москвы. Он был учителем-воспитателем единой в то время оперной и драм. труппы. Превосходный музыкант, знаток сцены, В. способствовал поднятию художеств. уровня спектаклей, обогащению репертуара, улучшению работы театр. школы, уделял большое внимание подбору и воспитанию актёров (привлёк в т-р тенора А. О. Бантышева, драм. артистку Л. П. Никулину-Косицкую). 35-летний период работы В. в моск. т-рах часто наз. «эпохой Верстовского». Его театр. деятельность была высоко оценена А. Н. Островским.

Творчество В. в основном связано с театром. Один из основоположников жанра рус. оперы-водевиля, В. создал более 30 произв. этого жанра (частично с др. композиторами), в т. ч. «Хлопотун, или Дело мастера боится» (совм. с А. А. Алябьевым, текст Писарева, 1824), «Средство выдавать дочерей замуж» (текст Писарева, 1828) и др.

В. был также автором многочисл. вок. сочинений, среди к-рых выделяются полные драматизма и романтич. страстности баллады — развёрнутые композиции, изобилующие контрастными эпизодами («Чёрная шаль» на сл. Пушкина, «Бедный певец», «Ночной смотр» и «Три песни барда» на сл. В. А. Жуковского, и др.). Этот типичный для романтизма жанр получил в России наиболее яркое выражение в творчестве В. Популярность завоевала «Чёрная шаль» (1823, исп. 1824). Для лучших баллад В. (названных автором «кантатами») характерна театральность, мн. из них исполнялись на сцене в декорациях, костюмах, с соответствующей сценич. игрой, в сопр. оркестра.

Приобретя опыт в сочинении театр. музыки, В. в кон. 20-х гг. обратился к опере. Ему принадлежит 6 опер, среди к-рых выделяется «Аскольдова могила» (либр. М. Н. Загоскина по его повести, 1835). В операх В. нар.-нац.-рус. начало сочетается с романтизированной фантастикой. Для них характерно правдивое, поэтичное отражение рус. быта. Композитор считал важнейшим достижением своего оперного творчества наличие «русской характеристики». Яркость муз.-сценич. образов, доходчивость музыки, основанной на бытовом материале (использование романсово-песенных мелодий), отличают «Аскольдову могилу» — одно из крупнейших произв. рус. оперы доглинкинского периода. Но с появлением опер М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского сочинения В. оказались устаревшими, они уже не отвечали требованиям времени. Почти все оперы В. содержат разговорные диалоги (в опере «Вадим» роль гл. действующего лица, чисто речевая, поручена драм. актёру). В. использует также приём мелодрамы: сцены ужасов (заклинания, появления злых духов и проч.) обычно строятся в виде речевой декламации на фоне оркестрового сопровождения.

Суждения В. об опере изложены в статье «Отрывки из истории драматической музыки» (опубл. в 1-й ч. «Драматического альбома для любителей театра и музыки на 1826 год», изд. совм. с А. И. Писаревым). В. издал также 2 «Музыкальных альбома» (на 1827 и 1828). В 1860 В. вышел в отставку, но связь с т-ром сохранил до последних дней.

Соч.: оперы — Пан Твардовский (1828, Большой т-р, Москва), Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев (по 2-й ч. баллады В. А. Жуковского «Громобой, или Двенадцать спящих дев»,1832, там же), Аскольдова могила (по Загоскину, 1835, там же), Тоска по родине (по Загоскину, 1839, там же), Чурова долина, или Сон на яву (1844, там же), Громобой (по 1-й ч. одноименной баллады Жуковского, 1854, пост. 1857, там же); оперы-водевили и комедии-водевили (св. 30) — Сентиментальный помещик в степной деревне (пер. с франц. В., 1817), Бабушкины попуган (1819), Карантин (совм. с Л. В. Маурером, 1820), Сюрпризы (совм. с К. А. Кавосом, Корсаковым, Лебироном, по Э. Скрибу, 1821), Новая шалость, или Театральное сражение (совм. с А. А. Алябьевым и Маурером, 1822), Дом сумасшедших, или Странная свадьба (пер. с франц. В., 1822), Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом (текст А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского, 1824), Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье (совм. с Алябьевым и Ф. Е. Шольцем, текст Писарева, 1824), Хлопотун, или Дело мастера боится (совм. с Алябьевым, текст Писарева, 1824), Проситель (совм. с Алябьевым, Мих. Ю. Виельгорским и Шольцем, текст Писарева, 1824), Встреча дилижансов (совм. с Алябьевым, 1825), Забавы калифа, или Шутки на одни сутки (совм. с Алябьевым и Шольцем, текст Писарева, 1825),

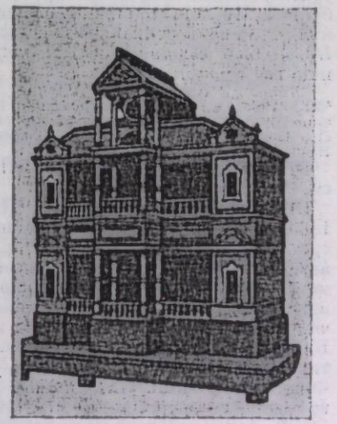
Волшебный нос, или Талисманы и финики (совм. с др. авторами, текст Писарева, 1825), Опыт артистов, или Авось удастся (совм. с Виельгорским и И. И. Геништой, 1825), Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери (текст Писарева, 1825), Три десятки, или Новое двухдневное приключение (совм. с Алябьевым, текст Писарева, 1825), Притчи, или Эзоп у Ксанфа (совм. с др. авторами, 1826), Две записки, или Без вины виноват (совм. с Алябьевым, текст Писарева, 1827), Странствующие лекари, или Искусство пробуждает мёртвых (текст Писарева, 1827), Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам (совм. с Алябьевым, текст Писарева, 1827), Репетиции на станции, или Доброму служить сердце лежит (текст Загоскина, 1827), Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам (совм. с Алябьевым и Шольцем, 1827), Вечер под Новый год (совм. с др. авторами, текст Писарева, 1827), Пять лет в два часа, или Как дороги утки (текст Писарева, 1828), Средство выдавать дочерей замуж (текст Писарева, 1828), Утро после бала (водевиль из пьесы «Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы» Писарева, 1828), Новый Парис (совм. с Алябьевым и Маурером, 1829), Станислав, или Не всякий так сделает (1829), Дипломат (1829), Муж и жена (совм. с Алябьевым, Маурером, Шольцем, 1830), Старый гусар, или Пажи Фридриха II-го (совм. с Алябьевым и Геништой, 1831) и др.; для орк.— Торжественная увертюра на открытие Малого т-ра в Москве, Вариации на две темы (для англ. рожка с орк.) и др.; кантаты и др. вок.-симф. произв.— Певцы во стане русских воинов (сл. Жуковского, 1827), Кантата на всерадостнейший мир России с Турцией (1829), Кантата к 100-летию Московского ун-та (1855), кантата Пир Петра I (сл. Пушкина, кон. 1850-х гг.), Военный гимн для праздника Донского казачества, и др.; для фп.— Два вальса, Четыре мазурки и др.; для голоса с фп.— баллады (фп. и орк. варианты) Чёрная шаль (сл. Пушкина), Три песни Скальда, Бедный певец, Пустынник, Ночной смотр (все на сл. Жуковского); романсы—Гишпанская песня, Два ворона, Певец, Цыганская песня Земфиры, Тоска по милом, Колокольчик (Вот мчится тройка удалая) и др.; обр. нар. песен (для солистов, хора и орк.) — Не одна во поле дороженька, У ворот девки стоят, Мой соловей, За долами и горами и др.; духовная музыка — Обедня и два концерта, Духовный концерт и др.; музыка к драм. спектаклям (в т. ч. отд. номера) — Любопытная, или Догадки невпопад (1825), пролог Торжество муз (совм. с Алябьевым, Шольцем, текст М. А. Дмитриева, 1825, исп. на открытии моск. Большого т-ра), Выкуп Барда, или Сила песнопения (драм. картина Дмитриева, 1827), Школа супругов (1827), День падения Миссолонги (героич. мелодрама, 1829), Свадьба Фигаро (Бомарше, 1829), Цыганы (инсц. В. А. Каратыгина одноим. поэмы Пушкина, 1832), Рославлев (романтич. представление Шаховского, по роману Загоскина, 1832), Кремнев, русский солдат (нар. драм. представление, текст И. Н. Скобелева, 1839), Параша-сибирячка (рус. быль Н. А. Полевого, 1840) и др.

Письма: «Русская старина», 1889, февраль; там же, 1904, апрель; «РМГ», 1899, № 7; Щукинский сборник, вып. 9, М., 1910, с. 363—76; «Библиотека театра и искусства», 1912, кн. 2, с. 29—32; «Музыкальная старина», 1911, вып. 6, с. 104—15; «ЕИТ», 1912, вып. 7, с. 51—66; там же, 1913, вып. 1—2, 4—5; там же, 1914, вып. 1, 3, 4; «Вирюч Петрогр. гос. академических театров», сб. 2, П., 1920 [на обложке, 1921], с. 227—41.

Лит.: Серов А. Н., Верстовский и его значение для русского искусства, «Иллюстрация», 1862, № 250; то же, в его кн.: Критические статьи, т. 3, СПБ, 1895; Финдейзен Н. Ф., Алексей Николаевич Верстовский, «ЕИТ». Сезон 1896—1897. Приложение, кн. 2, СПБ, 1898 [есть отд. оттиск]; Глумов А., Пушкин, Верстовский и Виельгорский, «СМ», 1934, № 1; его же, Музыка в русском драматическом театре, М., 1956; Рабинович А. С., Русская опера до Глинки, М., 1948, с. 151—160, 166—73; Левашева О., А. Н. Верстовский, «СМ», 1949, № 6; Доброхотов В., А. Н. Верстовский. Жизнь, театральная деятельность, оперное творчество, М.—Л., 1949; его же, А. Верстовский и его опера «Аскольдова могила», М., 1962; Штейнпресс Б. С., Глинка. Верстовский и др., в кн.: М. И. Глинка. Исследования и материалы, Л.— М., 1950; Асафьев Б. В., Композитор из плеяды славяно-российских бардов — Алексей Николаевич Верстовский, в его кн.: Избр. труды, т. 4, М., 1955; Ливанова Т. Н., Протопопов В. В., Оперная критика в России, вып. 1, М., 1966; Ливанова Т. Н., то же, вып. 2, М., 1967; Гозенпуд А., Русский оперный театр XIX века (1836—1856), Л., 1969, с. 257—91; Войнова А. В., Предисловие и коммент., в нотном изд.: Верстовский А., Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам, М., 1971.

Б. В. Доброхотов.

ВЕРТЕ́П (старослав., первонач. значение — пещера, где, по преданию, родился Христос) — старинный укр. нар. кукольный театр. Родствен рус. петрушке, белорус. батлейке, польской шопке. Возник в 17 в., был распространён гл. обр. в 18 в. Авторы и исполнители вертепной драмы, обычно бурсаки и семинаристы, во время рождественских каникул возили по сёлам небольшую переносную сцену — двухъярусный ящик наподобие макета церкви. Он назывался В., как и представление в нём. В спектаклях, широко претворявших фольклорные мотивы, соединялись устойчивая сюжетная канва и постоянно менявшиеся, часто импровизационные элементы. В верхнем ярусе разыгрывался 1-й «акт»—поклонение пастухов новорождённому Иисусу и история избиения младенцев Иродом, за что Смерть обезглавливала жестокого царя. Его тело доставалось Чёрту. Действие сопровождалось пением колядок и кантов — преим. хоровых («Перестань рыдати, печальная мати», «Шедшие три цари» и др.). Несмотря на традиционный четырёхгол. аккордовый склад, в их интонационном и ладовом строе сказались нар.-песенные влияния. Ещё ярче они проявлялись в обязательном инстр. номере — танце пастухов «Дудочка» (казачок).



2-й «акт» разыгрывался в нижнем ярусе и представлял собой чередование бытовых сценок с песнями и танцами разл. народностей (русскими, украинскими, польскими, цыганскими, еврейскими, мадьярскими и др.). Среди них «Ой під вишнею, під черешнею» — своеобразный вариант нар. юмористич. песни, изложенной в виде канта. Муз. сопровождение к песням и танцам исполнял инстр. ансамбль, чаще всего в типичном нац. составе: сопилка, скрипка, бубен, цимбалы, иногда и басоля — в их разл. сочетаниях. Центр. номер — выход храброго Запорожца. Он пел героич. песню «Та не буде лучче, та не буде краще, як у нас на Вкраїні...», издевался над панами и церковниками, воевал с врагами и побеждал самого Сатану. Постоянными персонажами были также Солдат (Москаль), Дед и Баба, Дьяк, Шинкарка.

Позже существовал т. н. «живой В.», в к-ром тот же спектакль разыгрывался не куклами, а людьми (бурсаки, ремесленники, мастеровые, отставные солдаты и пр.).

Народный, реалистич. обличительный характер 2-го «акта» вертепной драмы (хоть и поданный в наивной форме), а также чередование разговорных диалогов с муз. номерами существенно повлияли на дальнейшее развитие укр. театра.

Лит.: Франко І., До історії українського вертепу, XVIII в., «Записки Наукового товариства ім. Шевченка», т. 73, кн. 5, Львів, 1906; Галаган Г. П., Малорусский вертеп, «Киевская старина», 1882, октябрь; Марковський Є., Український вертеп. Розвідки і тексти. Всеукраїнська Академія наук. Матеріяли з української народної драми, т. 1, Київ, 1929; Український драматичний театр, т. 1, Київ, 1967, с. 34—43.

Л. Б. Архимович.

ВЕРТИКА́ЛЬ (от лат. verticalis — отвесный) — условно-образное понятие, связанное с применением к музыке пространственных представлений и обозначающее гармонич. аспект муз. ткани. К В. относится любое одновременное звучание двух и более звуков, одновременное как в буквальном смысле (звучание аккорда), так и в переносном (арпеджио, гармонич. фигурация). Одновременность может быть физической (в аккорде) или психологической (в арпеджио и родств. фигурах), когда слух объединяет в единую В. звуки, появляющиеся последовательно и укладывающиеся

в привычную звуковую форму, напр. трезвучие или септаккорд. В разл. муз. стилях В. имеет разл. значение. Так, в эпоху господства полифонии (нидерландская школа) её роль была подчинённой, тогда как у импрессионистов (К. Дебюсси) становится первостепенной. Представление о В. нашло отражение в полифонич. термине «вертикально-подвижной контрапункт» (см. *Подвижной контрапункт*). Понятию «В.» противостоит понятие *горизонталь*.

Лит.: Тюлин Ю., Учение о гармонии, Л., 1939, ²М., 1966; его же, Современная гармония и её историческое происхождение, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963; Холопов Ю., Современные черты гармонии Прокофьева, М., 1967. *Ю. Г. Кон.*

ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ — см. *Подвижной контрапункт*.

ВЕРТИ́НСКИЙ Александр Николаевич [9(21) III 1889, Киев — 21 V 1957, Ленинград] — рус. сов. артист эстрады, поэт и композитор. С 1915 выступал как автор и исполнитель своих песен (в гриме и костюме Пьеро). В. создал изысканно-интимный жанр муз. новеллы со своеобразной манерой исполнения, отмеченной богатой нюансировкой интонаций и жестов. В 1919 эмигрировал за границу. В 1920—43 концертировал в Польше, Румынии, Германии, Англии, Франции, Италии, Китае, США и др. странах (одновременно снимался в кино). С 1943 жил и работал в СССР. Автор лирич. песен на собств. слова, а также на стихи Блока, Есенина, Инбер, Антокольского. Снимался в кино. Гос. пр. СССР (1951, за участие в фильме «Заговор обречённых»).

Соч.: Паяц — Шанхай, в сб.: Ф. И. Шаляпин. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине, т. 2, М., 1958; Четверть века без Родины, «Москва», 1962, № 3, 4, 5, 6.

ВЕРТКО́В Константин Александрович [19 XII 1905 (1 I 1906), с. Урунское, ныне Томская обл.—19 XI 1972, Ленинград] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1944). Окончил в 1930 этнографич. отделение Ленингр. ун-та, в 1941—аспирантуру при Ленингр. консерватории (рук. С. Л. Гинзбург). В 1932—39 сотрудник сектора муз. культуры и техники Гос. Эрмитажа в Ленинграде. С 1946 зав. сектором инструментоведения Ленингр. ин-та т-ра и музыки (ныне Ин-т театра, музыки и кинематографии), с 1950 старший науч. сотрудник этого ин-та. Под рук. В. была создана постоянная выставка муз. инструментов при ин-те, являющаяся одним из крупнейших в Европе собраний подобного рода. В 1946—53 преподаватель Ленингр. консерватории, с 1947 доцент. Участвовал в подготовке ряда статей для «Музыкальной энциклопедии».

Соч.: Русская роговая музыка, М.— Л., 1948; Собрание музыкальных инструментов, Учёные записки гос. Научно-исслед. ин-та театра, музыки и кинематографии, т. 2, Л., 1958; Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1964 (совм. с Г. Благодатовым и Э. Язовицкой, Гос. пр. РСФСР им. Глинки, 1967); Beiträge zur Geschichte der russischen Gusslitypen, «Studia instrumentorum musicke popularis», I, Stockh., 1969; Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР, в сб.: Славянский музыкальный фольклор, М., 1972; Типы русских гуслей, там же. *И. М. Ямпольский.*

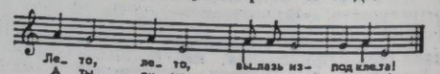
ВЕРХОВИ́НЕЦ (наст. фам. Костев) Василий Николаевич (5 I 1880, с. Старый Мизунь, ныне Ивано-Франковской обл. — 11 IV 1938) — сов. композитор, хореограф, дирижёр, этнограф, педагог. В 1899 окончил Самборскую учительскую семинарию. Муз. образование получил под рук. Г. Л. Любомирского и Н. В. Лысенко. В 1906—15 работал актёром (тенор), затем хормейстером и дирижёром в т-ре Н. К. Садовского (Киев). В 1919—32 преподавал хор. пение на дирижёрских курсах в Полтавском педагогич. ин-те и в Муз.-драм. ин-те в Киеве; возглавлял кафедру искусствоведения в Полтавском ин-те нар. образования. Руководил мн. хорами Украины, создал женский хоровой театрализов. ансамбль («Жінхорапс», Полтава — Киев, 1930—38). В 1912 В. осуществил полную этнографич. запись укр. свадебного ритуала «Весілля в с. Шпиченці». Написал первый на Украине учебник по хореографии «Теорія українського народного танцю», где разработал стройную систему записи танц. движений (Київ, 1919, 4 изд., 1968), создал сборник детских игр с песнями — «Веснянночка» (Харьков, 1925, 3 изд., Киев, 1969 и 1971). В.— автор мн. революционно-массовых песен, хоров, романсов, обр. укр. нар. песен. Наиболее известны: «Гримі, гримі, могутня пісне», «Більше надії, брати», «Стежечка» и др.

Лит.: Верховинець Я., В. М. Верховинець. Короткий нарис життя і творчості, в кн.: Верховинець В. М., Теорія українського народного танцю, ²Київ, 1963, с. 141—49; его же, Митець і вихователь, [Верховинець В. М.], «Мистецтво», Київ, 1968, № 4, с. 25—26. *Я. В. Верховинец.*

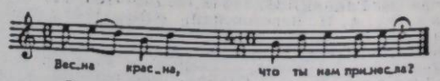
ВЕСЕЛО́В Вадим Фёдорович (р. 14 XII 1931, Ленинград) — сов. композитор. В 1959 окончил Ленингр. консерваторию (класс композиции В. Н. Салманова и Ю. А. Балкашина). С 1960 редактор Ленингр. отд. изд-ва «Музыка». В творчестве В. преобладают вок.-симф. и камерные вок. соч. Автор оперы «Мы — Земля!» (по мотивам романа И. А. Ефремова «Туманность Андромеды», 1967), оратории «Сын земли» (на сл. В. Я. Брюсова, 1962), «Романтической кантаты» (на сл. разных поэтов, 1966), кантат — «На поле Куликовом» (на сл. А. А. Блока, 1963), «Суровые напевы» для хора, органа и ансамбля (на сл. Блока), кантаты для солистов, жен. хора и неполного оркестра, хор. цикла «Брюсов — грядущему» для хора и 4 труб (всё в 1971), вок. циклов на сл. Блока, С. А. Есенина, Л. Н. Мартынова, Э. Межелайтиса, и др. соч.

ВЕСНЯ́НКИ (укр., белорус. весенние, рус. весенние песни) — старинные обрядовые лирические песни восточнославянских народов. Термин «В.» укр. происхождения, но применяется как общий. В узком смысле употребляется как обозначение «заклички» весны, в широком — как наименование комплекса весенних песен, игр и хороводов. Древнейшие поздравительно-величальные В., приуроченные христианством к пасхе, известны под названием «волочебные песни». В.-заклички, составляющие осн. вид весенних обрядовых песен вост. славян, встречаются в рус. деревнях не повсеместно.

Мелодика В. очень разнообразна и обнаруживает особенности, свойственные мн. древним песням. Она обычно узкообъёмна и основана на ангемитонных звукорядах — квартовом трихорде, часто с окончанием на II ступени, квинтовом тетрахорде с кадансом на IV ступени, терцовом ладу с субквартой и т. д.:



Веснянка из Рязанской области.



Веснянка из Смоленской области.

Встречаются также нисходящий мажорный тетрахорд и пентахорд, порой и звукоряд с тритоном между крайними звуками. Как и в нек-рых других обрядовых песнях, в В. каждая строфа заканчивалась особым выкриком, т. н. «гуканьем» (пережиток ритуального возгласа, коллективного заклинания). В В.-играх передко используется антифонное пение. В.-хороводы часто имеют композиционно-выделенные припевы. Особенно характерны припевы волочебных песен: «Весна красна на весь свет!» и т. п. Утратив своё прежнее магич. назначение, В. в ряде мест сохранились до наших дней — либо как детские песни, либо как лирич. песни пробуждения природы. Их напевы не раз претворялись в сочинениях рус. композиторов (оперы

Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством» и «Майская ночь», финал 1-го концерта Чайковского для фп. с орк. и др.).

Лит.: Потебня А. А., Объяснения малорусских и сродных народных песен, 1. Веснянки, Варшава, 1883, с. 39—268; Аничков Е. В., Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1—2, СПБ, 1903—05; Гнатюк В., Раздольский О., Людкевич Ст., Гаївки, Матеріали до українсько-руської етнології, т. XII, Львів, 1909; Квітка К., Українські народні мелодії, Київ, 1922, № 1—75; его же, Избранные труды, т. 1, М., 1971; Гарецкі М., Ягораў А., Народныя песні, з мэлёдыямі, Мінск, 1928 (№ 156—192); Шереметева М. Е., Земледельческий обряд «заклинания весны» в Калужском крае, в кн.: Сборник Калужского Гос. Музея, вып. 1, Калуга, 1930; Нікольскі Н. М., Мітолёгія і абрадавасць валачобных песень, Менск, 1931; Ширма Г., Беларусскія народныя песні, в 4-х томах, т. 3, Мінск, 1962, № 1—64 (веснянки, волочебные, юрьевские); Рубцов Ф. А., Смысловое значение кадансов в календарных напевах, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Л., 1962; Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року, Київ, 1963. *И. И. Земцовский.*

ВЕССЕ́ЛЬ Николай Христианович [1834 — 3(16) VI 1906, Москва] — собиратель рус. нар. песен, публицист и литератор. В 1855 окончил ф-т вост. языков Петерб. ун-та. С 1866 ред. журн. «Учитель», в 80-х гг.— журн. «Педагогический сборник». Составил совм. с Е. К. *Альбрехтом* 3 песенных сб., к к-рым написал предисл. (особенно ценным является предисл. к сб. солдатских песен).

ВЕ́СТФАЛЬ (Westphal) Рудольф Георг Герман (3 VII 1826, Оберкирхен — 11 VII 1892, Штадтхаген, Нижн. Саксония) — нем. филолог. Изучал теологию и классич. филологию в Марбургском ун-те (1845). Преподавал в ун-тах Тюбингена (1856), Бреславля, Галле и Йены (1858—62), затем — в Москве в Катковском лицее (1875—80); в 1880 вернулся в Германию, преподавал в Лейпциге, Бюккебурге и Штадтхагене (1881—89).

В. разрабатывал теорию ритма и метра в поэзии и музыке разных народов; гл. обр. занимался проблемами древнегреч. музыки (переводил и комментировал произв. Аристоксена). Он предполагал наличие в ней полифонии, затем от этого взгляда отказался; выдвинул и др. столь же спорные гипотезы. В. имел последователя в лице рус. пианиста и фольклориста Ю. Н. Мельгунова, к-рый в сотрудничестве с В. издал ритмо-темповую редакцию 10 фуг И. С. Баха со спец. предисловием.

Соч.: Искусство и ритм. Греки и Вагнер, «Русский вестник», 1880, № 5; Harmonik und Melopöie der Griechen, Lpz., 1863, ²1886; Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, Lpz., 1880; Die Musik des griechischen Altertums, Lpz., 1883; Theorie der musischen Künste der Hellenen, Bd 1—3, ²Lpz., 1885—89; Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker..., Lpz., 1893. *О. Т. Леонтьева.*

ВЕ́СТХОФ (Westhoff) Иоганн Пауль фон (1656, Дрезден —14 или 15 IV, 1705, Веймар) — нем. скрипач и композитор. Швед по происхождению. Родился в семье музыканта. Музыке учился у отца—Фридриха В. (1611—94) — скрипача придв. капеллы в Дрездене. Нек-рое время служил в этой капелле скрипачом (1674, 1680—81). Гастролировал в Италии, Франции, Голландии, Англии, завоевав имя выдающегося виртуоза. Разносторонне образованный человек, В. с 1691 был профессором словесности ун-та в Виттенберге. С 1698 жил в Веймаре, где с 1704 занимал должность камер-секретаря герцога Веймарского. Здесь с ним встречался юный И. С. Бах, служивший придв. скрипачом в герцогской капелле.

В. — крупнейший представитель нем. скрипичной школы 17 в., мастер многоголосной игры на скрипке. Его сюита для скрипки соло без сопровождения (1683), насыщенная полифоническими элементами, — самое раннее произведение крупной формы, написанное в многоголосном стиле. Это произведение послужило одним из образцов для Баха при сочинении им широко известных сонат и партит для скрипки соло без сопровождения. В. принадлежит также сборник сонат для скрипки с цифрованным басом (изд. 1694, Дрезден).

Лит.: Beckmann G., Das Violinspiel in Deutschland von 1700, Lpz., 1918 (Diss.) (в прилож. опубликована сюита В. для скр. соло). *И. М. Ямпольский.*

ВЕТЛУ́ГИНА Наталья Алексеевна [р. 6(19) VII 1909, с. Рышково, ныне Курской обл.] — сов. деятель в области муз. образования и воспитания. Доктор педагогич. наук (1967). В 1944 окончила муз.-педагогич. ф-т Моск. консерватории, в 1947—аспирантуру Ин-та теории и истории педагогики Академии педагогич. наук РСФСР (теория и история муз.-эстетич. воспитания). С 1947 занимается науч. работой по дошкольному муз. воспитанию; с 1960 зав. лабораторией эстетич. воспитания Ин-та дошкольного воспитания Академии педагогич. наук СССР (с 1971 профессор). Автор работ, посв. дошкольному муз. воспитанию, ред. и сост. мн. сборников.

Соч.: Методика музыкального воспитания в детском саду. Учебное пособие, под ред. Н. А. Ветлугиной, М., 1953, ²1955; Развитие музыкальных способностей дошкольников в процессе музыкальных игр, М., 1958; Музыкальное развитие ребенка, М., 1968; Музыкальный букварь, М., 1969; Музыкальное воспитание и всестороннее развитие ребёнка в советском детском саду, М., 1970.

ВЕХО́ВИЧ (Wiechowicz) Станислав (27 XI 1893, Крошице — 12 V 1963, Краков) — польский композитор, хор. дирижёр, органист, педагог. Муз. образование получил в Краковской и Петроградской (1914—16) консерваториях, где изучал игру на органе и композицию, затем учился в Схола канторум в Париже и в Ин-те Жак-Далькроза в Хеллерау. В 1921—39 преподавал муз.-теоретич. предметы в Познанской консерватории; в 1945—63 профессор по классам композиции и хор. дирижирования Краковской консерватории. Среди учеников В.— К. Пендерецкий. В 1930—39 был дирижёром Муз. об-ва, организатором самодеят. хоров. С 1945 почётный директор Объединения польских певч. коллективов. Выступал как муз. критик, ред. журн. «Przegląd Muzyczny» (1927—30). Автор кантат, в т. ч. посв. Мицкевичу (1950), «Письмо Марку Шагалу» («List do Marc Chagalla», 1961) и др. хор. произв. (в т. ч. хоры a cappella), в к-рых широко использовал польский муз. фольклор; среди др. сочинений — «Старинный концерт» («Staromicjski», для струн. оркестра, 1954) и др.; песни (ок. 100), фп. и скр. пьесы и др. Написал руководства по хор. дирижированию и чтению партитур. Гос. пр. ПНР (1950, 1961).

Лит. соч.: Podstawowe uwagi dla dyrygentów chórowych, Kr., 1951.

Лит.: Rutkowski B., Stanisław Wiechowicz, «Muzyka Polska», 1939, № 2; Lissa Z., Chomiński J., Zagadnienie folkloru w twórczości współczesnych kompozytorów polskich, «Muzyka», 1951, № 5—6, s. 6—9; Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w., Kr., 1964. *З. Лисса.*

ВЕ́ЧЕЙ (Vecsey) Ференц (23 III 1893, Будапешт — 6 IV 1935, Рим) — венг. скрипач. Игре на скрипке учился с ранних лет у отца — скрипача Людвига В., с 1901 — у Е. Хубаи в Академии музыки им. Листа в Будапеште. Выступал с 10 лет, прославился как вундеркинд, гастролировал в Берлине (1903), Лондоне (1904) и Петербурге (1905). Жил в Германии и Италии. Автор пьес для скрипки и фп.

Lит.: Eberhardt S., Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens, Amst., 1938; Die kunstfeindliche Stahlsaite, Lwów, [1938], S. 63—83.

ВЕЧЕРА́ СОВРЕМЕ́ННОЙ МУ́ЗЫКИ — муз. кружок, существовавший в Петербурге в 1900—12. Осн. цель В. с. м.— систематич. пропаганда новых произв. рус. и зарубежных композиторов конца 19 — нач. 20 вв. В кружок входили критики В. Г. Каратыгин и А. П. Нурок, просвещённый любитель музыки В. Ф. Нувель, композиторы И. И. Крыжановский и И. В. Покровский, пианист А. Д. Медем и др. Концерты кружка (в среднем 5 в сезон), на к-рых выступали мн. известные певцы и инструменталисты, вызывали большой интерес публики и критики. Всего состоялось

56 концертов, в к-рых прозвучало мн. новых, а также забытых произв. Здесь, в частности, впервые в России были исполнены мн. камерные пьесы К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса, С. Франка, В. д'Энди, Э. Шоссона, Ф. Шмитта, Роже-Дюкаса, Г. Малера, Л. Шёнберга и др. зарубежных авторов. На одном из вечеров (1906) выступил со своими сочинениями М. Регер. Заслугой кружка была активная поддержка молодых рус. композиторов. Так, на В. с. м. состоялись творч. дебюты И. Ф. Стравинского (17 дек. 1907), С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского (18 дек. 1908). Устраивались также показы малоизвестных соч. рус. классиков («Сорочинская ярмарка», «Женитьба» Мусоргского, ряд соч. Римского-Корсакова и Бородина).

Пропагандистская деятельность В. с. м. способствовала расширению репертуара рус. концертов, освоению творч. достижений совр. музыки. Организаторы кружка (Каратыгин, Нурок, Крыжановский) выступали в печати, отстаивая идеи художеств. обновления отечеств. музыки. Несмотря на нек-рую односторонность эстетич. позиции, обусловленную влияниями модернизма, критич. и муз.-обществ. деятельность В. с. м. оставила значит. след в рус. муз. жизни первого десятилетия 20 в. Продолжением деятельности петерб. В. с. м. были кратковременно проводившиеся (по инициативе критика В. В. Держановского и певицы Е. В. Коносовой) вечера совр. музыки в Москве (с 1909). *И. В. Нестьев.*

ВИАДА́НА, Виадана Гросси (Viadana Grossi) Лодовико (1564, Виадана, близ Мантуи — 2 V 1627, Гуальтьери, близ Мантуи) — итал. композитор. Учился у К. Порты в Болонье. В 1594—1608 капельмейстер гор. собора в Мантуе. В 1596 вступил во францисканский орден. В 1608—09 руководил капеллами собора Согласия в Портогруаро, в 1610—12 — в Фано.

Вначале сочинял церк. и светскую музыку, впоследствии только церк. музыку. Наиболее известны его «Духовные концерты» («Cento concerti ecclesiastici») для 1—4 голосов и органа (изд. 1602, [5]1607, Венеция). Среди др. сочинений (изданы в Венеции в 1588—1619): канцонетты, мотеты, арии, псалмы, мессы, литании, ламентации, симфонии для 8 голосов с органом. Опубликовано ок. 29 томов сочинений В., пользовавшихся успехом в Италии и за границей и издававшихся при жизни и после смерти автора. В. впервые ввёл бас в качестве необходимой части ансамбля

ВИАРДО-ГАРСИ́А (Viardot-Garcia) Мишель Полина (18 VII 1821, Париж,— 17/18 V 1910, там же) — певица (меццо-сопрано), вокальный педагог и композитор. Дочь и ученица испан. педагога, певца М. Гарсиа (старшего), сестра М. *Малибран*. На фортепьяно занималась у Ф. Листа, по теории композиции — у А. Рейхи. Впервые публично выступила в Брюсселе. С 1839 солистка Итал. оперы в Париже (дебютировала в партии Дездемоны—«Отелло» Россини). Пела в разл. театрах Европы (в Петербурге впервые в 1843), с 1837 много концертировала. Лучшие партии: Фидес («Пророк» Мейербера), Сафо («Сафо» Гуно), Орфей («Орфей и Эвридика» Глюка), Золушка («Золушка» Россини), Розина, Норма, Лючия; Леонора («Фаворитка» Доницетти), Донна Анна («Дон Жуан»).

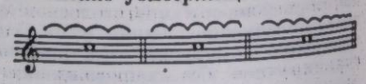


Творчество В.-Г. отличалось высокой муз. культурой и драматич. экспрессией. Блестящий вок. стиль, выразительность и виртуозность пения, драматизм игры, законченность в воплощении муз.-сценич. образов определили место В.-Г. среди выдающихся певцов мира. В 1863 оставила сцену, посвятив себя педагогич. деятельности; принципы В.-Г. оказали большое влияние на совр. школу пения. Автор мн. романсов, песк. комич. опер, в т. ч. «Слишком много женщин» (1867), «Бирюк» (1868, пост. в домашнем т-ре В.-Г. в Баден-Бадене), «Последний колдун» (1869, Веймар). Либретто для этих опер написал И. С. Тургенев, близкий друг В.-Г. В 1871—75 преподавала пение в Парижской консерватории. Среди её учеников: Д. Арто, М. Брандт, А. Стерлинг, А. Оргени, Б. Бьяики.

Соч.: L'école classique du chant, P., 1964.

Лит.: Розанов А. С., Полина Виардо-Гарсиа, Л., 1969; Василенко-Левитон М., Полина Виардо, «СМ», 1955, № 3; Torrigi-Helroth L., M-me Pauline Viardot-Garcia, Gen., 1901; Héritte-Viardot L., Une famille de grands musiciens, P., 1923; Fitzlyon A., The price of genius. A life of P. Viardot, L., 1964.

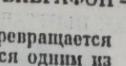
ВИБРА́ТО, вибрация (итал. vibrato, лат. vibratio — колебание). 1) Приём исполнения на струн. инструментах (с грифом); равномерное колебание пальца левой руки на прижатой им струне, вызывающее периодич. изменение в небольших пределах высоты, громкости и тембра звука. В. придаёт звукам особую окраску, певучесть, повышает их выразительность, а также динамичность, особенно в условиях большого конц. помещения. Характер В. и способы его использования определяются индивид. стилем интерпретации и артистич. темпераментом исполнителя. Нормальное число колебаний В.— ок. 6 в секунду. При меньшем числе колебаний слышится качание или дрожание звука, производящее антихудожеств. впечатление. Термин «В.» появился в 19 в., однако лютнисты и гамбисты пользовались этим приёмом ещё в 16—17 вв. В методич. руководствах того времени приводятся описания двух способов исполнения В.: одним пальцем (как и в совр. исполнительстве) и двумя, когда один прижимает струну, а другой быстро и легко касается её. Старинные назв. первого способа — франц. verre cassé, англ. sting (для лютни), франц. langueur, plainte (для виолы да гамба); второго — франц. battement, pincé, flattement, позднее — flatté, balancement, tremblement, tremblement serré; англ. close shake; итал. tremolo, ondeggiamento; на нем. языке наименование всех видов В.— Bebung. Со времени упадка сольной игры на лютне и виоле да гамба художеств. применение В. связано гл. обр. с игрой на инструментах скрипичного семейства. Одно из первых упоминаний о скрипич. В. содержится в «Универсальной гармонии» («Harmonie universele...», 1636) М. Мерсенна. Классич. школы скрипичной игры 18 в. рассматривали В. лишь как разновидность украшений и относили этот приём к орнаментике. Дж. Тартини в своём «Трактате об орнаментике» («Trattato delle appogiatura», ок. 1723, изд. 1782) называет В. «tremolo» и рассматривает его как вид т. н. игровых манер. Его использование, как и др. украшений (трель, форшлаг и др.), разрешалось в случаях, «когда того требует аффект». По Тартини и Л. Моцарту («Опыт основательной скрипичной школы» — «Versuch einer gründlichen Violinschule», 1756), В. возможно в кантилене, на длинных, выдержанных звуках, особенно в «завершающих музыкальных фразах». При mezza voce — подражании человеческому голосу — В., напротив, «никогда не должно применяться». Различались В. равномерно медленное, равномерно быстрое и постепенно убыстряющееся, обозначавшиеся соответственно волнистыми линиями над нотами:



В эпоху романтизма В. из «украшения» превращается в средство муз. выразительности, становится одним из важнейших элементов исполнительского мастерства скрипача. Широкое использование В., начало к-рому положил Н. Паганини, естественно вытекало из колористической трактовки скрипки романтиками. В 19 в., с выходом музыкального исполнительства на эстраду большого конц. зала, В. прочно входит в практику игры. Несмотря на это, ещё Л. Шпор в своей «Скрипичной школе» («Violinschule», 1831) разрешает исполнять В. лишь отд. звуки, к-рые он отмечает волнистой линией. Наряду с названными выше разновидностями Шпор применял и замедляющееся В.

Дальнейшее расширение применения В. связано с исполнительством Э. Изаи и в особенности Ф. Крейслера. Стремясь к эмоцион. насыщенности и динамичности исполнения и используя В. как приём «опевания» техники, Крейслер ввёл вибрирование при игре быстрых пассажей и в штрихе detaché (что запрещалось классич. школами). Это способствовало преодолению «этюдности», сухости звучания таких пассажей. Анализ скрипичного В. разл. видов и его художеств. применения дал К. Флеш в своей работе «Искусство игры на скрипке» («Die Kunst des Violinspiels», Bd 1—2, 1923—28).

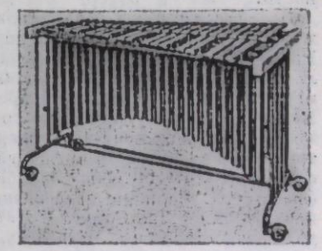
2) Приём исполнения на клавикорде, широко применявшийся нем. исполнителями 18 в.; выразительное «украшение», подобное В. и также называвшееся Bebung. С помощью вертикального колебательного движения пальца на опущенной клавише, благодаря к-рому тангент оставался в постоянном соприкосновении со струной, создавался эффект колебания высоты и силы звука. Использовать этот приём надлежало на выдержанных, аффектированных звуках (Ф. Э. Бах, 1753) и, в особенности, в пьесах печального, грустного характера (Д. Г. Тюрк, 1786). В нотах обозначался:



3) Приём исполнения на нек-рых духовых инструментах; лёгкое приоткрывание и закрывание клапанов, сочетающееся с изменением интенсивности выдоха, создает эффект В. Большое распространение получило у джазовых исполнителей. 4) В пении — особый вид колебания голосовых связок певца. В основе естественного вок. В. лежит неравномерность (не абсолютная синхронность) колебаний голосовых связок. Возникающие благодаря этому «биения» заставляют голос периодически пульсировать, «вибрировать». От свойства В. в значительной степени зависит качество голоса певца — его тембр, теплота, выразительность. Характер певческого В. не изменяется с момента мутации и только в пожилом возрасте В. переходит иногда в т. н. тремолирование (качание) голоса, что делает его звучание неприятным. Тремолирование может явиться и результатом плохой вок. школы.

Лит.: Казанский В. С. и Ржевский С. Н., Исследование тембра звука голоса и смычковых музыкальных инструментов, «Журнал прикладной физики», 1928, т. 5, вып.1; Рабинович А. В., Осциллографический метод анализа мелодии, М., 1932; Струве Б. А., Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах, Л., 1933; Гарбузов Н. А., Зонная природа звуковысотного слуха, М.— Л., 1948; Агарков О. М., Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке, М., 1956; Parc Ю., Вибрато и восприятие высоты, в сб.: Применение акустических методов исследования в музыкознании, М., 1964; Mersenne M., Harmonie universelle..., v. 1—2, P., 1636, facsimile, v. 1—3, P., 1963; Rau F., Das Vibrato auf der Violine..., Lpz., 1922; Seashore C. E., The vibrato, Iowa, 1932 (University of Iowa. Studies in the psychology of music, v. 1); его же, Psychology of the vibrato in voice and instrument, Iowa, 1936 (та же серия, v. 3). *И. М. Ямпольский.*

ВИБРАФО́Н [от лат. vibro — колеблю(сь) и греч. φωνή — звук; итал. vibrafono, франц. carillon a lames, нем. Vibraphon, англ. vibraphone] — ударный инструмент с определ. высотой звучания, род *металлофона*. Изобретён в нач. 20 в. Состоит из металлич. пластинок разл. длины, расположенных в два ряда наподобие клавишей фп. Исполнитель на В. ударяет по пластинкам палочками с фильцевыми, а также ватными или резиновыми наконечниками. Особенность конструкции В.— цилиндрич. резонаторы из металла, помещающиеся под пластинками и подобранные соответственно высоте их тона. Около верхнего конца каждого цилиндра находятся лопасти, приводящиеся в движение миниатюрным электродвигателем или пружинным механизмом. Медленно вращаясь, лопасти открывают и закрывают отверстия резонаторов и т. о. усиливают или ослабляют звучание, что создаёт характерный для В. эффект вибрации звука (отсюда название). Инструмент имеет демпферный механизм, гасящий звук при нажатии на спец. педаль. Звук В. мягкий, льющийся, вибрация придаёт ему особое своеобразие. Партия В. пишется в скрипичном ключе, диапазон его хроматический от f до f^3 или от c^1 до g^3. В оркестре В. иногда исполняет сольные партии, чаще же — отдельные звуки и гармонич. созвучия. *Р. Б. Галайская.*



ВИБРА́ЦИЯ (от лат. vibratio — колебание, дрожание). 1) Колебания источника звука, а также связанного с ним резонатора. В. характеризуется амплитудой, периодом (временем, за к-рое совершается полное колебательное движение), частотой (количеством колебаний в секунду), формой. 2) То же, что *вибрато*.

Лит.: Dostrowsky S., The origin of vibration theory: the scientific revolution and the nature of music, Princeton, 1969 (Diss.).

ВИВА́ЛЬДИ (Vivaldi) Антонио [4 III 1678 (?) Венеция — 28 VII 1741, Вена] — итал. композитор, скрипач, дирижёр и педагог. Учился у своего отца Джованни Баттисты В.— скрипача капеллы собора св. Марка в Венеции и, по-видимому, у Дж. Легренци. Рано прославился виртуозной игрой на скрипке. С 1703 преподаватель (maestro di violino), позднее дирижёр оркестра и руководитель концертов, с 1713 также директор жен. консерватории «Пиета» («Ospedale della Pietà»). В обязанности В. входило сочинение музыки для многочисл. светских и духовных концертов этой консерватории. Профессию музыканта В. соединял с духовным саном аббата-минорита, но затем был отрешён от сана священнослужителя за «недозволенное» поведение во время церковной службы. В. участвовал в театр. жизни Венеции, отдавая много сил постановкам собственных опер (репетировал с труппами, дирижировал спектаклями, нередко выступал в качестве импрессарио). Шумная и праздничная жизнь Венеции, карнавалы и маскарады, блеск театр. представлений, богатый городской песенный фольклор оставили глубокий след в творчестве В. В 1718—22 В. находился на службе при дворе в Мантуе. Последующие годы концертировал в Италии и других европейских странах. В 1725 был отстранён от работы в консерватории, с 1735 восстановлен в должности капель-

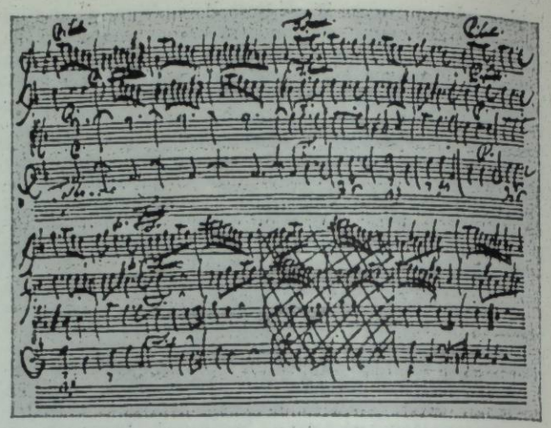


А. Вивальди. С гравюры Ф. де ла Кава.

мейстера. Вскоре, в результате столкновений с клерикальными кругами, В. покинул Венецию и переселился в Вену, где провёл последние годы жизни. Несмотря на широкую известность, В. умер в бедности.

В. прославился как дирижёр, скрипач, педагог и композитор. Под его рук. концерты оркестра «Della Pietà» завоевали европ. известность. Особенно поражала новая «ломбардская» (драматизированная) манера игры и виртуозность В. Распространению стиля игры В. среди европ. скрипачей способствовала популярность его скрипичных концертов — необычных для того времени по форме и фактуре. В. не оставил после себя «школы» подобно А. Корелли и Дж. Тартини (среди его учеников, завоевавших известность, можно назвать лишь Дж. Сомиса и Л. Мадониса), но он обладал разносторонним педагогич. талантом, занимался с певицами, в т. ч. с Ф. Бордоньи.

Велико творческое наследие В. Композитор создал 465 инстр. концертов. Писал также оратории, светские кантаты, культовую музыку. Оперное творчество В. (св. 40 опер, многие на историч., мифологич. сюжеты; либр. П. Метастазио, Ф. Сильвани, Д. Лалли, А. Дзено и др.) способствовало развитию оперного жанра, оказало влияние на многих композиторов (в т. ч. на Г. Ф. Генделя), но не было по достоинству оценено современниками. В инстр. произв. раннего периода (трио-сонаты ор. 1 и др.), несмотря на сильное воздействие А. Корелли, проявляется уже самобытная творч. манера композитора (особенно в остро очерченных начальных темах). С самого начала В. игнорирует церк. жанр и пишет лишь в камерном (его сонаты — ни что иное, как сюиты). Трио-сонаты, с точки зрения скрипичной техники, довольно скромны. Примыкающие к ним (по общему мелодич. стилю и технич. использованию скрипки) 2 сб-ка сольных сонат для скрипки и баса (ор. 2 и ор. 5), в к-рых свободно трактуется сонатная форма,— существенная веха в становлении сонатного аллегро. Историч. значение творчества В.— в создании сольного инстр. концерта: композитор как бы подвёл итог длительному процессу (от нач. 17 в. до сер. 18 в.) непрерывного нарастания в скрипичном иск-ве концертирующих элементов. Основываясь на concerto grosso родоначальника новой инстр. музыки Корелли, В. сделал значит. шаг вперёд по сравнению со своим предшественником в смысле масштабов развития, разнообразия средств выражения, динамичности и экспрессивности музыки. Предклассич. сольный инстр. концерт В.— ансамблевая пьеса для небольшого состава смычковых инструментов во главе со скрипкой (это наиболее типичный состав, хотя ми. сольные концерты В. написаны для самых разл. инструментов: виолончели, виоль д'амур, мандолины, флейты, гобоя, фагота, трубы и др.). Установленная В. динамичная 3-частная циклич. форма концерта (быстрая, энергичная первая часть и блестящий, живой финал, обрамляющие небольшую певучую среднюю часть) выражала художеств. идеалы иск-ва «хорошо организованного контраста». Сольный инстр. концерт В. был рассчитан на более широкую аудиторию, чем сольная соната Корелли: этой муз. форме присущи элементы «зрелищности», выявляющиеся в состязании солиста и оркестра (по выражению Б. В. Асафьева — в ней было что-то от театра, дискуссии). В непрестанном чередовании tutti и solo, целого и части (в этом нашла своеобразное преломление *ритурнель*) раскрывается смысл формы концерта и, вместе с тем, создаётся игра звуковыми массами и звуковыми светотенями. В. был великим мастером этих рембрандтовских приёмов в музыке. В муз. содержании концертов В. воплощены черты, характерные для «позднего барокко». В его концертах впечатляет, с одной стороны, монументальность, пафос (в особенности в первых частях), с другой — мягкая лирика медленных средних частей. Большинство его adagio — это род лирич. арии, где в центре внимания слушателя — виртуоз, выражающий собств. индивидуальность, подобно певцу в кульминац. моментах оперы. Музыка В. впитала элементы красочного венецианского муз. фольклора, богатого напевными канцонами, баркаролами, зажигательными танц. ритмами, — отсюда конкретность, изобразительность тематизма его концертов. Широко распространён у В. излюбленный в итал. нар. музыке размер $^{6}/_{8}$ (размер мн. итал. нар. танцев). Особенно разнообразно трактуется танц. форма сицилианы. Вместе с тем в концертах В. творчески переработал стилистич. особенности монумент.-декоративного иск-ва венецианской вок.-инстр. полифонич. школы, с её системой «cori spezzati». Применяя часто аккордово-гармонич. склад, он мастерски использовал полифонич. линеарную манеру письма, охотно прибегал к контрапунктич. формам, к-рые выдвинул муз. ренессанс 16—17 вв. Один из крупнейших мастеров инстр. фуги (совершенный её образец — 1-я ч. концерта d-moll, ор. III, № 11), В. оказал влияние на формирование творчества И. С. Баха, предвосхитил грандиозное иск-во фуги нем. композитора. Концерты В. расширили выразительные и технич. средства скрипки и инстр. ансамбля. Скрипичная техника их разнообразна: стремит. пассажи, арпеджио, тремоло, пиццикато, двойные ноты (вплоть до труднейших растяжений децим), эффекты игры флаутато, скордатура, применение самого высокого регистра (до 12-й позиции). Этим В. способствовал развитию колористич. стороны скрипичной игры. В. может быть назван отцом программного симфонизма. Равного его 4-частному циклу «Времена года» ор. VIII, № 1—4 («Quattro Staggione», для главной скрипки — violino principale, струн. квинтета, органа и чембало) не знает муз. иск-во вплоть до «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена. В. выступает в этом произв. не как имитатор природы, а как великий реалист, выражающий своё лирич. восприятие окружающего мира. Программны по своему замыслу и ми. концерты В.: «Охота» («La Caccia», ор. VIII, №№ 9, 10), «Буря на море» («La Tempesta di Mare», ор. VIII, № 5, ор. X, № 1), «Пастушка» («La Pastorella»), «Тревога» («L'Inquietudine»), «Отдых» («Il Riposo»), «Ночь» («La Notte», ор. X, № 2), «Фаворит» («Il Favorito» ор. XI, № 2), «Щеглёнок» («Il Cardellino», ор. X, № 3) и др. Концерт «Ночь» для фагота или флейты, смычкового ансамбля и чембало, отличающийся тончайшей звукописью, изобилует смелыми колористич. и гармонич. находками.



А. Вивальди. Фрагмент из скрипичного концерта d-moll. Автограф.

Существен вклад В. в развитие инструментовки. Он применил гобои, валторны, фаготы, трубы, англ. рожок не как дублирующие голоса, а как самостоят. мелодич. инструменты. Инстр. концерт В. открыл путь новой классич. симфонии.

Творчество В., подвергавшееся к концу жизни композитора критике современников (Б. Марчелло, К. Гольдони, И. Кванц и др.), после его смерти было забыто. Возрождение интереса к музыке В. связано с открытием в кон. 20-х гг. 20 в. итал. музыковедом А. Джентили рукописей В. (300 концертов, 19 опер, духовные и светские вок. сочинения). Основанный в Сиене Итальянский институт Антонио Вивальди, возглавляемый Ф. Малипьеро, положил начало публикации полного собр. сочинений В. Значит. вклад в изучение творчества В. внесли франц. музыковед М. Пеншерль и нем.— В. Кольнедер.

Соч.: оперы (27), в т. ч. Роланд — мнимый безумный (Orlando fiato pozzo, 1714, т-р «Сант-Анджело», Венеция), Нерон, ставший Цезарем (Nerone fatto Cesare, 1715, там же), Коронация Дария (L'incoronazione di Daria, 1716, там же), Обман, торжествующий в любви (L'inganno trionfante in amore, 1725, там же), Фарначе (1727, там же, позднее также под назв. Фарначе, правитель Понта), Кунегонда (1727, там же), Олимпиада (1734, там же), Гризельда (1735, т-р «Сан-Самуэле», Венеция), Аристид (1735, там же), Оракул в Мессении (1738, т-р «Сант-Анджело», Венеция), Ферасп (1739, там же); оратории — Моисей, бог фараона (Moyses Deus Pharaonis, 1714), Торжествующая Юдифь (Juditha Triumphans devicta Holofernis barbarie, 1716), Поклонение волхвов (L'Adorazione delli tre Re Magi, 1722); светские кантаты (56), в т. ч. 37 для голоса с бассо континуо, 14 для голоса со струн. оркестром, большая кантата Глория и Гименей (1725); серенады для 1—4 голосов, в т. ч. Празднующая Сена (La Senna festeggiante, 1729); культовая музыка (ок. 55 произв.), в т. ч. Stabat Mater, мотеты, псалмы и др.; инстр. произв. — 76 сонат (с бассо континуо), в т. ч. 30 для скр., 19 для 2 скр., 10 для влч., 1 для скр. и влч., 2 для лютни и скр., 2 для гобоя; 465 концертов, в т. ч. 49 кончерти гросси, 331 для одного инструмента с бассо континуо (228 для скр., 27 для влч., 6 для виоль д'амур, 13 для поперечной, 3 для продольной флейт, 12 для гобоя, 38 для фагота, 1 для мандолины), 38 для 2 инструментов с бассо континуо (25 для скр., 2 для влч., 3 для скр. и влч., 2 для валторн, 1 для мандолин), 32 для 3 и более инструментов с бассо континуо.

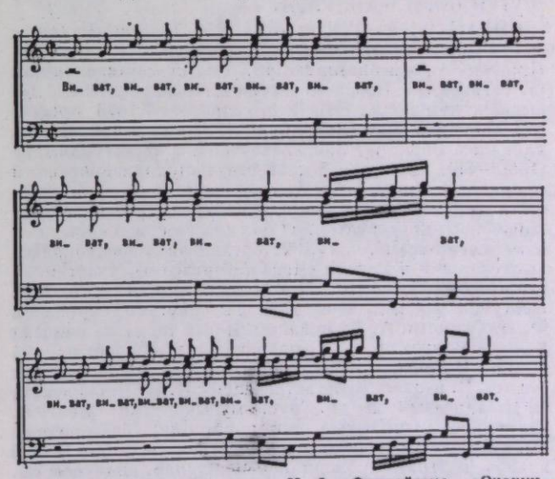
Оригинальные изд. (ор. I—XIV): ор. I, Sonate (12) da Camera (a tre), due violini e violone o cembale (Venezia, 1705, Amst., 1712—13), ор. II, Sonate (12) a violino e basso continuo per il cembalo (Venezia, 1709, Amst., 1712—13), ор. III, L'Estro armonico, 12 concerti (Amst., 1712 c), ор. IV, La Stravagenza, 12 concerti a violino e basso continuo (Amst., 1712—13 c), ор. V, Sonate (6), 4 a violino solo e basso, 2 a due violino e basso continuo (Amst., 1716 c), ор. VI, Concerti (6) a cinque stromenti; tre violini, alto viola e basso continuo (Amst., 1716—17), ор. VII, Concerti (12) a cinque stromenti; tre violini, alto viola e basso continuo (Amst., 1716—17), ор. VIII, Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione, 12 concerti (Amst., 1725 c), ор. IX, La Cetra, 12 concerti (Amst., 1728), ор. X, Concerti (6) a flauto traverso, violino 1 e 2, alto viola, organo e violoncello (Amst., 1729—30 c), ор. XI, Concerti (6) a violino principale, violino 1 e 2, alto viola, organo e violoncello (Amst., 1729—30), ор. XII, Concerti (6) a violino principale, violino 1 e 2, alto viola, organo e violoncello (Amst., 1729—30), ор. XIII, Il pastor fido (6) sonates pour la musette, viola, flûte, hautbois, violino e basso continuo (P., 1737 c), ор. XIV, Sonates (6) violoncello solo col basso continuo (P., 1740).

Тематич. указатели: Altmann W., Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis, «AfMw», IV, 1922; Gentili A., La raccolta Mauro Foa nella Biblioteca Nazionale di Torino, «RMI», XXXIV, 1927; Rudge O., Catalogo tematico delle opere strumentali..., opere ed oratorii di Antonio Vivaldi, в сб.: Antonio Vivaldi: note e documenti, Siena, 1939; её же, Opere vocali attribuite a Antonio Vivaldi, в сб.: La scuola veneziana, Siena, 1941; Rinaldi M., Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi... Roma, 1945; Pincherle M., Antonio Vivaldi... v. 2, Inventoire thématique, P., 1948; Berri P., Indice discografico vivaldiano, Mil., 1953; Kolneder W., Zur Frage der Vivaldi-Kataloge, «AfMw», XI, 1954; Antonio Vivaldi, indice tematico di 200 opere strumentale. Istituto italiano Antonio Vivaldi, Mil., 1955; Jung H. R., Die Dresdener Vivaldi-Manuskripte, «AfMw», XII, 1955.

Письма: Stefani T., Sei lettere di Antonio Vivaldi, Venezia, 1871; Rudge O., Lettere e dediche di Antonio Vivaldi, Siena, 1942.

Лит.: Rühlmann J., Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf J. S. Bach, «NZfM», 1867, № 45—47; Waldersee P. von, Antonio Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten, «VfMw», I, 1885; Gentili A., Vivaldi, «RMI», XXIV, 1917; Salvatori A., Antonio Vivaldi. Il Prete Rosso: note biografiche, «Revista Mensile della Citta di Venezia», 1928, Augusto; Luciani S. A., Antonio Vivaldi, «Bolletino bibliografico musicale», III, 1928, Januaro; Pincherle M., Vivaldi e gli ospedali di Venezia, «Ras. mus.», II, 1929; его же, Vivaldi, P., 1955, на англ. яз.—Vivaldi, Genius of the Baroque, N. Y., 1957; Gallo R., Antonio Vivaldi, il Prete Rosso: la famiglia, la morte, «Ateneo veneto», 1938, dicembre; Antonio Vivaldi: note e documenti (red. A. Casella, V. Morteri, S. A. Luciani), Siena, 1939; Abbado M., Antonio Vivaldi, Torino, 1942; Torrefranca F., Problemi vivaldiani, Kongreßbericht, Basel, 1949; Rinaldi M., Antonio Vivaldi, Mil., 1943; его же, La data di nascita di Antonio Vivaldi, Siena, 1953; Kolneder W., Vivaldi als Bearbeiter eigener Werke, «Acta musicologica», XXIV, 1952; его же, Das Frühschaffen Antonio Vivaldis. Kongreßbericht, Utrecht, 1952; его же, Antonio Vivaldi. Neue Studien zur Biographie und Stilistik seiner Werke, Lpz., 1955 (Diss.); его же, Aufführungspraxis bei Vivaldi, Lpz., 1955; его же, Die Solokonzertform bei Vivaldi, Straßburg — Baden-Baden, 1961; его же, Antonio Vivaldi, 1678—1741. Leben und Werk, Wiesbaden, 1965; Biella G., Antonio Vivaldi. La data di nascita, «Musica sacra», 1963, № 2; Giazotto R., Vivaldi, Mil., 1965; Gaullois J., Antonio Vivaldi, Lyon, 1967; Cande R. de, Vivaldi, P., 1967. *И. М. Ямпольский.*

ВИВА́ТНЫЙ КАНТ, виват (лат. vivat — да здравствует),— форма торжеств. гимнов, возникшая в рус. музыке петровской эпохи, разновидность торжеств. *канта*. По стилистич. признакам В. к. примыкают к т. н. панегирическим или хвалебным кантам нач. 18 в. Для них характерны мелодия инструментального, фанфарного склада, напоминающая воен. сигналы, имитационные переклички, ликующие рулады в верхних голосах на слове vivat. В. к. исполнялись хором или группой певцов (иногда с сопровождением дух. инструментов) во время придв. приёмов и празднеств, а также в домашнем быту в качестве здравицы (после торжеств. речей и приветствий). Существовали вплоть до конца 18 в.



Виватный кант. Из книги Н. Ф. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России...» (т. 1, нотное приложение, стр. LVII).

Лит.: Финдейзен Н. Ф., Петровские канты, «Изв. АН СССР», 1927, № 7—8; его же, Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII в., т. 1, М.— Л., 1928; Ливанова Т. Н., Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, М., 1938; Келдыш Ю. В., Русская музыка XVIII века, М., 1965. *О. Е. Левашева.*

VIVACE, vivo (вива́че, ви́во, итал., букв.— живой, оживлённый),— термин, предписывающий оживлённый характер исполнения музыки. Как и др. подобные обозначения, ставился в начале произведения для указания господств. в нём аффекта (см. *Аффектов теория*). Первоначально не связывался с представлением о темпе и использовался гл. обр. в качестве дополнения к др. терминам (allegro v., allegretto v.,

andante v. и т. п.), а как самостоятельное обозначение — только в пьесах, темп к-рых определялся их жанром (марш, полонез и т. п.). Начиная со 2-й пол. 19 в. частично теряет своё первоначальное значение и становится в первую очередь обозначением темпа, более медленного, чем presto, и более быстрого, чем allegro. *Л. М. Гинзбург.*

ВИВИАН (Vyvyan) Дженнифер (р. 13 III 1925, Бродстэрс) — англ. певица (сопрано). Занималась в Королевской академии музыки с 1941 по кл. фп., затем здесь же обучалась пению (у Р. Хендерсона). Совершенствовалась в Швейцарии (1950, у Ф. Карпи), а также в Брюсселе и Милане. Дебютировала в Английской оперной труппе в партии Дженни («Опера нищих» Бриттена). С этой труппой гастролировала в разл. странах (в 1956 — в СССР). В 1951 получила 1-ю пр. на Международном конкурсе вокалистов в Женеве. В 1951—52 солистка т-ра «Сэдлерс-Уэллс», с 1953 — т-ра «Ковент-Гарден» в Лондоне. В её репертуаре партии в операх В. А. Моцарта (Констанца — «Похищение из сераля», Донна Анна — «Дон Жуан», Электра—«Идоменей»), Б. Бриттена (Ненси — «Альберт Херринг», Леди Пенелопа — «Глориана») и др. В программах концертов В.—преим. соч. совр. англ. композиторов.

VIVO (ви́во) — см. *Vivace.*

ВИ́ГАН (Wihan) Гануш (5 VI 1855, Полице, Чехия — 1 V 1920, Прага) — чешский виолончелист. Окончил Пражскую консерваторию (1873) по классу виолончели Ф. Гегенбарта. Позднее совершенствовался у К. Ю. Давыдова, причислял себя к его школе. С 1873 профессор «Моцартеума» (Зальцбург). Работал в придворных капеллах Берлина, Зондерсхаузена, а также Мюнхена (1880—88), где играл в квартете, популяризировавшем произв. Б. Сметаны и А. Дворжака, с к-рыми у В. были творческие и дружеские связи. С 1888 профессор Пражской консерватории по классам виолончели и камерного ансамбля. В 1891 организовал неоднократно выступавший в России «Чешский квартет», участником к-рого был до 1913. Много гастролировал; в 1892 выступал во мн. чеш. городах совм. со скрипачом Ф. Лахнером и А. Дворжаком, к-рый тогда же написал для В. «Рондо» ор. 94 и виолончельный концерт ор. 104 (1895). В январе 1894 концертировал в Москве как солист. В. неоднократно встречался с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым и др. рус. музыкантами. Исп. В. отличалось тонкостью интерпретации, благородным выразительным тоном, совершенством техники. В 1950 и 1955 в Праге проводились Междунар. конкурсы им. В., среди лауреатов к-рых — М. Л. Ростропович, Д. Б. Шафран, М.Э. Хомицер, А. Вечтомов, П. Хухро.

Лит.: Гинзбург Л., Г. Виган и Чешский квартет, М., 1955; Heran B., Hanuš Wihan, в серии «Kdo je», № 84, Praha, 1947. *Л. С. Гинзбург.*

ВИ́ГНЕР, Вигнерс Леонид Эрнестович [р. 28 X (10 XI) 1906, Москва] — советский дирижёр и композитор. Нар. арт. Латв. ССР (1955). Сын латышского композитора и дирижёра Эрнеста В. В 1930 окончил Латвийскую консерваторию (Рига) по классу органа — П. Иозууса, композиции — Я. Витола, дирижирования — Э. Купера и Г. Шнеефогта. Совершенствовался в 1930 в Базеле у Ф. Вейнгартнера. С этого же времени дирижёр симф. концертов и мужских хоров в Риге. В 1936—49 дирижёр Латв. т-ра оперы и балета в Риге (с 1944 гл. дирижёр). Дирижировал операми «Банюта» А. Калныня (1945), «Огни мщения» Э. Каппа (1947). С 1949 гл. дирижёр Симф. оркестра радио и телевидения Латв. ССР.

В.— дирижёр волевого типа, мастер исполнения крупных, монументальных произв., пропагандист сов. симф. творчества. Организатор и дирижёр хор. коллективов, респ. праздников песни.

С 1947 преподаватель, с 1961 профессор Латв. консерватории. Среди его учеников Э. Тонс и др.

Государственная премия Латвийской ССР (1957).

Лит.: Klotiņš A., L. Vigners, в сб.: Latviešu mūzika, t. 3, Rīga, 1964. *Я. Витолинь.*

ВИГНЕР, Вигнерс Эрнест Андреевич [19 (31) I 1850, усадьба Лиекмани, Латвия — 25 V 1933, Рига] — латыш. дирижёр, композитор и педагог. Окончил Моск. консерваторию по классам гобоя (1879) и органа (1898), изучал теорию музыки и композицию у П. И. Чайковского и С. И. Танеева. Работал как педагог и дирижёр в Москве (1879—84; 1896—1920), Вильнюсе (1885—86), Риге (1886—96, 1920—33) и Лиепае. Основатель музыкального уч-ща и Фонологического ин-та в Риге (1920).

В.— активный деятель латыш. хор. культуры, один из организаторов и дирижёров латыш. праздников песни (3-й — 1888, 4-й — 1895). Автор методич. работ по муз. воспитанию и развитию муз. слуха. Собирал и обрабатывал латыш. нар. песни.

Соч.: Латышские нар. песни для мужского хора без сопровождения. Обраб. Э. А. Вигнер, I, Рига, 1873; II, Рига, 1874 (псевдоним Ligošu Jernsts). *Я. Витолинь.*

ВИ́ГНЕРЕ-ГРИ́НБЕРГА Малвине [12(24) X 1873, Рига — 6 VI 1949, там же] — советская певица (меццо-сопрано). Засл. деят. иск-в Латв. ССР (1945). Пению обучалась в Риге, Москве (у А. Д. Александровой-Кочетовой), Петербурге, Берлине. В 1891 дебютировала в Риге как конц. певица и приобрела широкую известность исполнением латыш. нар. песен. В.-Г.— одна из первых выдающихся оперных латыш. артисток. Выступала на сценах нем. оперных т-ров в Лиепае и Риге. С 1913 солистка Латышской оперы в Риге, затем Оперы Советской Латвии (1919). В 20-е гг. солистка Латв. национальной оперы. Партии: Кармен; Графиня («Пиковая дама»), Марта («Фауст») и др.

Занималась педагогич. работой, в т. ч. в Рижской консерватории (1927—30); в 1944—49 рук. Ансамбля латышской песни. *Я. Витолинь.*

ВИДА́КОВИЧ (Vidaković) Албе (2 X 1914, Суботица —18 IV 1964, Загреб) —хорватский музыковед, музыкальный палеограф и композитор (Югославия). В 1937 окончил богословский ф-т Загребского ун-та. Муз. образование получил в Загребе (1932—37) под руководством Ф. Дугана (гармония, контрапункт), Ф. Хайдуковича и М. Ившица (теория и практика церк. пения). В 1937—41 изучал церк. музыку в Риме. В 1941—48 преподавал в муз. школе Загребской консерватории муз.-теоретич. предметы и игру на органе, с 1951 — на богословском ф-те Загребского ун-та историю церк. музыки (с 1962 профессор). С 1942 был регентом кафедрального собора в Загребе. В 1942—44 редактор журнала «Sv. Cäcilija». В. принадлежат труды по истории развития хорватской музыки средневековья и культовой музыки. Наиболее значит. его палеографич. исследование, хранящееся в Метрополитанской б-ке в Загребе,— «Sacramentar Mr/26». В. первым исследовал деятельность Ю. Крижанича как муз. писателя и теоретика, осуществил науч. публикацию произв. хорватского композитора 17 в. В. Елича. В.— автор струнного квартета, фп. пьес, произв. для органа, культовой музыки. *И. М. Ямпольский.*

ВИДА́ЛЬ (Vidal) Луи Антуан (10 VII 1820, Руан — 7 I 1891, Париж) — франц. музыковед. Учился игре на виолончели у О. Франшома. Труды В. посв. исследованию истории развития смычковых инструментов, а также творчеству композиторов и исполнителей на этих инструментах. Особенно ценны в его книгах многочисл. иллюстрации, изображающие смычковые инструменты разных эпох (художник Ф. Хиллемахер). В последние годы жизни занимался историей фп.

Соч.: Les instruments à archet. Les faiseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen. Suivi d'un catalogue général de la musique de chambre, v. 1—3, P., 1876—78; La lutherie et les luthiers, P., 1889.

ВИДО́Р (Widor) Шарль Мари Жан Альбер (21 II 1844, Лион — 12 III 1937, Париж) — франц.

органист, композитор, муз. критик. Учился у отца — церк. органиста в Лионе, затем в Брюссельской консерватории у Н. Ж. Лемменса (орган) и Ф. Ж. Фетиса (теория). В 1870—1934 был органистом церкви Сен-Сюльпис в Париже. Концерты В. на органе, построенном фирмой А. Кавайе-Коль, познакомили жителей столицы с орг. наследием И. С. Баха. С 1891 был профессором консерватории (орган), в 1896—1905 вёл класс композиции. Среди учеников В.— органисты Ш. Турнемир, Л. Вьерн, М. Дюпре, А. Швейцер. С 1910 чл. Академии изящных иск-в (с 1914 — непременный секретарь). Руководитель и дирижёр хор. об-ва «Конкордия». Был блестящим импровизатором. Неоднократно гастролировал в России (впервые в Москве, 1896, орг. концерт в лютеранской церкви св. Петра и Павла). По рекомендации В. для Большого зала Моск. консерватории был приобретён орган фирмы Кавайе-Коль. Инструмент устанавливался под наблюдением В., давшего первый орг. концерт в Большом зале в 1901. Издал совм. с А. Швейцером 5 томов орг. сочинений И. С. Баха (N. Y., 1912—14). Выпустил антологию произв. для органа «L'orgue moderne».

Соч.: 10 симфоний для органа, в т. ч. Готическая (1895, ор. 70) и Романская (1900, ор. 73), 3 оперы, балет Корригана (1880), пантомима Жанна д'Арк (1890), симф. поэма Вальпургиева ночь (1888) для хора и орк., фп. и влч. концерты, мессы, Хорал с вариациями для арфы и орк. (написан для рус. арфистки К. А. Эрдели); камерные ансамбли, фп. пьесы, песни.

Лит. соч.: La musique grecque et les chants de l'église latine, «Revue de deux Mondes», 1895; Initiation musicale, P., 1923; L'Orgue moderne, P., 1929 (нем. изд., Kassel, 1931); Le nouveau conservatoire de Moscou, «Le Menestrel», 1901, v. 12, № 19, p. 149—50.

Лит.: Reynaud H., L'oeuvre de Ch.-M. Widor, Lyon, 1900; Philipp J., Ch.-M. Widor, «MQ», 1944, v. 30; Handschin J., Ch.-M. Widor, в кн.: Gedenkschrift J. Handschin, hrsg. von H. Oesch, Bern — Stuttg., 1957, S. 242—45. *Л. И. Ройзман.*

ВИЕ́ЛА (старофранц. viele, vielle) — одно из общих названий ср.-век. струнных смычковых инструментов; см. *Виола.*

ВИЕЛЬГО́РСКИЙ, Вьельгорский, Вельгорский Матвей Юрьевич [15(26) IV 1794, Петербург — 21 II (5 III) 1866, Ницца, похоронен в Петербурге], граф,— рус. виолончелист и муз. деятель. Игре на виолончели учился у А. Мейнгардта и Б. Ромберга. В 1822—23 как солист и ансамблист выступал в концертах, устраивавшихся его братом Мих. Ю. Виельгорским (в Лунзино), затем в моск. и петерб. салонах, за рубежом. Участвовал в исполнении классич. трио с Ф. Листом и А. Ф. Львовым, с А. Л. Гензельтом и А. Вьётаном. Мн. композиторы, с к-рыми В. играл в ансамблях, посв. ему свои произв. (Вторая соната для влч. и фп. Мендельсона, 3-й квартет А. Г. Рубинштейна, 7-й концерт для влч. с орк. Ромберга и др.). Исполнение В. отличалось тонким художеств. вкусом, певучим звуком, совершенной техникой. В. был одним из руководителей *Симфонического общества* и *Концертного общества* (1850) в Петербурге, а также одним из руководителей и первых директоров РМО. В. завещал Петерб. консерватории богатую библиотеку и ценную коллекцию инструментов.

Лит.: Штейнпресс Б., Матвей Юрьевич Вельгорский, «СМ», 1946, № 8/9; Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века, М., 1967, с. 278—330. *Л. С. Гинзбург.*

ВИЕЛЬГО́РСКИЙ, Вьельгорский, Вельгорский Михаил Юрьевич [31 X (11 XI) 1788, Петербург — 28 VIII (9 IX) 1856, Москва], граф,— рус. муз. деятель, композитор. Гармонию изучал у В. Мартин-и-Солера (Мартини), основы композиции — у органиста Тауберта, совершенствовался у Л. Керубини (Париж), И. Миллера (Петербург). В Вене встречался с Л. Бетховеном, всю жизнь был его ревностным почитателем. В. сделал свой дом (с 1823 в Москве, с 1826 вместе с братом Матвеем В. в Петербурге) центром муз. жизни. Здесь на протяжении неск. десятилетий устраивались концерты классич. музыки (в т. ч. историч. цикл от Глюка до Беллини). В доме братьев В. выступали Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман, К. Шуман, П. Виардо-Гарсиа и др. Значит. поддержку оказывал В. отечеств. музыкантам, в частности М. И. Глинке, бр. Рубинштейнам. Широко образованный человек, серьёзный ценитель музыки, В. пользовался большим авторитетом. (С его «дельными замечаниями» считался Глинка. Однако оперу «Руслан и Людмила» В. недооценил.)

Как композитор В. не обладал ярким дарованием. Он был автором одной из первых рус. симфоний. Наибольшей известностью пользовались романсы В. (Ф. Лист сделал фп. транскрипции романсов «Бывало», «Любила я»).

Соч.: опера Цыгане (1838, не полностью оркестрована); муз. к водевилям; 2 симфонии (1-я исп. 1825, в Москве), 2 увертюры; вариации для влч. с орк.; струн. квартет; пьесы для фп.; вок. ансамбли; произв. для хора с орк. и a cappella; обр. нар. песен и др.

Лит.: Ленц В., Граф Михаил Юрьевич Виельгорский (пер. с нем. с послесловием А. Серова), «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 49, 51; Н. Ф. [Финдейзен Н.], Граф Михаил Юр. Виельгорский, «РМГ», 1906, № 35/36, 37; Трофимова Т., М. Ю. Виельгорский, «СМ», 1937, № 5; Штейнпресс Б., Михаил Юрьевич Виельгорский, благожелатель Глинки, в сб.: М. И. Глинка, М., 1958.

ВИ́ЕРУ (Vieru) Анатол (р. 8 VI 1926, Яссы) — рум. композитор. В 1946—51 учился в Бухарестской консерватории у П. Константинеску (гармония) и Л. Клеппера (композиция), в 1951—54 в Моск. консерватории по классу А. И. Хачатуряна (композиция), в 1955—58 занимался там же в аспирантуре. В 1947—50 дирижёр Нац. т-ра в Бухаресте. С 1955 преподаёт в Бухарестской консерватории.

Соч.: оратория — Миорица (на нар. тексты, 1957), поэма-кантата Дрозд Илие Пынтилие (Mierla lui Ilie Pintilie, 1949, Гос. пр. СРР), Кантата о световых годах (Cantata anilor-lumină, 1960), сюита для двух хоров à cappella—Ночные сцены (Scene nocturne, на стихи Г. Лорки, 1964); для орк.— камерная симфония (1962), концерт (1955), Ода тишине (Oda tăcerii, 1967), Клепсидра (1968), Экран (1969); концерты с орк.— для флейты (1958), влч. (1962), скр. (1964); для фп.— Игры (Jeux, 1963); 2 струн. квартета (1955, 1956), квинтет для кларнета и струн. квартета (1957); соната для влч. соло (1963); для струн. квартета и ударных — Ступени тишины (Steps of Silence, 1966) и др. камерные и хор. соч.; музыка к фильмам. *Р. Э. Лейтес.*

ВИЗАНТИЙСКАЯ МУЗЫКА. Историч. условия и сложный пёстрый этнич. состав населения определили многообразие интонацион. строя, жанров и форм В. м. Истоки В. м. восходят к перс., коптской, евр., арм. песенности, возможно, к позднегреч. и римскому мелосу. Последнее определялось выдающимся культурно-художеств. значением вошедших в состав Византийской империи эллинистич. центров — Александрии, Антиохии, Эфеса. С 4 в. в В. м. широко проникают элементы сирийской песенности, с 8 в.— славянских муз.-песенных культур (болг., рус., серб., хорватская), с 9 в.— араб. иск-ва (Багдад).

В литературных источниках имеются упоминания о странствующих певцах-музыкантах — гистрионах и мимах, иск-во к-рых в нотных памятниках не сохранилось. При имп. дворе исполнялась светская музыка: аккламации — приветств. возгласы и славословия, распевавшиеся певцами на стихотв. тексты, хор. (антифонные) полихронии (многолетия), сочинённые для торжеств. выходов императора на ипподроме (в цирке), на пиршествах и приёмах; ритуально-праздничные аккламации, составлявшие часть придв. литургической службы — т. н. эфемии с орнаментально изукрашенной мелодикой и инстр. интермедиями; музыка инстр. ансамблей (трубачей, цимбалистов) и своего рода концертирование на *гидравлосе*, позже — пневматич. органе.

Муз. оформление придв. церемониала отличалось пышностью, яркостью звуковых красок, богатой, орнаментального типа, орнаментикой мелоса, значительностью

хор. и инстр. ансамблей. Даже роскошные облачения музыкантов и внешний вид муз. инструментов (органы и трубы отделывались золотом, серебром, слоновой костью, яшмой) демонстрировали богатство и мощь империи, призваны были подавлять слушателей эффектностью: своеобразными инструментами являлись сделанные из драгоценных материалов заводные птицы и фигуры диких зверей, к-рые пели, кричали, рычали, удивляя иностранцев.

В сохранившихся нотных записях представлена исключительно культовая музыка, нек-рые её жанры утвердились и при дворе. Благодаря этому в религ. музыку часто проникали светские образы, напевы и приёмы исполнения.

В духовных жанрах В. м. пение было неразрывно связано с молитвенным текстом, содержание, фонетика, просодия и композиц. строение к-рого в значит. степени определяли собой интонац. строй песнопений. Многоязычность населения Визант. империи и разнообразие её культурных традиций отразились и в В. м.; так, в богослужении и церк. пении применялись, наряду с греч., сирийский, армянский, коптский, эфиопский, славянский яз. Культовая музыка была чисто вокальной (орган в богослужебном ритуале был запрещён).

В. м. одноголосна. Древнейший вид культового одноголосия — речитирование (молитвенное чтение нараспев) и мелодически более развитая, сравнительно устойчивая по интонац. складу — псалмодия, принесённая с Востока и господствовавшая в первые века христианства (особенно прочно закрепилась среди монашества). Речитирование шло в медленном темпе, покойно, тягуче; оно отличалось однообразием ритма, интонаций, отвечая аскетич. нормам бесстрастия, провозглашавшегося идеалом затворнически-монастырской жизни.

С 4 в. распространение получают песенно-поэтич. импровизации на библейские сюжеты или апокрифич. тексты религ. морализирующего характера — *тропари* (б. ч. восточного происхождения). По сравнению с *псалмами* они отличались более гибкой, напевной мелодикой. Первоначальный напев — ирмос — варьирован в последующих «тропах» — модифицированных повторах. Тропари слагались в нар. ладах и были интонационно близки фольклору. Вставлявшиеся для контраста между стихами псалмов тропари исполнялись обычно хорами мальчиков и отличались напевностью, узорчато-орнаментальным мелосом, светлым колоритом. К 6—7 вв. тропари оттесняют псалмодию. С 10 в. они получают наименование стихир.

Расцвет визант. гимнотворчества наступает в 5—6 вв. Среди слагателей гимнов наиболее выдающимся был Роман Сладкопевец, родом из Эмесы в Сирии (автор св. 1000 гимнов; известно ок. 85). Свои религ.-этич. поучения — гимны, непосредственно связанные с сирийской духовной песенностью,— Роман облекал в форму т. н. *кондаков* (в них входят гимны по 18—24 строфы в каждом) на тексты фрагментов из Библии, славословий Деве Марии и святым великомученикам христ. церкви. Кондак — сложная и тонкая композиция, состоящая из вступления (проэмион), последующих сольных строф в ином размере, но изометричных между собой и неизменно повторяющегося между ними хор. припева. При этом стихи текста часто образуют акростих. Гениально одарённый поэт-лирик, Роман достигал в кондаках яркой поэтич. образности (особенно знаменит был его Рождественский кондак). Более поздней формой гимнич. песенности (с 7—8 вв.) явился канон. Эта песенно-гимнич. композиция, распевавшаяся на греч. и сирийском яз., отличалась от кондака ещё более богато развёрнутой лирической сферой. Структура канона разрослась: он состоял из 9 од (впоследствии количество од менялось) по 4 строфы в каждой. Строфы каждой оды, в свою очередь, состояли из начальной мелодической модели (ирмос) и нескольких вариантов, более или менее сходных с ней формально и мелодически (тропари).

Кульминац. период канона связан с деятельностью великих гимнотворцев — Андрея Критского (650—740), Иоанна Дамаскина (675—749), Космы Майюмского (ум. ок. 760). В книге песен, т. н. «Октоихе», первонач. редакция к-рого восходит к 6 в., собраны воскресно-праздничные гимны (т. н. «анастасимена»), сгруппированные по 8 гласам. Эта группировка соответствовала установленной в греч. богослужении цикличности. Песнопения каждого гласа исполнялись в течение одной недели, а весь цикл охватывал 8 недель, начиная с воскресенья после пасхи; по истечении этого периода цикл повторялся снова. Состав «Октоиха» полностью сложился в 9 в. Окончательная его ред. приписывается Иосифу Гимнографу (ум. 883).

С 9 в., в связи с общей эволюцией политич. строя и культуры Византии, В. м. вступает в новый период. Важнейшим центром песенно-гимнич. творчества становится знаменитый Студитский монастырь в Константинополе (9—10 вв.), где выдвинулся вдохновенный и искусный импровизатор — мелод Феодор Студит (759—826). За пределами самой Византии традиции В. м. получили развитие в Базилианском монастыре в Гротта-Ферраре (близ Рима).

Новый подъём гимнич. иск-ва в период поздневизантийского феодализма (14—15 вв.) связан преим. с иноземными влияниями. Особенно интенсивным было влияние араб., арм. приёмов мелодич. фигурации, а также слав. песенности. Деятельность в Афонском монастыре замечательного болг. певца и теоретика Иоанна *Кукузеля* положила начало т. н. кукузелевой эпохе (14—15 вв.) — своеобразному возрождению на слав. интонац. основе поэтич.-песенных приёмов Романа Сладкопевца и его школы. Иоанну Кукузелю принадлежит уникальное собр. песнопений «Полиелей болгарки», синтезирующее болг. нар. мелодику с достижениями визант. гимнич. песенности 6—8 вв. Новый расцвет В. м., связанный с влиянием Кукузеля, был прерван османским завоеванием и падением Константинополя в 1453.

Памятники В. м. сохранились в разл. видах нотации, к-рые эволюционировали и исторически сменяли друг друга соответственно развитию самого певч. иск-ва. Древнейшим из них (с конца 4 в.) является «экфонетическая» (т. е. «внетоновая») нотация. Её письмена в виде штрихов, крючков и их сочетаний фиксировали просодию текста, указывали чтецу, когда фраза должна быть прочитана на одном дыхании, когда следует применять цезуры, более или менее глубокие. Лишь немногие знаки (оксейа, барейа), характерные гл. обр. для вост. епархий, приблизительно и обобщённо обозначали повышение или понижение голоса. В 8 в. параллельно экфонетической начинает складываться невменная нотация (см. *Невмы*), возникшая в Афонском монастыре в результате длительных попыток реформировать экфонетич. письмо. Она прошла неск. историч. ступеней развития. Различают 3 типа визант. невм: р а н н е в и з а н т и й с к а я, или палеовизантийская, также константинопольская (точечно-штриховая) нотация (10—12 вв.); с р е д н е в и з а н т и й с к а я, или агиополитийная (круглая) нотация (кон. 12—15 вв.); п о з д н е в и з а н т и й с к а я, «кукузелевская» нотация (15 — нач. 19 вв.), «Новогреческая» нотация, введённая в 19 в. и сохраняющаяся в греч. совр. церк. музыке, существенно отходит от визант. традиции.

Трудность понимания визант. невм связана с тем, что одни и те же знаки имели в разные эпохи неодинаковое значение. До сих пор полностью не решена проблема расшифровки ранневизант. нотации (этим определением

охватывается неск. параллельно существовавших систем, различавшихся в частностях при одинаковом осн. принципе), в к-рой указывалось только общее направление движения мелодии без точного обозначения интервалов. В средневизант. нотации фиксировались интервалы между звуками мелодии. Нотные знаки этой системы разделялись на «телесные» (сомата) и «духовные», или «воздушные» (пневмата); первыми обозначались интервалы, образуемые поступенным движением, вторыми — скачки мелодии на терцию или квинту. Особое место занимал знак «исон», указывавший на повторение того же звука. Лежавшей в основе В. м. системе восьми диатонич. ладов (эхои) соответствовали спец. знаки для указания ладовой принадлежности (мартирии). Поскольку высота звучания каждого лада была постоянной, устанавливался и высотный уровень данной мелодии. Для обозначения ритма, динамики и характера исполнения существовала особая группа хейрономич. знаков (см. *Хейрономия*), форма к-рых определялась движением руки дирижёра. Поздневизант. нотация в принципе не отличается от средневизантийской, но в ней несколько изменяется начертание отдельных невм и широко применяются знаки хейрономии, что обусловливалось обогащением мелодики, обилием орнаментальных украшений, более тонкой и дифференциров. нюансировкой исполнения.

Решающие успехи в изучении В. м. были достигнуты в 20—30-х гг. 20 в. Г. Тильярду и Э. Веллесу удалось раскрыть осн. принцип средневизант. и поздневизант. нотации и т. о. сделать доступным для исследования и анализа дошедшие до нас памятники В. м. начиная с 12 в. Работы этих исследователей позволили подойти к верному пониманию композиционно-технич. основ В. м. Визант. муз. теория схоластична и оторвана от живой художеств. практики, о чём свидетельствует трактат константинопольского теоретика Николая Мезарита (12 в.). Б. ч. муз.-теоретич. трудов была написана в то время, когда «золотой век» В. м. был уже позади, и авторы их ограничивались малооригинальными интерпретациями позднего античного наследия («Проблемы» Псевдо-Аристотеля, «Эйзагог» Гауденция, «Энхиридион» неопифагорейца Никодима) и попытками применить к В. м. терминологию и систематику греков классич. эпохи. Это касается прежде всего системы восьми гласов (октоих), к-рые по аналогии с древнегреч. муз. системой были разделены на 4 автентич. и 4 плагальных лада с соответствующими заимствованными из Древней Греции наименованиями. Практически же визант. эхои имели др. значение, чем др.-греч. лады, и характеризовались не определённым образом организованным звукорядом, а суммой присущих каждому гласу мелодич. оборотов. Из этих установленных формул путём разл. их комбинирования, сцепления и варьирования составлялась мелодия целого песнопения.

В. м. сыграла значит. роль в развитии средневек. муз. иск-ва Вост. и Зап. Европы, а также ряда стран Передней Азии. Особенно велико было её влияние до 9 в. В. м. проникала в Рим и Франконию, в Юж. Италию и Ирландию. В близлежащих, в частности балканских, странах её проникновение было связано с распространением воинствующего византинизма, со стремлением деспотич. империи к духовному порабощению народов. Это стремление вызывало противодействие, борьбу за сохранение и развитие своих родных культур, результатом чего было обратное влияние на В. м. песенного творчества слав., кавказских и др. народов. Воздействие В. м. на др. культуры проявлялось и позже. Нек-рые визант. мелодии были усвоены католич. церк. музыкой и вошли в состав её канонизиров. песнопений. Но особенно велико было значение В. м. для тех стран, в к-рых был принят визант. строй богослужения, в т. ч. и для церк. пения Древней Руси. В дальнейшем, однако, развитие церк. музыки в этих странах пошло своими путями, приведшими к выработке самостоятельных, нац. своеобразных её форм.

Издания: Monuments de la notation ephonétique et hagiopolite de l'église grècque, publ. par J.-B. Thibaut, St.-Pétersbourg, 1913; Monumenta musicae byzantinae (Facsimilia, v. 1—6, Transcripta, v. 1—9, Lectionaria, v. 1—5, Subsidia, v. 1—4), Kbh.— Boston — Roma, 1935—62; Die Musik der byzantinischer Kirche, hrsg. v. E. Wellesz, в кн.: Das Musikwerk XIII, Köln, 1959.

Лит.: А с а ф ь е в Б., Византийская музыкальная культура, в кн.: Н е ф К., История западноевропейской музыки, пер. с франц., ² М., 1938; Г р у б е р Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, М.— Л., 1941; T h i b a u t J.-B., La notation de S. Jean-Damascène ou hagiopolite, «Изв. русского археологического института», т. 3, Константинополь, 1898; е г о ж е, Etude de musique byzantine, там же, т. 6, Константинополь, 1900; A b e r t M., Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Lpz.,1905; F l e i s c h e r O., Die spätgriechische Notenschrift, Neumen-Studien, t. 3, B., 1904; R i e m a n n H., Studien zur byzantinischen Musik, Lpz., 1915; T i l l y a r d H. J. W., Byzantine music and hymnography, L., 1923; W e l l e s z E., Byzantinische Musik, Breslau, 1927; е г о ж е, A history of Byzantine music and hymnography, ² Oxf., 1961; е г о ж е, Die Hymnen der Ostkirche, Basel, ² 1964; V e l i m i r o v i ć M., Present status of research in Byzantine Music, «Acta musicologica», 1971, fasc. I—II.

К. К. Розеншильд, Ю. В. Келдыш.

ВИЗЕ (Visée) Робер [1650(?) — 1725] — франц. лютнист, гитарист, певец и композитор. Ученик Ф. Корбета, известного гитариста (автора лучшего для того времени пособия по игре на гитаре). С 1708 В. был певцом в придв. капелле короля. Автор 2 сб. пьес для гитары («Livre de guitare», 1682, 1686), неск. пьес для теорбы и лютни (изд. 1716), арий (изд. 1731—32, в сб.: Concerts parodiques divisés en 6 suites).

Лит.: C h i l s o t t i O., Notes sur le guitarriste R. de Visée, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1907/1908.

ВИК (Wieck) Клара — см. *Шуман* К.

ВИК (Wieck) Фридрих (18 VIII 1785, Преч, близ Галле, Саксония — 6 X 1873, Лошвиц, близ Дрездена) — нем. муз. педагог. Изучал теологию в Виттенбергском ун-те (с 1803), одновременно брал уроки музыки. Был домашним учителем фп. и пения. В 1817 основал в Лейпциге фп. фабрику, бюро проката муз. инструментов (существовали недолго) и передвижную муз. б-ку. Успешное обучение игре на фп. дочерей, особенно К л а р ы В., ставшей затем известной пианисткой (жена Р. Шумана), и М а р и и В. (впоследствии придв. пианистка князей Гогенцоллернов, известная в Дрездене преподавательница фп. и пения), создало В. большой педагогич. авторитет. С 1840 жил в Дрездене. В. преподавал игру на фп. по своей методе, применяя механич. приспособление, изобретенное И. Б. Ложье и обеспечивающее наилучшее положение корпуса, рук, пальцев пианиста. Среди учеников В.— Р. Шуман, Х. ф. Бюлов, Ф. Шпиндлер, Г. Меркель и др.

Идеализированный образ В. дан в муз.-критич. статьях Р. Шумана 1830-х гг. («Майстер Раро»). Некоторые мысли В. о воспитании музыканта включены Шуманом в его «Жизненные правила для музыканта».

С о ч.: Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches, Lpz., 1853, ² 1878; Musikalische Bauernsprüche und Aphorismen ernsten und heiteren Inhalts..., Lpz., 1871, ² 1876.

Лит.: M e i c h s n e r A. von, Fr. Wieck und seine beiden Töchter..., Lpz., 1875; W i e c k A., Materialen zu Fr. Wiecks Pianoforte-Methodik, B., 1875; K o h u t A., Fr. Wieck..., Dresd.— Lpz., 1888; J o s s V., Fr. Wieck und sein Verhältnis zu Schumann, Dresd.— Lpz., 1900; е г о ж е, Der Musikpädagoge Fr. Wieck und seine Familie, Dresd., 1902; W i e c k M., Aus dem Kreise Wieck-Schumann, Dresd., 1912, ²1914.

О. Т. Леонтьева.

ВИКС Мария Густавовна [р. 25 III (7 IV) 1910, Бодайбо, ныне Иркутской обл.]— сов. артистка оперетты (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. РСФСР (1965). Чл. КПСС с 1951. Брала уроки пения у О. Н. Балабиной (Иркутск), Е. В. Девос-Соболевой (Ленинград), М. М. Уместного и З. Г. Тарасенко (Свердловск). Дебютировала в 1928 на сцене Иркутского т-ра

в партии Периколы («Перикола» Оффенбаха). В 1929—33 артистка т-ров муз. комедии Омска, Благовещенска, Хабаровска, Нижнего Новгорода, Ленинграда. С 1933 артистка Свердловского т-ра муз. комедии (со дня основания т-ра). В. обладает ярким артистизмом, большим мастерством, тонкой музыкальностью, красивым голосом. Роли: Сильва, Виолетта («Сильва», «Фиалка Монмартра» Кальмана), Елена («Прекрасная Елена» Оффенбаха), Ганна Главари («Весёлая вдова» Легара), Розалинда («Летучая мышь» И. Штрауса), Кето («Кето и Котэ» Долидзе), Стелла («Вольный ветер» Дунаевского) и др. Одна из лучших партий В. — Графиня де Курси («Табачный капитан» Щербачёва). В. исполняет также характерные роли, среди к-рых: тётя Дина («Севастопольский вальс» Листова), Любовь Николаевна («Чёрная берёза» Новикова) и др. Выступала как конц. певица. Гос. пр. СССР (1946).

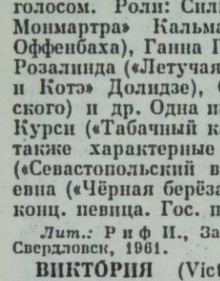
Лит.: Рифф И., Заслуженная артистка РСФСР М. Г. Вике, Свердловск, 1961. *В. И. Зарубин.*

ВИКТО́РИЯ (Victoria) Томас Луис де (ок. 1548, Авила, Старая Кастилия — 27 VIII 1611, Мадрид) — испан. композитор, капельмейстер, органист. Занимался у комп. Б. Эскобедо. Значит. часть жизни (с 1565) провёл в Риме, где служил певцом и капельмейстером в духовных уч. заведениях. С 1569 был органистом испан. церкви в Риме. С 1594 жил в Испании, состоял вице-капельмейстером и органистом корол. монастыря францисканцев. Мастер католич. музыки, прозванный «испанским Палестриной», В. был крупнейшим представителем вок. полифонии в Испании 2-й пол. 16 в. Первое сочинение В. — «Сборник 33 мотетов» (1572). Его лучшие произв.: «Служба на страстную неделю» («Officium hebdomadae sanctae», 1585), «Страсти по Матфею» (1585), «Месса на смерть королевы Марии» (1605). В. написал также более 180 псалмов, мессы, мотеты, гимны, магнификаты и др.

Соч.: L'opera omnia, v. 1—8, Lipsiae, [1902—13].

Лит.: Collet H., Victoria, P., 1914; Pedrell F., Tomas Luis de Victoria Abulense, Madrid, 1918.

ВИ́ЛА ЛО́БОС (Villa-Lobos) Эйтор (5 III 1887, Рио-де-Жанейро — 17 XI 1959, там же) — браз. композитор, дирижёр, фольклорист, педагог, муз.-обществ. деятель. В детстве не получил систематич. муз. образования. Впоследствии занимался у Ф. Браги, Э. Освальда. С 16 лет, путешествуя по стране, изучал быт народа, собирал и записывал браз. муз. фольклор. Одно из ранних его сочинений — орк. сюита «Песни сертана» (1909), созданная под впечатлением браз. сертанов (необжитые р-ны страны).



С 1923 В. Л. совершенствовался в Париже. Встречался с М. Равелем, М. де Фалья, С. С. Прокофьевым, композиторами «*Шестёрки*» и другими музыкантами, оказавшими влияние на его творчество. Он много писал, концертировал (ежегодно выезжал на родину, выступая как дирижёр с исполнением произв. совр. европ. композиторов и собственных). С 1931 В. Л. — правительств. уполномоченный по вопросам муз. образования в Бразилии. Во мн. городах Бразилии он основал муз. школы и хор. коллективы. Разработал стройную систему муз. воспитания детей (придавал большое значение хор. пению, считая его фундаментом дальнейшего проф. обучения). В 1942 организовал Нац. консерваторию хор. пения. В 1945 по его инициативе в Рио-де-Жанейро была открыта Бразильская академия музыки (был её бессменным президентом). В. Л. вёл широкую конц. деятельность, дирижировал на родине, в странах Юж. Америки, в Нью-Йорке, Бостоне, Лондоне, Париже, Риме, Лиссабоне и других городах, пропагандируя за рубежом бразильскую музыку.

Произв. В. Л. носят ярко выраженный нац. характер. В творчестве композитора обобщены типичные черты браз. нар. иск-ва: ладовые, интонац., гармонич., ритмич., жанровые. Часто основой его сочинений были популярные нар. песни (модинья, тоада, эмболада), танцы (самба, сиранда, лунду). Партитуры В. Л. наряду с классическими включают нар. инструменты (преим. ударные и шумовые). Один из примеров фольклорной музыки у В. Л.— «14 Шоро» (1920—29; шоро — пьеса, исполняемая уличным ансамблем того же названия), представляющие собой своеобразную муз. картину Бразилии. В ранний период творчества В. Л. испытал влияние *веризма* (до нач. 20 в. в Бразилии господствовала итал. опера). Нек-рым сочинениям присущи характерные для веризма мелодраматизм, преувеличенная эмоциональность, аффектация чувств. На творческом развитии композитора отразилось также непродолжит. увлечение музыкой Р. Вагнера (прежде всего его орк. стилем). Но особенно сильно сказалось в творчестве В. Л. воздействие импрессионизма, проявляющееся в декоративной красочности гармонии (обилие хроматизмов, альтерированных аккордов), ажурной оркестровке (пристрастие к камерным составам, к неожиданным тембровым сопоставлениям), изысканной (зачастую трудной для исполнения) фп. фактуре. Сочетание импрессионистской техники с нац. основой характерно для фп. сюиты из 3 циклов «Мир ребёнка» (1918, 1921, 1925) — одного из лучших произв. В. Л., и фп. цикла «Сиранды» (1926). В творчестве В. Л. нашли отражение новые веяния европ. музыки (фп. трио № 3, 1918; Трио для гобоя, кларнета и фагота, 1921). Черты неоклассицизма присущи произв. 30—40-х гг. с их своеобразным «необахианством», широким использованием классич. линеарной полифонии. С наибольшей полнотой неоклассицистские принципы воплотились в одном из популярных сочинений В. Л.— цикле «Бразильские бахианы» (1930—44). Не прибегая к внешней стилизации, В. Л. трактует муз. формы баховской эпохи «по-бразильски»: «Прелюдия» из «Бахианы» № 1 написана в характере нар. лирич. песни модиньи, «Интродукция» имеет подзаголовок «Эмболада» (бразильская шуточная песня-скороговорка), «Хорал» из «Бахианы» № 4 — «Песня сертана», «Жига» из «Бахианы» № 7 — «Сельская кадриль» и т. п.

Творч. наследие В. Л. (создал более 1000 произв., мн. из них не опубл. и не числятся в каталогах) отличается жанровым разнообразием. Среди сочинений композитора — балеты (популярны как в Бразилии, так и за рубежом), оперы, симф., хор., камерно-инстр., вок. музыка и др. Из симф. жанров ему ближе поэма, сюита. Одна из особенностей творчества В. Л.— стремление к сюжетности, что находит отражение в его симфониях.

В. Л. принадлежит учебное пособие «Практическое руководство для изучения фольклора» в 6 томах («Guia Prático — Estudo Folclórico», 1932) — энциклопедия муз.-поэтич. фольклора Бразилии.

Соч.: оперы — Аглая (1909), Элиза (1910), Изат (на материале 2 предыдущих опер, 1913, 2-я ред. 1932), Малазарте (1921, исп. 1948, США), Перма (Yerma, 1955) и др.; оперетта — Мадалена (1947, исп. 1948, Лос-Анджелес); 15 балетов, в т. ч. Амазонки (1927, Париж), Заколдованная птица (Uirapuru, 1917, пост. 1935, Буэнос-Айрес), Танец земли (Dança da terra, 1939, исп. 1943), танц. драма Император Джонс (1955, исп. 1956); для хора — оратория Видапура (для хора, солиста, органа, орк. или фп., 1919, исп. 1922), Песнь земли (Canção da terra, для жен. хора и орк., 1925), месса Св. Себастьяну (для хора a cappella), Открытие Бразилии (Descobrimento do Brasil), 4-я сюита (для хора и орк., 1937) и др.; для орк. — 12 симфоний (1916—57), в т. ч. № 1, Неожиданность (O impresito, 1916, исп. 1920), № 2, Вознесение (Ascenção, 1917, исп. 1944), № 3, Война (A guerra, 1919), № 4, Победа (A vitória, 1919, исп. 1921), № 5, Мир (A paz, с хором, 1920), № 6, Горы Бразилии (Montanhas do Brasil, 1944, исп. 1950), № 7, Одиссея мира (Odisseia da Paz, 1945, исп. 1949), 2 симфониетты, 18 симф. поэм; для ансамбля инструментов — Шоро (14 Chôros, 1920—29, для разл. инструментов, инстр. составов), Бразильские бахианы (Bachianas Brasilieras, 1930—44); концерты (с орк.)—5 для фп. (1945—54), 2 для влч. (1915, 1953), для гитары (1951), для арфы (1953), для губной гармоники (1955); камерно-инстр. ансамбли — 17 струн. квартетов (1915—57), фп. квинтет (1916), квинтет для флейты, арфы, скр., альта и влч. (1957), 3 фп. трио (1911—18), 4 сонаты-фантазии для скр. и фп. (1912—23), 3 сонаты для влч. и фп. и др.; для фп. — Мир ребёнка (Prole de bebe, сюита из 3 циклов: Семья ребёнка — A familia do bebe, 1918; Зверьки — Os bichinhos, 1921; Игры — Esportes, 1926, не изд.), цикл Сиранды (Cirandenha, 1926) и др.; хоры; произв. для гитары; песни; обр. (в т. ч. песни «Эй, ухнем!», романса «Ночи безумные» Чайковского) и другие.

Лит.: Шнеерсон Г., Памяти Вилла-Лобоса, «СМ», 1960, № 3; Ничугин Н., Эйтор Вилла-Лобос, там же, 1962, № 5; Эстрелла А., Бразильская музыка, в сб.: Бразилия, М., 1963, с. 351—85; Demanguez S., Villa-Lobos, «RM», 1929, № 10, p. 1—22; Pedrosa M., Villa-Lobos et son peuple, там же, p. 23—28; Rubinstein A., Villa-Lobos vu par A. Rubinstein, там же, p. 93—94; Lange Fr. C., Villa-Lobos, un pedagogo creador, в сб.: Boletin Latino-Americano de Musica, t. 1, Montevideo, 1935; Slonimsky N., Music of Latin America, N. Y., 1945; Fernandez O. L., A contribucão harmônica de Villa-Lobos para a musica Brasiliera, в сб.: Boletin Latino-Americano de Musica, t. 6, R. de Jan., 1946; Meyer-Sarra O., Musica y musicos de Latino-America, Ц. México, 1947; Mariz V., Heitor Villa-Lobos, R. de Jan., 1948; его же, Heitor Villa-Lobos — Brasilian composer, Gainesville, 1963; Peppercorn L. M., The history of Villa-Lobos's birth-date, «Monthly Musical Record», 1948, № 78; Talamon G. O., H. Villa-Lobos, su vida y su obra, B. Aires, 1948; Romero-Marcos, H. Villa-Lobos, в кн.: Compositores de America, datos biograficos y catalogos de sus obras, v. 3, ² Wash., 1960, p. 1—59.

ВИЛЕ́НСКИЙ Илья Аркадьевич [р. 2(14) III 1896, Кременчуг] — советский композитор и муз.-обществ. деятель. Засл. деят. иск-в УССР (1947). Член КПСС с 1944. В 1914—18 учился в Петерб. консерватории по классу композиции В. П. Калафати и фп. А. А. Винклера. В.— автор произв. разл. жанров. Особое место в его творчестве занимает песня, преим. на воен.-патриотич. тематику. Св. 50 лет В. оказывает постоянную творч. помощь муз. коллективам Сов. Армии. Неизменный пред. воен.-шефской комиссии СК УССР.

Соч.: оперы для детей — Копён-Горбунок (1936, Киевский т-р юного зрителя), Иваси Телесик (1971); муз. комедии — Сорочинская ярмарка (1935, Киевский т-р юного зрителя), Годы молодые (1958), Шельменко-денщик (1962, Одесский т-р Советской Армии); произв. для симф. орк., орк. нар. инструментов, духового орк.; инстр. соч.; хоры, песни (в т. ч. Первая конная, Красноармейская, Песня 45-й дивизии, Трансильванский вальс).

ВИЛЬЯ́НСКИЙ Николай Николаевич [2(14) V 1888, пос. Голта, ныне Первомайск Херсонской обл.— 9 IX 1956, Киев] — советский композитор и педагог. Засл. деят. иск-в УССР (1925). В 1919 окончил Одесскую консерваторию по классу композиции В. А. Маслишевского. С 1920 преподаватель, с 1926 профессор Одесской, с 1941 Ташкентской консерватории. С 1944 профессор, с 1948 зав. кафедрой композиции Киевской консерватории.

Соч.: для хора и орк.— кантата Молдавия (1939); для голоса с орк.— Вождю (памяти В. И. Ленина, 1924); для орк.— Сюита (1910), 3 сюиты на темы молд. нар. песен (1932, 1933, 1944); для фп.—6 пьес (1908), Фуга (1913), Вариации (1914), Элегическая сюита (1918); соната для скр. и фп. (1925); романсы на сл. А. С. Пушкина, Т. Г. Шевченко, цикл (5 романсов) на сл. А. К. Толстого, 4 юморески на сл. К. Пруткова (1920), хор Кузнеца мира (1925), обработки (св. 60) рус., укр., молд. нар. песен. *Н. Н. Сиворенко.*

ВИЛКОВИ́Р Ефим Борисович [8(20) II 1888, Херсон — 4 VIII 1963, Москва] — советский педагог и деятель в области духовой музыки. В 1910—16 учился в Петерб. консерватории у В. П. Калафати (гармония), М. О. Штейнберга (инструментовка) и И. И. Витола (композиция). В 1917—22 преподавал в Херсоне. С 1922 жил в Москве. В 1924—26 секретарь Художеств. секции ГУСа (Гос. учёный совет) Наркомпроса, в 1925—33 редактор Музгиза. В 1933—57 доцент по курсу инструментовки для духового оркестра военно-капельмейстерской кафедры Моск. консерватории (с 1944 — Высшего уч-ща, с 1950 — Ин-та воен. дирижёров), в 1952—54 зав. кафедрой.

Соч.: Общие основы инструментовки для духового оркестра, ², М., 1937 (совм. с Н.П. Ивановым-Радкевичем); Практический курс инструментовки для духового оркестра, М., 1963.

ВИЛКОМИ́РСКАЯ (Wiłkomirska) Ванда (р. 11 I 1929, Варшава) — польская скрипачка. Лауреат Междунар. конкурсов скрипачей в Женеве (1946), Будапеште (1948), им. Г. Венявского в Познани (1953). Игре на скрипке обучалась у отца, с детских лет выступала в концертах. Позднее занималась у Э. Умińской (Краков), у И. Дубиской (Варшава) и Э. Затурецкого (Будапешт). Известна как исполнительница произв. К. Шимановского, Б. Бартока и совр. польских композиторов. Участница фортепианного «Трио Вилкомирских» (с сестрой пианисткой Марией В. и братом Казимежем В.) и Польского квартета им. К. Шимановского. Гастролировала во многих странах, неоднократно — в СССР (впервые — в 1950). Государственная премия ПНР (1953 и 1961).



Лит.: Kydryński L., Wanda Wiłkomirska [album], Kr., 1960. *З. Лиссa.*

ВИЛКОМИ́РСКИЙ (Wiłkomirski) Казимеж (р. 1 IX 1901, Москва) — польский виолончелист, дирижёр, композитор и педагог. Учился в Моск. консерватории у А. Э. Глена (виолончель), композицией занимался у Б. Яворского. Преподавал игру на виолончели в Батуми (1917—19). В 1919—23 учился у Р. С. Статковского (композиция) и Э. Млынарского (дирижирование) в консерватории в Варшаве, совершенствовался в дирижировании у Г. Шерхена в Винтертуре (Швейцария). С 1926 концертмейстер и дирижёр Варшавской филармонии, одновременно преподавал в Лодзи и Калише. В 1935—39 директор консерватории, пред. Муз. об-ва и дирижёр польск. певч. ансамблей, позднее дирижёр филармонии и оперного т-ра (1952—54) в Гданьске. Профессор и директор консерватории (1945—47), дирижёр филармонии и оперного т-ра (1947—51) в Лодзи, директор консерватории и оперного т-ра (также его дирижёр, с 1955) во Вроцлаве. С 1963 профессор Варшавской консерватории. С 1930 концертировал в Польше и за границей как виолончелист, исп. камерной музыки и дирижёр. Участник «Трио Вилкомирских» (в 1915—25—с сестрой пианисткой Марией В. и братом скрипачом Михалем В., с 1945 — с сёстрами Вандой В. и Марией В.). Как композитор В. близок к неоромантизму, творчество его эклектично. Лучшие его произв.— для виолончели (концерты, конц. симфония с оркестром, поэма и 12 этюдов и др.); среди др. сочинений — фп. соната, кантаты — Вроцлавская, Гданьская. Государственная премия ПНР(1967).

Лит. соч.: Metodyka nauki wykładu o muzyce, [Kr., 1947] (совм. с S. Łobaczewską).

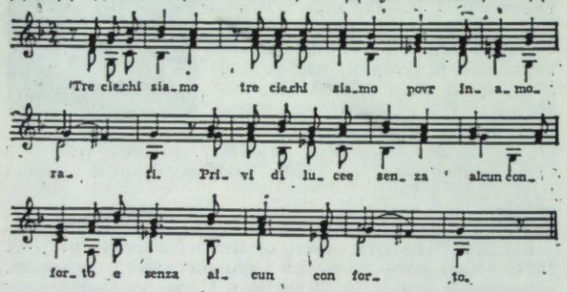
Лит.: Schäffer B., Almanach polskich kompozytorów współczesnych, Kr., 1956, s. 87—88; Hanuszewska M., Schäffer B., Almanach..., Kr., 1966, s. 155; Błaszczyk L. T., Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku, Kr., 1964, s. 326—27. *З. Лисса.*

ВИЛЛАНЕ́ЛЛА (итал. villanella — деревенская песня) — жанр итал. бытовой музыки 15—16 вв. В основе его лежит итал. (неаполитанская) нар. песня, исполнявшаяся во время полевых работ. Музыка В. носит светлый характер; нередко ей присущи черты танцевальности. Она гомофонна по складу. Чаще всего В. трёхголосны. В них господствует движение параллельными трезвучиями, связанное с нар. песенной практикой итал. Возрождения. Известны также В. с более самостоятельным и полифонически развитым движением голосов, возникшие, возможно, под влиянием *мадригала*. Нек-рые образцы В. очень близки к *канцоне*.

Порой в В. чередуются реплики запевалы и хора. В. исполнялась как без сопровождения, так и с аккомпанементом лютни.

Форма В. обычно куплетно-строфическая. Тексты итал. В. насчитывают 4 строфы по 8 строк; 2 последние строки каждой строфы повторяются в качестве рефрена. Тематика В. разнообразна, среди В. встречаются песни сатирич., шуточные, игровые, любовно-лирич., бытовые, песни о событиях совр. жизни.

Возникнув в Неаполе, жанр В. быстро распространился по всей Италии и стал общенациональным. К жанру В. обращались многие видные композиторы — Дж. Д. да Нола, О. Векки, Л. Джустиниани, Б. До-



Дж. Д. да Нола. Вилланелла.

нато. В. проникла и в др. страны; во Франции в 16 в. возникла её нац. разновидность с текстом из 5 более коротких строф, посв. пастушеской жизни. В 19 в. название В. или villanesca порой давали инстр. пьесам в характере крестьянского танца и в размере $^6/_8$ (Г. Берлиоз, Э. Шабрие, П. Дюка).

Лит.: Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, М., 1953; Galanti B., La villanelle alla napolitana, Firenze, 1954; Paliotti V., La canzone napoletana, ieri e oggi, Mil., 1962. *А. Г. Юсфин.*

ВИЛЛАРТ (Willaert) Адриан [между 1480—90, Брюгге (?) —17 XII 1562, Венеция] — фламандский композитор и педагог. Изучал в Париже композицию у Ж. Мутона. В 1522—25 служил в Ферраре при дворе А. д'Эсте. В 1525—27 певец капеллы И. д'Эсте в Модене. С 1527 до конца жизни руководил капеллой собора Сан-Марко в Венеции. В.— основоположник *венецианской школы*, определивший её известность в Зап. Европе. Творчество В. основывалось на сочетании полифонич. техники нидерл. мастеров с красочным звучанием, ясной структурой, характерными для итал. композиторов. В. придал антифонной манере письма особую выразительность и художеств. значимость; эта манера считалась оригинальным вкладом В. в муз. культуру, но в действительности она восходит к традициям ранней католич. литургии и встречалась в произв. итал., в т. ч. венецианских, композиторов. Современники высоко ценили духовные произв. В., особенно «Смешанные псалмы» («Salmi spezzati», 1550, 1557) для простого и двойного хоров и четырёхгол. мотеты. Значит. интерес представляют его мадригалы и канцоны («Canzone villanesche alla napolitana...», 1545, 1548, 1553). В. писал также мессы, гимны, франц. песни (chanson), ричеркары. Б. ч. произв. издана в Венеции при жизни В. Среди учеников В.— К. де Роре, А. Габриели, Дж. Царлино, Н. Вичентино.

Соч.: Opera omnia in 15 vol., v. 1—5, 7, 13—, Roma, 1950—.

Лит.: Zenck H., Studien zu A. Willaert. Habilitationsschrift, Lpz., 1929; Hertzmann E., A. Willaert in der weltlichen Vocalmusik seiner Zeit, Lpz., 1931; Lenaert K., Notes sur A. Willaert, maître de chapelle de Saint-Marc à Venise de 1527 à 1562, Brux.— Rome, 1936; Giazotto R., Harmonici concenti in aere veneto, Roma, 1954. *П. А. Вульфиус.*

ВИЛЛО́ТТА (итал. villota, villotta) — родственная *вилланелле* нар. песня танц. характера, получившая распространение в Сев. Италии в 15—16 вв. Особой популярностью пользовалась в Венеции и Неаполе. Типич. В. была четырёхголосной, гомофонного склада; в теноре её использовался нар. напев. Нередко подразделялась на части в двух- и трёхдольном размере. Текст был строфич. строения с 4—3 строками в строфе.

Лит.: Somborn C., Das venezianische Volkslied: die Villota, Hdlb., 1901; Torrefranca F., Le prime villote a quattro e la loro importanza storica ed estetica... al III congresso. Trento. Settembre. 1934, Roma, [s. a.]; Kinkeldey O., F. Torrefranca's theory of the villota, «Bulletin of American Musicological Society...», 1941, VI.

ВИЛЛУА́Н Александр Иванович [27 или 29 II (10 или 12 III) 1804, Москва —21 VIII (2 IX) 1878, Лесное, близ Петербурга] — рус. пианист-педагог. Род. в семье франц. эмигранта. Учился у Ф. Гебеля и Дж. Филда в Москве. С 1821 занимался муз. деятельностью. В 1823—30 жил и преподавал в провинции, в 1830—62— в Москве, где пользовался репутацией одного из лучших фп. педагогов; последние годы жизни провёл в Петербурге, в 1863—65 был адъюнктом консерватории.

В. прославился как учитель бр. А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. Он сопровождал А. Г. Рубинштейна в его первой заграничной конц. поездке (1840—43). Рубинштейн высоко ценил педагогич. дарование В., считал, что «прочным фундаментом в музыкальном искусстве» он обязан именно ему. Одним из первых в России В. получил звание свободного художника (в 1863), для этого держал спец. экзамен, на к-ром играл А. Г. Рубинштейн, демонстрировавший в качестве ученика В. его педагогич. мастерство. Свой метод преподавания В. изложил в «Школе для фортепиано» (1863, 2-е изд. 1871), одобренной Петерб. консерваторией и принятой ею в качестве руководства. С самого начала обучения он соблюдал определённую меру в соотношении технич. и художеств. материала и особенно стремился к развитию у ученика «округлого, звучного, сильного и облагороженного» звука. Кроме фп. школы, В. написал упражнения для фп., названные им «упражнениями Рубинштейнов», 2 концерта для фп. с орк. (C-dur и a-moll), большой концерт для скр. с орк., 2 увертюры и мн. др. Бо́льшая часть его произв. не издана. Среди учеников В.— М. и Н. Гардер, с к-рыми В. также ездил (в 1862) за границу.

Лит.: Рубинштейн А. Г., Автобиографические воспоминания. 1829—1889, «Русская старина», 1889, т. LXIV, ноябрь; Неустроев А. А., А. И. Виллуан и первое концертное путешествие по Европе А. Г. Рубинштейна 1840—1842 гг., там же, 1890, т. LXV, январь; А. И. Виллуан, «РМГ», 1904, №№ 43; Алексеев А., А. И. Виллуан, в его кн.: Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма, вып. 2, М.— Л., 1948, с. 134—141; Музалевский В., Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII — первая половина XIX ст.), Л.— М., 1949, с. 324—29. *Я. И. Мильштейн.*

ВИЛЛУА́Н Василий Юльевич [16 (28) X 1850, Москва —15 IX 1922, Нижний Новгород, ныне Горький]— рус. скрипач, пианист, композитор, дирижёр, педагог и муз.-обществ. деятель. Игре на фп. учился у своего дяди А. И. Виллуана, игре на скрипке у оркестранта Большого т-ра Пфицнера. В 1866 поступил в Моск. консерваторию, к-рую окончил в 1873 по классу скрипки Ф. Лауба. В том же году поселился в Нижнем Новгороде, где в течение почти полувека вёл разностороннюю муз.-просветит. деятельность, способствовавшую развитию муз. культуры города. В. был организатором (1873), директором (до 1918) и преподавателем муз. классов (в 1907—18 муз. уч-ща), а также дирижёром симф. концертов (основанного им оркестра) Нижегородского отд. РМО. Преподавал игру на фп. и скрипке, теоретич. предметы. Среди учеников В.: И. А. Добровейн, С. М. Ляпунов, В. И. Исакович-Скрябина и мн. др.

Соч.: 3 оперы для юношества, в т. ч. Принц Лелио (изд. 1900, пост. 1902, Казань); 4 струн. квартета, фп. пьесы, романсы, музыка к драме Ибсена «Праздник в Сольгауге» и др.

Лит. соч.: Практическое руководство к изучению элементарной теории музыки (с задачами), Н. Новгород, 1878;

Элементы теории музыки. Руководство с задачами и примерами для их письменного решения, М., 1900, [2] 1914.

Лит.: [Нелидов К. П.], В. Ю. Виллуан и Музыкальные классы ИРМО в Нижнем Новгороде, «РМГ», 1898, № 11; Полуэктова Н. Н., Деятели музыкального образования в Нижнем Новгороде. В. Ю. Виллуан и профессиональное музыкальное образование в Нижнем Новгороде, в сб.: Из музыкального прошлого, сб. II, М., 1965. *И. М. Ямпольский.*

ВИЛЬБОА́ Вильбуа Константин Петрович [17 (29) V 1817, Петербург —4 (16) VII 1882, Варшава] — рус. композитор и дирижёр. Воспитывался в кадетском корпусе, был регентом хора учащихся. В 1853—1854 руководил хором певчих и бальным оркестром лейб-гвардии Павловского полка. В 1856 совм. с А. Н. Островским и В. П. Энгельгардтом участвовал в фольклорной экспедиции по Волге. Со 2-й пол. 60-х гг. жил в Харькове, где организовал бесплатную муз. школу «для детей всех сословий», читал лекции по истории и теории музыки в ун-те, был дирижёром оперного т-ра и частного оркестра. С 1867 служил в Варшаве. Был знаком с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, критиком А. А. Григорьевым. В. принадлежат клавираусцуги двух опер Глинки и перелож. для фп. в 4 руки его «Камаринско́й».

В.— автор популярных в своё время песен и бытовых романсов, в т. ч. героико-романтич. дуэта «Моряки» («Нелюдимо наше море», сл. Н. М. Языкова), «Думка» (сл. Т. Г. Шевченко), «На воздушном океане» (сл. М. Ю. Лермонтова). В. принадлежат: оперы —«Наташа, или Волжские разбойники» (1861, Большой т-р, Москва), «Тарас Бульба», «Цыганка» (обе не изд.); музыка к драме «Псковитянка» Мея (1864, Александринский т-р, Петербург). Ценность представляют обработки нар. песен —«Русские народные песни» [100], под ред. А. А. Григорьева (1860, 2-е изд. 1894), «Русские романсы и народные песни» (1874, 2-е изд. 1889), переложение песен для разл. инструментов («150 русских народных песен») и др.

Лит.: Соколов В. Т., Из моих воспоминаний, «Исторический вестник», 1889, т. 37, сентябрь, с. 534—38; Киселёв В., А. Н. Островский и К. П. Вильбоа, в кн.: А. Н. Островский и русские композиторы. М.— Л., 1937.

ВИЛЬБУШЕ́ВИЧ Евгений Борисович [24III(5IV) 1874, Двинск, ныне Даугавпилс —1933, Ленинград]— сов. пианист, композитор. Учился по классу фп. в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва у П. А. Шостаковского, в Моск. консерватории у Н. С. Зверева и В. И. Сафонова, в Петерб. консерватории у А. Н. Есиповой. Получил известность как пианист-аккомпаниатор и автор муз. мелодекламаций, исполнявшихся им совм. с актёром Н. Н. Ходотовым. Среди др. сочинений В.— фп. пьесы и вставные номера для драм. произв.

Лит.: Юрьев Ю. М., Записки, т. 2, Л.— М., 1963, с. 85, 87—89, 338.

ВИЛЬГЕ́ЛЬМИ (Wilhelmj) Август Эмиль Даниель Фердинанд Виктор (21 IX 1845, Узинген — 22 I 1908, Лондон) — нем. скрипач и педагог. Игре на скрипке обучался у К. Фишера в Висбадене. Первый концерт дал в возрасте 9 лет. По рекомендации Ф. Листа поступил в Лейпцигскую консерваторию, где в 1861—64 занимался у Ф. Давида (скрипка), М. Гауптмана и Э. Рихтера (теория музыки). Некоторое время брал уроки композиции у Л. Раффа. В 1876 возглавлял оркестр Байрёйтского т-ра на Вагнеровских торжествах. С 1865 концертировал (в 1868 в России). В 1878—82 совершил турне по странам Европы, Америки, Азии, выступал в Австралии. В течение ряда лет жил в Бибрихе на Рейне, где основал (совм. с Р. Нниманом) школу игры на скрипке. С 1886 поселился близ Дрездена. С 1894 профессор Гилдхоллской муз. школы в Лондоне.

В. был одним из крупнейших скрипачей 2-й пол. 19 в. Его игра отличалась сильным, сочным тоном, мощной виртуозной техникой (исключительным было его мастерство исполнения двойных нот).

Автор произв. для скрипки с оркестром, пьес для скрипки и фп., струн. квартета и др. Обработал 1-ю ч. 1-го концерта для скрипки с оркестром Паганини (с собств. каденцией); создал ряд транскрипций для скрипки и фп. (Ария Баха, Ноктюрн Шопена, Листок из альбома Вагнера и др.). Издал скрипичную школу (Modern school for the violin, совм. с Дж. Броуном).

Лит.: Frassinesi E., A. Wilhelmj violinista, memorie, Mirandola, 1913; Wagner E., Der Geigenkönig A. Wilhelmj, Homburg an der Höhe, 1928. *И. М. Ямпольский.*

ВИЛЬДА́НОВ Румиль Джангирович (р. 24 XI 1939, Фрунзе) — сов. композитор. В 1962 окончил Ташкентскую консерваторию по классу Б. И. Зейдмана. В 1962—1968 преподавал в этой консерватории.

Соч.: муз. комедия — Двенадцатая ночь (по У. Шекспиру, 1969, Театр им. Мукими, Ташкент); оратория — Ленин (1964, по поэме В. В. Маяковского), поэма-кантата — Войдите в мир (1962); 4 симфонии (1962, 1967, 1968, 1970); концерты (с орк.)— для фп. (1965), для скр. (1968); музыка к кинофильмам.

ВИ́ЛЬДБРУНН (Wildbrunn) Хелене (р. 8 IV 1882, Вена) — австр. певица. Училась у Р. Папир в Венской консерватории. Артистич. деятельность начала с 1907 в Дармштадте. Сначала пела партии меццо-сопрано, затем (во время работы в Штутгартском оперном т-ре, 1914—18) перешла на партии драматич. сопрано. В 1919—31 была ведущей солисткой т-ров Берлина (Гос. опера и Гор. оперный т-р) и Вены (Гос. опера). В 1932 получила звание почётного члена Венской оперы. В 1931—50 вела педагогич. деятельность, с 1932— профессор Венской академии музыки. В. обладала голосом большого диапазона, сочным, ярким и насыщенным по звучанию. Её исполнение отличалось большой экспрессией. Была выдающейся исполнительницей ведущих партий в операх Р. Вагнера. Помимо вагнеровского репертуара — Изольда, Брунгильда («Кольцо нибелунга»), Елизавета («Тангейзер»), Эльза («Лоэнгрин») и др., с успехом пела партии Электры, Маршальши («Электра» и «Кавалер роз» Р. Штрауса) и особенно Леоноры («Фиделио»). *В. В. Тимохин.*

ВИ́ЛЬНЮС — столица Литовской ССР, промышленный и культурный центр. 400 тыс. жит. (1972). Первые сведения о муз. жизни В. сохранились с 16 в. Уже с 1513 в В. существовали спец. церк. школы по подготовке хористов и солистов для церк. пения. При Вильнюсском кафедральном соборе, кроме смешанного хора, был хор мальчиков. Существовали оркестры, обслуживавшие княжеские дворы по случаю разл. торжеств (например, при торжеств. встрече рус. царя Ивана IV, посетившего В. в 1562, участвовал большой оркестр). В 1579 хор и оркестр были созданы в Вильнюсском ун-те. В В. имелись мастерские по изготовлению муз. инструментов. Первая мастерская по производству орга́нов была учреждена в 1585. В 1636 при дворе великого князя силами итал. оперной труппы была исполнена опера «Похищение Елены» М. Скакки, а в 1664 его же —«Андромеда». В 1667 был издан первый учебник музыки «Ars et praxis musicae» («Музыкальное искусство и практика»), написанный литовцем Ж. Ляуксминасом. В В. жил муз. теоретик Н. П. Дилецкий, написавший здесь трактат «Мусикийская грамматика» (1675). С 1785 в В. начинаются гастроли польской оперной труппы под рук. варшавского театр. деятеля В. Богуславского. В кон. 18 — нач. 19 вв. на гастроли приезжали и др. польские, а также нем. оперные труппы. В репертуаре этих трупп были произв. В. А. Моцарта, Дж. Россини, Л. Керубини, Ф. Буальдьё и др.

Оживлению муз. и конц. жизни В. в 1-й пол. 19 в. способствовали выступления гастролёров. В 1805 антрепренёр И. Франк ставил оперы, устраивал симф. и камерные концерты (в частности, по его инициативе исполнялась оратория Й. Гайдна «Сотворение мира»). Большое участие в муз. жизни города принимал польский комп. С. Монюшко, живший в 1840—58 в В.

Во 2-й пол. 19 в. и в нач. 20 в. муз. жизнью В. руководило Вильнюсское отд. РМО (осн. в 1873), к-рое

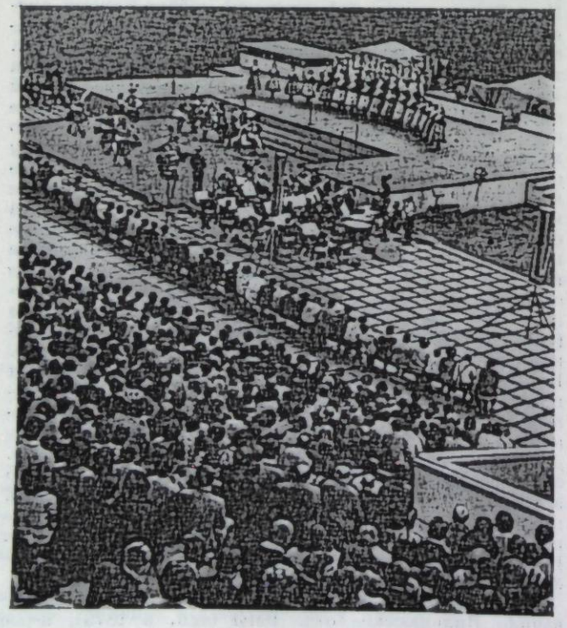
устраивало симфонические и камерные концерты, привлекая к участию в них не только известных гастролёров, но и местных артистов.

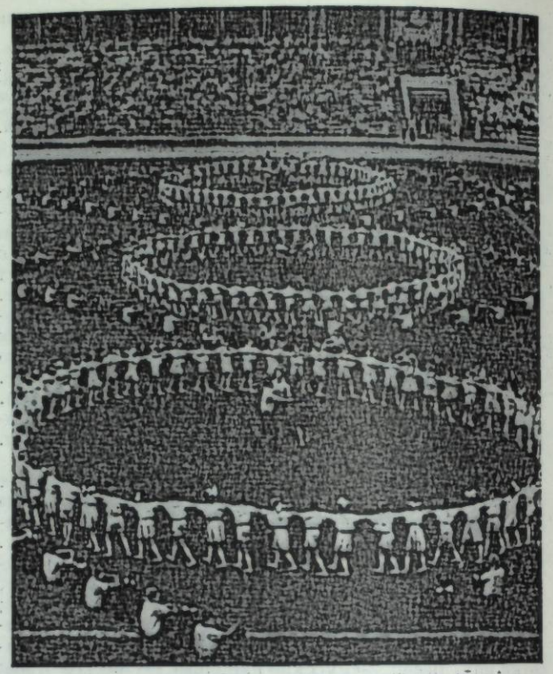
Среди гастролировавших в В. артистов были мн. выдающиеся представители рус. и зап.-европ. исполнит. иск-ва: певцы Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, Н. Н. Фигнер, М. Баттистини, А. Мазини; пианисты А. Г. Рубинштейн, А. Н. Есипова, А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, И. Падеревский; скрипачи Л. С. Ауэр, И. В. Гржимали, М. Г. Эрденко, С. Барцевич, Э. Изаи, П. Сарасате, Е. Цимбалист; виолончелисты К. Ю. Давыдов и А. В. Вержбилович; виртуоз-балалаечник Б.С. Трояновский, гитарист М. Д. Соколовский и мн. др. В. не раз посещали камерные инстр. ансамбли, а также симф. оркестры под рук. Н. А. Малько, В. И. Сафонова, А. К. Глазунова и др. На концертах впервые стали выступать виленские музыканты — дирижёр К. Галкаускас, скрипач Я. Хейфец, будущие композиторы М. О. Штейнберг, Ю. Карнавичюс (Карнович) и др.

В 1842 осн. Вильнюсский гор. т-р, в к-ром ставились драм. спектакли, позднее и музыкальные. Первой оперой, пост. в здании этого т-ра, была «Норма» Беллини (1872). На рубеже 19 и 20 вв. на вильнюсской сцене гастролировали оперные труппы, ставившие с участием местных артистов мн. рус. и зап. классич. оперы. Выступали в В. также разл. рус. и иностр. балетные труппы. В 1906 муз. об-вом «Вильняус канклес» («Vilniaus kanklės», осн. в 1905) в В. была пост. первая литов. опера «Бируте» М. Петраускаса. В нач. 20 в. возникают многочисл. хор. об-ва. Руководителями и участниками этих хоров были литов. композиторы и исполнители М. и К. Петраускасы, Ю. Таллат-Келпша, М. К. Чюрлёнис, С. Шимкус и др. С 1909 в В. выступал симф. оркестр под упр. К. Галкаускаса.

В развитии муз. образования значит. роль сыграла кафедра музыковедения при Вильнюсском ун-те, осн. в 1803. Кафедрой руководил в течение 25 лет нем. композитор и теоретик Н. Голланд, а затем пианист и композитор Я. Реннер. В В. работали: Бесплатная муз. школа (осн. в 1867), Музыкальное училище РМО, различные частные музыкальные школы и студии.

Открытая эстрада в парке «Вингис». Вильнюс.





Праздник песни и танца. Певческое поле. Вильнюс.

В декабре 1918 в Литве была провозглашена Советская власть. В В. устраивались митинги-концерты, был создан гос. симф. оркестр, выступивший с концертом в апреле 1919.

В 1920—39 В. был оккупирован буржуазной Польшей. Учреждались разл. польские муз. об-ва, силами польских и др. зарубежных артистов устраивались симф., камерные и хор. концерты, давались оперные и опереточные спектакли.

С восстановлением Сов. власти в Литве В. стал её столицей (1940). В городе начала возрождаться нац. культура. В нач. 1940 из Каунаса в В. переехал оркестр радиовещания, к-рый выступал также с публичными симф. концертами. Одновременно из местных музыкантов был создан гор. симф. оркестр под упр. Б. Дварионаса. Устраивались также концерты камерной и хор. музыки. В конце 1940 была открыта Вильнюсская гос. филармония, в составе к-рой работали: симф. оркестр, смешанный хор, ансамбль нар. песни и танца. В 1941 в В. основан Респ. дом нар. творчества. Во время Великой Отечеств. войны В. был оккупирован нем.-фашистскими войсками (1941—44).

Интенсивное развитие муз. культуры города началось после освобождения Литвы от фашистских захватчиков. При филармонии вновь были созданы симф. и камерный оркестры, смешанный хор, нар. ансамбль песни и танца, эстрадный оркестр. В 1948 из Каунаса в В. переведён *Литовский театр оперы и балета*. В городе работают: Гос. ансамбль нар. песни и танца «Lietuva» («Литва», назв. присвоено в 1965), духовой (1958) и камерный (1960) оркестры, 2 струн. квартета; любит. хор. коллективы. Муз. культуру пропагандируют Респ. радио и Вильнюсская студия телевидения. Концерты камерной и органной музыки даются в Картинной галерее (с 1963). В 1965 в В. основан Музей театра и музыки.

В 1945 в В. организован СК Литовской ССР (на 1972 — 73 члена).

В 1940 открыто Муз. уч-ще. В 1945 в В. осн. консерватория, объединённая в 1949 с Каунасской. В 1948 открыта Муз. школа-десятилетка, реорганизованная в 1960 в Вильнюсскую среднюю школу иск-в (с 1965— им. М. К. Чюрлёниса). Один из лучших ученич. коллективов школы — струн. оркестр. Муз.-педагогич. кадры для республики готовят также Вильнюсский педагогич. ин-т и Вильнюсская школа культуры.

В 1946 в В. состоялся первый послевоенный респ. праздник песни и танца. С 1950 подобные массовые смотры художеств. самодеятельности республики проходят в В. каждые 5 лет. В 1965 в 5-м юбилейном празднике песни и танца в В. принимали участие смешанный хор в составе 18 000 певцов, объединённый духовой оркестр в составе 1400 чел. и мн. др. коллективы.

Ю. Гаудримас.

ВИЛЬШАУ — сов. музыканты, братья. Виктор Робертович В. [17 (29)IV1870, Москва —11IV1937, Тбилиси] — скрипач и педагог. Обучался игре на скрипке под рук. отца Роберта Фёдоровича В. (ум. 1903, Москва), скрипача, концертмейстера оркестра Большого т-ра. В 1889 окончил Моск. консерваторию по классу И. В. Гржимали (ранее занимался в классе А. А. Гильфа). Совершенствовался в Германии у Г. Петри и И. Иоахима. По возвращении в Москву нек-рое время играл в квартете, преподавал в Муз. классах Тамбовского отделения РМО. С 1895 жил в Тбилиси, преподавал в Муз. уч-ще РМО, с 1917 профессор Тбилисской консерватории. Концертировал, в 1929—32 возглавлял струн. квартет (впоследствии Квартет им. М. М. Ипполитова-Иванова).

Владимир Робертович В. [24 IV (6 V) 1868, Москва — 1957, там же] — пианист и педагог. В 1891 окончил Моск. консерваторию по классу П. А. Пабста. В 1904—09 преподавал в Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва, в 1909—24— Моск. консерватории (классы специального фп. и фп. ансамбля), в 1925—31— Обл. муз. техникуме им. А. и Н. Рубинштейнов, в 20-х гг.— также в Муз. техникуме им. А. Н. Скрябина. В. принадлежат педагогич. серии фп. лит-ры, в т. ч. «Прогрессивная библиотека. Новый выбор классических и новейших пьес, распределённых по трудности на 9 степеней» (1923), «Педагогический репертуар из пьес русских композиторов» (1930), «Литература для одной левой руки» (1918). Ему принадлежит переложение для фп. в 4 руки 2-й симфонии С. В. Рахманинова, с к-рым В. был связан тесной дружбой. Опубликовано 14 писем Рахманинова к В. (Из переписки С. В. Рахманинова, «СМ», 1948, № 2; см. также С. В. Рахманинов. Письма, М., 1955).

И. М. Ямпольский.

ВИЛЬЯМС (Williams) Альберто (23 XI 1862, Буэнос-Айрес —17 VI 1952, там же) — аргент. композитор, дирижёр, пианист, педагог, обществ. деятель. Первоначально учился музыке в Буэнос-Айресе, в 1882—1889— в Парижской консерватории у С. Франка (орган и контрапункт), Э. Гиро, Э. Дюрана и Б. Годара (композиция), Ж. Матиа (фп.). В 1893 осн. консерваторию в Буэнос-Айресе, к-рую возглавлял до 1940. В 1900—10 часто выступал как дирижёр в странах Зап. Европы, пропагандируя аргент. проф. музыку. По инициативе В. в Буэнос-Айресе организованы муз. изд-во и журнал «La Quena». Был президентом и вице-президентом Нац. об-ва иск-в; возглавлял Аргент. конц. ассоциацию; чл. Нац. академии иск-в, почётный чл. Аргент. союза композиторов и Ассоциации фольклора. В.— основоположник нац. муз. школы. В зрелых его соч. черты позднего зап.-европ. романтизма сочетаются с элементами аргент. муз. фольклора.

Соч.: для орк.— 9 симфоний (1907, 1910 — Колдунья с гор, La bruja de las montañas; 1911 — Святая сельва, La selva sagrada; 1935 — Скрещение путей, El ataja caminos; 1936 — Сердце куклы, El corazón de la muñeca; 1937 — Смерть кометы, La muerte del cometa; 1937 — Вечный покой, Eterno reposo; 1938 — Сфинкс, La esfinge; 1939 — Земноводные, Los batracios); 2 увертюры (1889, 1892); сюиты — Миниатюры (1890) и Милонга (1938); камерно-инстр. ансамбли: фп. трио, 3 сонаты для скр. и фп., соната для влч. и фп., фп. пьесы, хоры и песни (большинство на собств. тексты).

Лит. соч.: Pensamientos sobre la música (1924—1940), [s. l., s. a.].

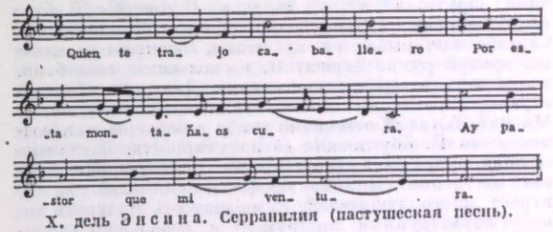
Лит.: Rosés Lacoigne Z., A. Williams, musico argentino, B. Aires, 1942; Slonimsky N., A. Williams, father of Argentinian music, «Musical America», 1942, № 1; Risolia V. A., A. Williams, B. Aires, 1944; A. Williams, в кн.: Compositores de America, v. 2, Wash., 1956, p. 136—155.

М. М. Яковлев.

ВИЛЬЯНСИКО (исп. villancico — сельская, деревенская песня) — испанский муз.-поэтич. жанр. Сложился к нач. 15 в. (возможно, и ранее), особым распространением пользовался в эпоху Возрождения.

По форме В.— песня с повторяющимся рефреном (эстрибильо, или торнадо, т. е. «поворот»), обрамляющим эпизоды-строфы (коплас). Одноголосные и двухголосные В. исполняются в сопровождении *виуэлы*, трёхголосные — a cappella.

Интонац. истоки В. многообразны — испан. нар. песни, рыцарская лирика, танцы, хоральные мелодии. Известны повествовательные, лирич., драматич., пасторальные, танцевальные В. Все разновидности В. близки к испан. нар. музыке. В числе авторов В.— Х. дель Энсина, Ф. Герреро, Б. Гонсалес. В. во многом



Х. дель Энсина. Серранилия (пастушеская песнь).

способствовало формированию нац. испан. муз. театра (диалогич. В. исполнялись в виде муз. сценок). Роль В. для испан. музыки аналогична роли *шансон* во франц. и *вилланеллы* в итал. музыке. Название «В.» сохранилось в Испании гл. обр. как обозначение нар. святочных (рождественских) песен.

С нач. 16 в. появились духовные В. В них рефрены были хоровыми, куплеты — сольными, применялось орк. сопровождение.

Лит.: Грубер Р., История музыкальной культуры, т. II, ч. 1, М., 1953, с. 366—372; Geiger A., Bausteine zur Geschichte der iberischen Vulgar-Villancico, «ZfMw», 1921, S. 65; Pope J., Musical and metrical form of the villancico, «Annales Musicologiques», P., 1954, t. 2; Lopez Chavarri E., Musica popular española, Barcelona, 1958; Horch R. E., Villancicos da Coleçao Barbosa Machado. Catálogo..., Rio de Jan., 1969.

А. Г. Юсфин.

ВИЛЮМАНИС Александр Карлович [р. 2 (15) VII 1910, Павловск, ныне Ленинградской обл.] — сов. певец (баритон). Нар. арт. Латв. ССР (1954). Чл. КПСС с 1948. В 1936 окончил Латв. консерваторию (Рига) по классу пения П. Сакса. Совершенствовался в Италии. В 1934—39 солист Лиепайской оперы, с 1939— Латв. нац. оперы в Риге (ныне Латв. т-р оперы и балета), в 1940—41 её директор. В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 был угнан фашистскими оккупантами в Германию. В 1945—58 солист Латв. т-ра оперы и балета. Партии: Борис Годунов (Гос. пр. СССР, 1949), Онегин, Мазепа, Демон, Князь Игорь, Риголетто, Фигаро; Скарпиа («Тоска»), Лидумс («К новому берегу» Зарина), Степан («Семья Тараса» Кабалевского) и др.

С 1948 преподаватель, с 1950 зав. вок. кафедрой, с 1962 профессор Латв. консерватории, с 1966 также проректор по науч. и учебной работе.

Соч.: Manas dzīves lappuses. Atmiņas, Rīga, 1967.

ВИ́НА (санскрит.) — индийский струнный щипковый (плекторный) инструмент. Существует свыше 20 разновидностей В., наиболее распространены бин или махати вина, рудра вина, тумбуру вина, качхапи (какшапи вина), шрути вина. Бин — самая древняя разновидность В.— характерен для сев. Индии. В др. районах и особенно в южных областях применяется гл. обр. рудра вина (южная вина)—семиструнный инструмент с округлым корпусом из долблёного дерева или сушёной тыквы. Шейка деревянная, массивная и длинная. На грифе от 19 до 22 подвижных ладов. 4 мелодич. струны расположены над ладами, 3 боковые струны служат для аккомпанемента. В верхней части шейки с тыльной стороны помещается резонатор из тыквы меньших размеров. Инструмент украшается росписью и резьбой. Строй различный. Один из наиболее употребительных строев — панчама шрути: c^2, g^1, c^1, c^1, g, c, G (первые 3 буквы — боковые струны, остальные — мелодические). Струны защипываются крючками, надетыми на пальцы правой руки. Держат В. несколькими способами, в горизонт. и вертик. положениях. Для разл. областей страны характерны особые стили исполнения на В. Мягкий, богатый оттенками тембр и большие муз. возможности В. обусловили её популярность. В отличие от бина, рудра вина распространена среди широких кругов населения. Помимо проф. исполнителей, на В. играет много любителей. Разновидность В. шрути вина — двухструнный инструмент с небольшим корпусом и длинной шейкой, с широким грифом. Расположение ладов на грифе позволяет получить 23 микроинтервала (шрути) в одной октаве. На грифе имеются букв. обозначения нот и цифровые обозначения шрути.



Р. Б. Галайская.

ВИ́НКЛЕР Александр Адольфович [19 II (3 III) 1865, Харьков —6 VIII 1935, Безансон, Франция] — рус. пианист и композитор. Участник *Беляевского кружка*. В 1887 окончил юридич. ф-т Харьковского ун-та, в 1889 Муз. уч-ще Харьковского отделения РМО по классу фп. И. И. Слатина. Занимался в Париже у В. А. Дювернуа (фп.), в Вене у Т. Лешетицкого (фп.) и К. Навратила (композиция). В 1890—96 преподавал игру на фп. в Харьковском муз. уч-ще, в 1896—1924— в Петерб. (Петрогр.) консерватории (с 1909 профессор). У В. занимался С. С. Прокофьев. С 1907 муз. критик газ. «St.-Petersburger Zeitung». С 1925 жил в Безансоне (Франция), состоял профессором местной консерватории. Творчество В. академично. Наиболее интересны его камерно-инструментальные произведения, отличающиеся полифоническим мастерством, тщательной отделкой фактуры. Ему принадлежит «Краткое руководство по элементарной теории музыки» (Харьков, 1895). Автор перелож. для фп. в 4 руки балета «Раймонда» и 8-й симфонии А. К. Глазунова, оркестровых сочинений М. И. Глинки.

Соч.: для орк.— Увертюра-фантазия на три бретонские темы В Бретани (d-moll, op. 13), Вариации на русскую тему (a-moll, op. 16); для скр. с орк.— Вариации на финскую тему (A-dur, op. 18); камерно-инстр. ансамбли — струн. квинтет (с 2 альтами, E-dur, op. 11), 3 струн. квартета (C-dur, op. 7; D-dur, op. 9; B-dur, op. 14), фп. квартет (g-moll, op. 8), фп. трио (fis-moll, op. 17) и др.; для фп.— Вариации и фуга на собственную тему (op. 1), пьесы (op. 6 и 15); для 2 фп. в 4 руки, в т. ч. Вариации и фуга на тему И. С. Баха Es-dur (op. 12); песни на франц. тексты (op. 2 и op. 5) и др.

И. М. Ямпольский.

ВИНОГРА́ДОВ Василий Иванович [7 (19) I 1874, Елабуга, ныне Тат. АССР — 12 XI 1948, Казань] — сов. композитор, скрипач, педагог. Засл. деят. иск-в Тат. АССР (1944). В 1894—99 учился в Моск. ун-те на юридич. ф-те. Брал уроки игры на скрипке у Н. В. Гржимали, занимался теорией музыки у А. П. Соловцова. С 1921 жил в Казани, где своей творч., педагогич. и муз.-обществ. работой способствовал развитию профессиональной тат. муз. культуры. В соавторстве с С. Х. Габаши и Г. Альмухамедовым написал первые тат. оперы — «Сания» (Татарский драм. т-р, 1925, Казань), «Эшче» («Рабочий», там же, 1930, Казань). Автор первых симф. произв., в к-рых использован материал тат. нар. песен («Татарская сюита», симф. картина «Шихан»). В. принадлежат обработки тат., башк., марийских нар. песен. Участвовал в создании сб. «Татарские народные песни», т. 1, Казань, 1941 (совм. с А. С. Ключарёвым и М. Садри).

Лит.: Композиторы Советского Татарстана, сб. Казань, 1957.

ВИНОГРА́ДОВ Виктор Сергеевич [р. 24 II (8 III) 1899, с. Истик, ныне Калужская обл.] — сов. музыковед. Засл. деят. иск-в Кирг. ССР (1957). Чл. КПСС с 1921. В 1929 окончил теоретико-композиторский ф-т Моск. консерватории по классу Н. А. Гарбузова (акустика); занимался 4 года в классе сочинения Г. Л. Катуара. Один из организаторов рабочего ф-та при Моск. консерватории (1923, его первый директор), Воскресной рабочей консерватории, об-ва «Музыка массам». Был первым редактором журн. «Музыкальная самодеятельность» (1933), редактором Музгиза. Работал в Главлите и Главреперкоме. Основные работы В. посвящены истории развития нац. муз. культур СССР, гл. обр. среднеазиатских республик. Автор ряда статей о нар. музыке развивающихся стран Азии и Африки. Чл. Междунар. совета нар. музыки ЮНЕСКО (1953). Гос. пр. Кирг. ССР (1967).

Соч.: Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка, М., 1938; Музыка Советской Киргизии, М., 1939; Токтогул Сатылганов и киргизские акыны, М., 1952; Справочник-путеводитель по симфониям Н. Я. Мясковского, М., 1954; Киргизская ССР, М., 1954, ² 1957; Киргизская народная музыка, Фрунзе, 1958; В. Власов, А. Малдыбаев и В. Фере, М., 1958; Музыка в Китайской Народной Республике, М., 1959; Атай Огонбаев (1904—1949), М., 1960; Проблемы онтогенеза киргизов в свете некоторых данных их музыкального фольклора, М., 1960; Музыкальное наследие Токтогула, М., 1961; Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. Сб. статей, М., 1961; Мураталы Куренкеев, Фрунзе, 1962; Музыка Советского Востока, М., 1968; Музыка Гвинеи, М., 1969; Акыны поют о Ленине, М., 1970; Киргизские народные музыканты и певцы, М., 1972.

И. М. Ямпольский.

ВИНОГРА́ДОВ Константин Петрович [р. 22 V (3 VI) 1899, Москва] — сов. хормейстер и дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1960). Чл. КПСС с 1948. В 1923—36 концертмейстер, гл. хормейстер, а затем гл. дирижёр Оперного т-ра им. Станиславского (Москва); в 1936—41 один из основателей и рук. Гос. хора СССР; в 1942—46 худ. рук. Ансамбля песни и пляски МПВО; в 1946—1965 гл. хормейстер Краснознамённого ансамбля песни и пляски Советской Армии им. Александрова. В 1956 окончил дирижёрско-хоровое отделение Моск. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. В 1924—53 преподаватель Моск. муз. уч-ща им. Гнесиных. С 1965 преподаватель, с 1967 доцент Моск. ин-та культуры. Гос. пр. СССР (1950) за конц.-исполнительскую деятельность. Автор кн. «Работа над дикцией в хоре» (1967).

ВИНОГРА́ДОВ Юрий (Георгий) Васильевич [р. 2 (15) 1907, Белебей, ныне Башк. АССР] — сов. композитор и музыковед. Засл. деят. иск-в Тат. АССР (1954). Сын композитора В. И. Виноградова. В 1926—1929 учился в Ленингр. консерватории (класс композиции—М. О. Штейнберга, фп. — М. М. Черногорова), в 1946 окончил экстерном Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. С 1936 преподаёт в Казанском муз. уч-ще (класс теории и композиции), с 1945—в Казанской консерватории. Автор музыковедческих трудов по вопросам тат. музыки и муз. произв., в т. ч. симф. вариаций на тему тат. нар. песни «Апипа», романсов на сл. А. С. Пушкина, М. Джалиля, С. П. Щипачёва, обработок русских, татарских, киргизских и английских нар. песен.

Лит.: Композиторы Советского Татарстана, Казань, 1957.

Я. М. Гиршман.

ВИНОГРА́ДСКИЙ Александр Николаевич [24 VII (5 VIII) 1855 (по уточн. данным), Киев —4 (17) X 1912, там же] — рус. муз. деятель, дирижёр, композитор. Окончил юридич. ф-т Киевского ун-та (1876). Учился в Петерб. консерватории (по теории композиции у Н. Ф. Соловьёва), нек-рое время занимался у М. А. Балакирева. В 1884—86 преподаватель Муз. классов, дирижёр симф. концертов и директор Саратовского отделения РМО. С 1888 пред. Киевского отделения РМО, с 1889 дирижёр его симф. концертов. Деятельность В. способствовала развитию муз. жизни Киева. Много гастролировал как дирижёр. В программы концертов постоянно включал произв. П. И. Чайковского, был пропагандистом симфоний Вас. С. Калинникова (к-рый посв. В. 2-ю симфонию). Впервые в России исполнил мн. произв. рус. и зарубежных композиторов, в т. ч. В. В. Щербачёва, В. В. Пухальского, Э. Лало, А. Дворжака, С. Франка, К. Сен-Санса, З. Фибиха, К. Синдинга, М. Бруха и др. Автор симф., вок. и камерных сочинений.

Лит.: А. Н. Виноградский, [Некролог], «РМГ», 1912, № 42/43; Бортникова Е. Е., Забытые страницы (Альбом А. Н. и Л. М. Виноградских), в сб.: Из архивов русских музыкантов, М., 1962, с. 160—174.

Л. З. Корабельникова.

ВИНОКУ́РОВ Захар Порфирьевич (12 III 1922, село Намцы, Якут. АССР — 17 I 1957, Якутск) — сов. композитор-мелодист. Чл. КПСС с 1943. Род. в семье табунщика. В 1941 окончил Якут. педагогич. уч-ще. В 1944—47 учился на дирижёрско-хор. отделении Башкирской студии при Моск. консерватории. Организатор самодеятельных муз. коллективов учащихся и колхозников, преподаватель музыкальной студии при Якут. муз.-драматич. т-ре, муз. отделения Якут. педагогич. уч-ща. Автор песни «Лена биэрэгэр» («Река Лена», 1946). Др. соч.: «Песни счастья» (сб. песен, Якутск, 1955); «Поёт якутская земля» (сб. песен, совм. с Ф. Аргуновым, Г. Никифоровым, Якутск, 1956).

ВИ́НТЕР Юло Александрович (р. 3 I 1924, Таллин) — сов. композитор. В 1956 окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции В. Каппа. С 1956 редактор муз. передач Эст. радио, с 1969 чл. Коллегии эст. телефильма. В.— автор мюзиклов —«Были весна, лето, осень...» (1969, т-р «Ванемуйне», Тарту), «Пэппи Длинный Чулок» (совм. с Ю. Раудмяэ, 1969, Эстонский т-р оперы и балета, Таллин), «4 мушкетёра» (совм. с Ю. Раудмяэ, 1972, там же), балета «Весна» (1967, т-р «Ванемуйне», Тарту), музыки к драм. спектаклям и фильмам, в т. ч. к телевиз. комедийным фильмам «Мужчинам слёзы не к лицу» (1968) и «Молодой пенсионер» (1972). Из симф. произв. В. известность получила юмористич. сюита «Пауневере» (1960), ставшая муз. основой его балета «Весна»; из детской музыки — «Эстрадный концерт для детей» (1962).

ВИ́НЧИ (Vinci) Леонардо [1690, Стронголи, Калабрия —28 V 1730, Неаполь] — итал. композитор. С 1708 учился в Неаполитанской консерватории «дею повери ди Джезу Кристо» у Г. Греко (класс композиции). Служил придв. музыкантом Сан-Северо. В. принадлежит ок. 40 опер, ряд муз. комедий на неаполитанском диалекте, пост. в т-рах Неаполя, Рима, Венеции, Флоренции и др. городов; в т. ч. опер-серна «Публий Корнелий Сципион» (1722), «Диктатор Сулла» («Sulla dittatore», 1723), «Астианакс» (1725), «Покинутая Дидона» («Didona abandonnata», 1726), «Александр в Индии» («Alessandro nel India», 1729) и др. В.— яркий представитель неаполитанской оперной школы. Музыка его опер отличается экспрессией, драматизмом, выразительностью речитатива. Сочинял также церковную музыку, оратории, кантаты, мотеты и др.

В 1725 был назначен капельмейстером Королевской капеллы в Неаполе. Среди его учеников — Дж. Б. Перголези.

Лит.: Della Corte A., L'opera comica italiana nel' 1700, Bari, 1923; Silva G. S., Illustri musici calabresi: Leonardo Vinci, Genova, 1935.

ВИ́НЬЕС (Viñés), Виньес Рода Рикардо (5 II 1885, Лерида —29 IV 1943, Барселона) — испан. пианист, композитор. Учился у органиста К. Тарраса в Париже, затем в Барселонской консерватории у Х. Б. Пухоля (фп.), совершенствовался в Парижской консерватории у Ш. В. Берио (фп.), А. Лавиньяка (гармония) и Б. Годара (композиция). Как пианист дебютировал в 1895 в Париже, где прожил большую часть жизни. Концертировал в Европе и Юж. Америке (с 1904). Прославился как активный пропагандист музыки К. Дебюсси (с особенным успехом исполнял его «Прелюдии») и М. Равеля, с к-рым В. связывала дружеская и творч. близость; был первым исполнителем произв. Равеля «Отражения», «Ночной Гаспар», «Павана» и «Игра воды» (последнее посв. В. с надписью «Владыке вод»; ему посв. также «Античный менуэт» и «Печальные птицы» из цикла «Отражения»). В. открыл европ. публике многие сочинения франц. импрессионистов, исполнял произв. Д. де Северака, А. Русселя, Э. Сати, Д. Мийо, О. Мессиана, Ф. Пуленка (последний учился у В.) и др. совр. ему франц. композиторов. В. известен также как исполнитель рус. и новой испан. музыки (т. н. ренасимьенто). В.— пианист яркого артистического темперамента, отличался тонким чувством колорита и умением передать все особенности современной ему фп. музыки. Автор фп. пьес, в т. ч. «Памяти Эрика Сати» («Hommage à la mémoire de Erik Satie»), «Памяти Деоды де Северака» («Hommage à D. de Séverac») и статей по вопросам муз. иск-ва (в т. ч. о творчестве Равеля, к-рого В. ставил наравне с Дебюсси, и о русской музыке).

Л. И. Мильштейн.

ВИО́ЛА — общее наименование струн. смычковых инструментов, распространённое в ср. века в романских странах. Применялось в разл. вариантах (итал., каталонск., португ.— viola, старокаталонск.— viula, старофранц.— viele, vielle, viole, испан.— vihuela). Нек-рые назв. обозначали инструменты и др. типов (vielle — колёсную *лиру*, vihuela — щипковые инструменты, см. *Виуэла*). Происхождение слова не установлено. В странах герм. языков термину «В.» в осн. соответствует термин *фидель*. На рубеже 15—16 вв. произошло разделение В. (фиделей) на два различных семейства; В., к-рые при игре располагали вертикально между коленями, стали называть В. да гамба или «ножными» В. (хотя впоследствии они часто назывались просто В.), а В., к-рые исполнители держали левой рукой,— В. да браччо или «ручными» В. Со временем это обозначение также вышло из употребления, и соответствующие инструменты (*скрипка*, *альт*, *виолончель*) стали именоваться скрипичными. См. *Виолы*.

ВИО́ЛА-БАСТА́РДА (итал. viola bastarda, англ. lyra viol) — смычковый инструмент из группы виол, распространённый в 16—18 вв. Его родоначальник — басовая *виола да гамба*, от к-рой В.-б. унаследовала форму корпуса и строй (встречались и др. виды настройки). Имела 6 игровых струн, настраивавшихся по-разному; по нек-рым данным, иногда снабжалась и резонансовыми струнами. Наибольшей популярностью пользовалась в Англии, где для неё создано мн. произведений (Т. Юм, Дж. Дженкинс и др.), в Италии применялась редко («Симфония» Л. Маренцио, 16 в.), в остальных европ. странах неизвестна.

Лит.: Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Sachs C., Die Viola bastarda, «ZIMG», Jahrg. 15, 1914.

Л. Н. Раабен.

ВИО́ЛА ДА ГА́МБА [итал.— viola da (di) gamba, viola ad arco, basso da gamba, basso di viola; франц.—

basse de viola; англ.— bass-viol, concert viol; нем.— Gambe, Kniegeige, с 16 в.— Bass, с 17 в.— Klein-Bass] — теноровая виола. Наиболее распространённая и стойкая разновидность виолы (см. *Виолы*), к-рую сокращённо называют также г а м б о й. По размерам близка к виолончели (дл. корпуса 65—72 *см*, высота обечаек —11—14 *см*). Строй теноровой виолы: D, G, c, e, a, d^1. Определение «басовая» было дано В. д. г. в связи с тем, что она выполняла функции баса. В 17 в. во Франции появилась семиструнная В. д. г. с дополнительной нижней струной A_1 (приписывается Сен-Коломбу), которая перешла и в Германию.



Дворянин, играющий на семиструнной виоле да гамба. Французская гравюра 17 в.

Время расцвета гамбового исполнительства —16—17 вв., однако в исполнит. практике В. д. г. удержалась до кон. 18 в. Пользовалась популярностью как сольный, ансамблевый и орк. инструмент, успешно конкурируя с виолончелью. В 16—18 вв. для В. д. г. была создана обширная литература камерного типа: мадригалы, канцоны, ричеркары, сюиты из пьес танц. жанров. Сонат и концертов для В. д. г. не писали. Авторами сочинений для В. д. г. были Г. Пёрселл, И. С. Бах и др. выдающиеся композиторы, а также виднейшие гамбисты: А. Феррабоско, М. Маре, К. Симпсон, А. Форкре и др. Выдвинулось много гамбистов-солистов: Д. Ортис (Испания), А. Могар, Ж. Руссо, Ке д'Эрвелуа, Ж. Ж. Нодо, Ш. А. де Бленвиль (Франция), О. Гиббонс, Дж. Дженкинс (Англия), Д. Функ, И. Шенк, Э. К. Хессе, А. и М. Кюнель, И. Риман (Германия) и др.

Лит.: Van der Straeten E., The history of the violoncello, the viola da gamba..., L., 1915; Einstein A., Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, «Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft», Lpz., 1905, Beiheft II, 1; Bacher J., Die Viola da Gamba, Kassel, 1932. См. также лит. к статье *Виолы*. *Л.Н.Раабен.*

ВИОЛЕ́ТТА (итал. violetta, уменьшит. от viola, букв.— маленькая виола) — одно из наименований виолы небольшого размера с 3—4 струнами, распространённой в 16—17 вв. В. изготовлялись как типа да гамба («ножные»), так и да браччо («ручные»). Именовались также В. пикколо. В 18 в. В. часто называли *альт*.

ВИОЛОНЧЕ́ЛЬ (итал. violoncello, уменьшит. от violone — контрабас). 1) Смычковый инструмент скрипичного семейства (см. *Скрипка*) басо-теноровой регистра, настраивающийся по квинтам (C, G, d, a). Диапазон В. достигает 5 октав.

В. появилась в конце 15— нач. 16 вв. в результате длительного развития нар. смычковых инструментов. Вначале применялась гл. обр. как басовый инструмент в разл. ансамблях и для сопровождения пения или игры на скрипке, флейте и т. д. До 2-й пол. 17 в. носила названия violoncino, Basso di Viola da braccio (итал.), Basse de violon (франц.), Baß Viol de Braccio (нем.) и др. Инструменты делались разл. размеров (часто больших) и обычно имели строй B_1, F, c, g. В 16—17 вв. встречались также 5- и 6-струнные инструменты этого типа. Одно из наиболее ранних указаний на совр. строй приводит (по отношению к Bass Geig de Braccio) М. Преториус («Syntagma musicum», Bd II, 1619). По-видимому, название «В.» было впервые применено в изданном в 1665 в Венеции сборнике сонат Дж. Ч. Аррести для 2 и 3 голосов с добавлением партии В. («con la parte del Violoncello a beneplacito»).

Классич. образцы В. были созданы итал. мастерами 17—18 вв. А. и Н. Амати, Дж. Гварнери, А. Страдивари, К. Бергонци, Д. Монтаньяна и др. Лишь в нач. 18 в. твёрдо устанавливается совр. размер В. (длина корпуса 750—768 *мм*; мензура, т. е. колеблющаяся часть струны,—690—705 *мм*). Больших успехов в изготовлении В. достигли рус. мастер И. А. Батов (1767—1841) и сов. мастера Е. А. Витачек, Т. Ф. Подгорный, Г. Н. Морозов, Н. М. Фролов, Я. И. Косолапов, Л. А. Горшков. Известны также отличные В. французских (Ж. Б. Вильом, М. Лабер), немецких, чешских и польских мастеров.

При игре исполнитель опирает В. о пол шпилем, к-рый получил распространение только в конце 19 в. (до этого исполнитель держал инструмент в икрах ног). В современных В. широко применяется изобретённый французским виолончелистом П. Тортелье изогнутый шпиль; придавая В. более пологое положение, он облегчает технику игры и, в известной мере, способствует лучшему звучанию инструмента.



Первые сольные произведения для В. появляются в Болонье в конце 17 в. (сонаты для В. с басом и ричеркары для В. соло Дж. Габриели). В. рано начинает привлекаться для участия в исполнении трио-сонат (Дж. Торелли, А. Корелли) и Concerti grossi (А. Корелли). Первые образцы использования В. в концертном жанре представляют Concerti per camera Дж. Яккини (1701) и 6 сольных концертов Л. Лео (1737—38). Расцвет виолончельного иск-ва начался в 18 в., когда В. окончательно вытеснила *виолу да гамба*. Победа В. была обусловлена её более богатыми выразит. и технич. возможностями, более мощным, полным и ярким звуком, согретым вибрацией и близким по тембру к человеч. голосу; всё это отвечало требованиям нового инстр. стиля со свойственной ему мелодич. выразительностью. Постепенно В. получает всё более широкое применение как сольный, ансамблевый (она входит в состав смычкового квартета и фп. трио) и орк. инструмент. В совр. симф. оркестре применяется до 12 В. Во многих симфонических, оперных и балетных партитурах В. используется как солирующий инструмент.

К числу виолончельных произведений 18 в., сохранившихся в концертном репертуаре, относятся 6 сюит для виолончели соло И. С. Баха, концерты А. Вивальди, Л. Боккерини и П. Гайдна, многочисленные сонаты для виолончели с басом крупнейших виолончелистов-композиторов этого столетия. В совр. репертуар входят лучшие произв. концертного жанра 19 в.— концерты Р. Шумана, К. Сен-Санса, Э. Лало, А. Дворжака; здесь же должны быть названы Тройной концерт Бетховена (скрипка, виолончель, фп.) и Двойной концерт Брамса (скрипка, виолончель). В 20 в. концерты для В. написали Э. Эльгар, Э. д'Альбер, П. Хиндемит, А. Онеггер, Д. Мийо, Б. Мартину, Ф. Мартен, Б. Бриттен, А. Жоливе, С. Барбер и др. Пять сонат для В. и фп. Л. Бетховена (две ор. 5—1796; ор. 69—1807; две ор. 102—1815) положили начало камерным сонатам для данного инструмента; за ними последовали сонаты Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, Г. Форе, Э. Грига, К. Дебюсси, М. Регера, П. Хиндемита, З. Кодая, Б. Мартину, С. Барбера и др. Сюиты для В. соло создали М. Регер, Б. Бриттен и др., сонаты — П. Хиндемит, З. Кодай и др.

Первую дошедшую до нас рус. сонату для В. и фп. написал современник М. И. Глинки И. И. Лизогуб (20-е гг. 19 в.), первый концерт — Н. Я. Афанасьев (40-е гг. 19 в.). Концерты для В. создали А. Г. Рубинштейн, К. Ю. Давыдов, А. К. Глазунов (Концерт-баллада, 1931), концертные «Вариации на тему рококо»— П. И. Чайковский (1876), сонаты для В. с фп.— С. В. Рахманинов (1902), Н. Я. Мясковский (1911) и др. Яркого расцвета достигла виолончельная литература в творчестве советских композиторов. Концерты для В. написали Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр, С. С. Прокофьев (Симфония-концерт), Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Хренников, Л. К. Книппер, С. Ф. Цинцадзе, Я. А. Иванов, А. А. Бабаджанян, Б. А. Чайковский, М. С. Вайнберг, В. А. Власов, Б. И. Тищенко и др.; сонаты — Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин, Д. Б. Кабалевский, М. С. Вайнберг, Э. М. Мирзоян, К. С. Хачатурян и др.

Среди виднейших зарубежных виолончелистов, сыгравших заметную роль в развитии классич. виолончельной школы 18 в.,— итальянец Л. Боккерини, француз Ж. Л. Дюпор, чех А. Крафт. Виртуозно-романтич. направление 19 в. представляют нем. виолончелист Б. Ромберг и бельгиец Ф. Серве (концерты Ромберга и фантазии Серве сохранили лишь педагогич. значение). Художеств. расцвет виолончельного искусства начиная с конца 19 в. связан прежде всего с исполнит. деятельностью выдающегося испан. музыканта П. Касальса, а позднее — Г. Касадо, М. Маре шаля, Э. Майнарди и др. Среди совр. зарубежных виолончелистов: А. Наварра, З. Нельсова, Л. Роуз, К. Вилкомирский, М. Садло, П. Тортелье, М. Жендрон, П. Фурнье, Л. Гельшер, Ж. Дюпре, Я. Штаркер, А. Янигро и др.

Рус. виолончельное иск-во 18 и 1-й пол. 19 в. выдвинуло ряд талантливых исполнителей из крепостных, а затем разночинных кругов (И. Хорошевский, А. Волков, И. Лобков, В. Мешков, И. Подобедов и др.). Высокого проф. уровня достигло мастерство Н. Б. Голицына и М. Ю. Виельгорского. Благодаря исполнит. деятельности К.Ю.Давыдова рус. виолончельная школа становится одной из ведущих исполнит. школ мира. Среди выдающихся воспитанников возглавлявшейся им рус. классич. виолончельной школы — его ученик А. В. Вержбилович, а также А. А. Брандуков, С. М. Козолупов, И. И. Пресс, Е. Я. Белоусов, Л. Б. Ростропович, Г. П. Пятигорский, В. Т. Подгорный и др. Старшее поколение сов. виолончелистов (А. А. Брандуков, С. М. Козолупов, А. Я. Штример, К. А. Миньяр-Белоручев и др.) передало лучшие традиции исполнения сов. виолончельной школе, пользующейся мировой славой; среди крупнейших представителей этой школы — С. Н. Кнушевицкий, М. Л. Ростропович, Д. Б. Шафран. В 1960—70-е гг. выдвинулась блестящая плеяда молодых советских виолончелистов, лауреатов междунар. конкурсов. 2) Орг. регистр лабиальной группы семейства гамб. Встречается в диспозициях мануалов и педальной клавиатуры (8′), преим. в органах романтич. стиля. Звучность несколько напоминает тембр струн. инструмента того же названия.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 1—2, М.—Л., 1950—57; его же, История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа, М., 1965; Wasielewski W. J. v., Das Violoncello und seine Geschichte, Lpz., 1889, 3 1925; Liegeois C. et Nogué E., Le violoncelle, son histoire, ses virtuoses, p.—Bordeaux, 1913; Van der Straeten E., History of the Violoncello..., L., 1915; Forino L., Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti, Mil., 1920; Bächi J., Von Boccherini bis Casals, Z., 1961. *Л. С. Гинзбург.*

ВИОЛО́ТТА (итал. violotta) — струнный смычковый инструмент. Изобретён в 1890-х гг. инстр. мастером А. Штельцнером (Германия). По конструкции и размерам близок к альту, но имеет более глубокий корпус. Строй G, d, a, e^1. Предназначался для пополнения струн. группы инструментом теноровой регистра. Распространения не получил.

ВИО́ЛЫ — утвердившееся в рус. инструментоведении обозначение семейства струн. смычковых инструментов «ножного» способа держания (итал.— viola da gamba, viola ad arco; испан.— vihuela de arco; нем.— Knieviola, Kniegeige, Gamba). В. возникли к кон. 15— нач. 16 вв. из ср.-век. смычкового инструмента (см. *Виола*, *Фидель*) в результате ассимиляции им черт щипкового инструмента *лютни*. В. того времени имели корпус с ясно выраженной «талией», тупыми углами, покатыми «плечами» (встречались В. и с «витиеватыми» контурами корпуса), выпуклой верхней и плоской нижней деками, широкий гриф с ладами, улиткообразную колковую коробку с поперечными колками, 5—7 струн, настраивавшихся по квартам с терцией посередине; почти плоскую подставку, позволявшую без труда извлекать аккорды, но ограничивавшую динамич. возможности исполнения, особенно при игре на средних струнах; резонаторные отверстия в виде скобок или змеек; иногда под грифом располагалось дополнительное резонаторное отверстие (см. *Розетка*). Исполнители держали В. всех видов вертикально между коленями или на коленях. Встречающееся в некоторых справочных изданиях утверждение, что высокие инструменты этого семейства держали, упирая в плечо, «ручным способом», и что они назывались поэтому виолами да браччо (от итал. braccio — рука), ошибочно, равно как и вытекающее отсюда определение В. как предков скрипичных инструментов (скрипки, альта, виолончели и контрабаса). Виолы да браччо — старинное общее наименование инструментов скрипичного семейства. Наименование это постепенно вышло из употребления, и ныне под В., помимо средневековых смычковых инструментов, подразумеваются только инструменты семейства виолы да гамба, причём дополнение «да гамба» большей частью опускается. В то же время за одним из представителей семейства — теноровой В.— закрепилось назв. *виола да гамба*, или сокращённо гамба. В. применялись как сольные, ансамблевые и орк. инструменты.



Большая басовая виола. Падуя. 16 в.

В. звучали мягко, нежно, матово; из-за ладов звук всегда был столь же «открытым», как и на пустых струнах, лады облегчали игру, но лишали исполнителя возможности свободного интонирования и препятствовали развитию пассажной техники. В. применялись гл. обр. в аристократич. среде, эстетич. требованиям которой отвечали звуковые качества этих инструментов. С 17 в. в связи с развитием оркестровой, камерной и сольной музыки и в особенности жанра сольного концерта с оркестром, требовавших богатых звуковых, динамических и технических средств, семейство В. постепенно начинает вытесняться скрипичным (скрипкой, альтом, виолончелью и контрабасом; последний сохранил ряд признаков В.). Наиболее стойко удерживалась виола да гамба, окончательно утратившая значение лишь во 2-й пол. 18 в. В конце 19— нач. 20 вв.

в ряде стран Европы снова пробуждается интерес к В., создаются ансамбли виолистов (семья Долмеч в Англии, «L'English Consort of viols», организованные А. Вендингером квартет В. в Базеле и Capella Coloniensis в Кёльне), смешанные ансамбли старинных инстр. и В. (Парижское об-во старинных инструментов).

Осн. виды высоких В.: дискантовая (сопрановая) виола (итал.— violetta piccola, violetta; франц.— dessus de viole; англ. —treble viol; нем.— Klein-Diskant, Diskant) по размеру равна большому альту (длина корпуса 63—80 *см*), отличалась значит. высотой обечаек — от 5 до 9 *см* (у альта—от 3,2 до 4,5), строй—d, g, c^1, f^1, a^1, d^2; альтовая виола (итал.— violetta; франц.— taille de viole, haute-contre de viole, alto de viole; англ.— tenor viol; нем.— Diskant, Alt, в 16 в. Alt-Tenor) — по длине корпуса (50—63 *см*) и высоте обечаек (9—11 *см*) близка половинной виолончели, строй — G, c, f, a, d^1, g^1.

Более поздние разновидности высоких В.: высокая дискантовая (сопрановая) виола (франц. — pardessus de viole) настраивалась на кварту выше дискантовой, возникла во Франции на рубеже 17—18 вв.; *квинтон* (франц.— quinton, quinte) — пятиструнная дискантовая виола, бытовала только во Франции; малая альтовая виола (франц.— haute-contre de viole; англ.—alto viol, small tenor viol)— несколько меньше альтовой (дл. корпуса—40—48 *см*, высота обечаек —6—9 *см*), строй на тон ниже дискантовой виолы. Низкие В.: теноровая (малая басовая) виола — виола да гамба.

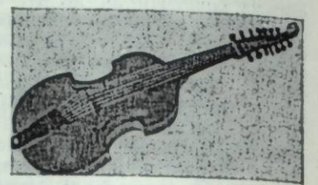
Большая басовая виола [итал.—basso da (di) gamba, violone (?); франц.— grande basse de viole; англ.— bass viola; нем.— Grosse Gambe, в 17 в. Klein-Bass (?)]—несколько больше виолончели (дл. корпуса—85—90 *см*, высота обечаек 15—17 *см*), строй квартоторцовый или чисто кварговый от A_1 или F_1.

Контрабасовая виола, виолоне [итал.— violone, archiviola, contrabasso de (di) viola; франц.— contrabasse de viole; англ.— double-bass viola; нем.—Gross-Bass, Kontrabass; в 17 в. Sub-Bass],— по размеру равна небольшому контрабасу (длина корпуса — 105 — 120 *см*, высота обечаек — 20 — 23 *см*), строй кварто-терцовый или квартовый от E_2. Большая басовая виола и контрабасовая виола возникли в конце 16 в.; они получили широкое применение в оркестре.

Особой разновидностью В. были виолы с резонансовыми струнами: *виоль д'амур*, виола да бардоне или *баритон*, *виола-бастарда*. Резонансовые струны, располож. под грифом над верхней декой, своими обертонами придавали звучанию нежный, приятный оттенок. Эти инструменты, возникшие в процессе «борьбы» виол и скрипок, со временем также были вытеснены инструментами скрипичного семейства.

Лит.: Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Ganassi S., Regola Rubertina, Venise, 1542—43; факсим. переизд., Lpz., 1924; Ortiz D., Tratado de glosas, Rome, 1553; факсим. переизд. и нем. пер. B., 1913; Kassel, 1936; Praetorius M., Syntagma musicum II, Wolfenbüttel, 1619, факсим. переизд. 1958—59; Mersenne M., Harmonie universelle, P., 1636; факсим. переизд., P., 1963; Simpson Chr., The division violonist, L., 1659, переизд. под заглав. The division viol, ² 1667, ³ 1712; факсим. переизд., N. Y., 1955; Rousseau J., Traité de la viole, P., 1687; факсим. переизд., Amst., 1965; Le Blanc H., Défense de la basse de viole..., Amst., 1740, переизд., «La Revue musicale», VIII, 1927, IX, 1928; нем. пер., Kassel, 1951; Lesure Fr., Une querelle sur le jeu de la viole..., «MQ», XLVI, 1960. *Л. Н. Раабен.*

ВИОЛЬ Д'АМУ́Р, виола д'аморе (франц.— viole d'amour, итал.—viola d'amore, букв.—виола любви), либесгайге (нем. Liebesgeige),— смычковый инструмент виольного семейства (см. *Виолы*). Появился ок. 2-й пол. 17 в.; первое упоминание о В. д'а. относится к 1679 (Evelin, Memoirs, v. 1, p. 514). Корпус той же величины, что у большого альта, с более высокими обечайками и очертаниями, типичными для виол, головка инструмента — длинная, фигурная, с большим количеством колков. Имеет 5—7, чаще 6—7 жильных игровых струн и столько же или более (до 14) резонансовых металлич., протянутых под подставкой. Строй исполнитель мог менять по своему усмотрению. Чаще всего В. д'а. настраивалась по звукам мажорного или минорного трезвучия в зависимости от тональности исполняемого произведения.



Виоль д'амур работы пражского мастера И. У. Эберле. 1758. Прага. Национальный музей.

Звук В. д'а.— нежного, мягкого, серебристого тембра. В отличие от виолы и др. её разновидностей, В. д'а. держат как скрипку — на плече (a braccio). Расцвет иск-ва сольной и ансамблевой игры на В. д'а. относится к 18 в. (во Франции и Германии—ко 2-й пол. 18 в.). В этот период создаётся обширная лит-ра для В. д'а.: сонаты А. Ариости, концерты А. Вивальди, сонаты и концерты К. Стамица (последний был выдающимся виртуозом на В. д'а.). Для В. д'а. писали также И. С. Бах, Г. И. Ф. Бибер, И. Х. Граупнер, И. И. Кванц, Г. Ф. Телеман, Ф. В. Руст и др. К концу 18 в. популярность В. д'а. резко падает. Интерес к В. д'а. возрождается в 19 в., что связано с успешными выступлениями в качестве исполнителя на В. д'а. франц. альтиста К. Урана. Под влиянием его игры Дж. Мейербер применил В. д'а. как солирующий инструмент для муз.-поэтич. характеристики драматич. действия в опере «Гугеноты» (1836, романс Рауля). Вслед за Мейербером мн. композиторы в своих оперных и орк. соч. использовали В. д'а.: Ш. М. Лёфлер (драм. поэма для В. д'а. и орк. «Смерть Тентажиля», 1897), Г. Шарпантье («Луиза», 1900), Ж. Массне («Жонглёр Нотр-Дам», 1902), Дж. Пуччини («Мадам Баттерфлай», 1904) и др. В. д'а. изредка встречается в современной конц. практике. Выдающимися исполнителями на В. д'а. были франц. альтист А. Г. Казадезюс и сов. альтист В. В. Борисовский. Среди композиторов 19—20 вв., писавших для В. д'а.: Н. Я. Афанасьев (сюита для В. д'а. и фп.), П. Хиндемит (соната ор. 25 № 2 и концерт ор. 46 № 1), Ф. Мартен (церковная соната для В. д'а. и органа). Имеются многочисленные школы игры на В. д'а.— от созданных ещё в 18 в. (Л. Т. Миландра, 1771) и до современных (К. Штумпфа, 1961).

Лит.: Струве Б. А., Процесс формирования виол и скрипок, М., 1959; Zöller K., The viol d'amour, its origin and history, L., 1885; Briequeville E. de, La viole d'amour, P., 1908; Lesser E., Zur Scordatura der Streichinstrumente, mit besonderer Berücksichtigung der Viola d'amore, «Acta musicologica», Lpz., 1932, v. 4, fasc. 3—4; Altmann W. und Borissowsky W., Literaturverzeichnis für Bratsche und Viole d'amour, Wolfenbüttel, 1937; Köhler W., Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amour, B., 1938 (Diss.); Boyden D. D., Ariosti's lessons for viola d'amore, «MQ», 1946, v. XXXIII. *И. М. Ямпольский.*

ВИО́РА (Wiora) Вальтер (р. 30 XII 1906, Катовице, Польша) — нем. музыковед, фольклорист (ФРГ). Исследователь нем. нар. песни. Изучал теорию и историю музыки под руководством Г. Аберта, Ф. Блуме, Р. Гербера, В. Гурлитта, А. Шеринга и др. в Высшей школе музыки и ун-тах в Берлине и в Фрейбурге-им-Брейсгау (1925—37). В 1936—41 и в 1946—58 сотрудник Архива нем. нар. песни в Фрейбурге-им-Брейсгау. С 1958 профессор (и директор) Ин-та муз. науки Кильского ун-та, с 1964— Саарландского ун-та. В 1961—64 чл. немецкой комиссии ЮНЕСКО, в 1962—63 читал курс лекций в Колумбийском ун-те в Нью-Йорке. Организатор издания «Музыка в старой и новой Европе» («Die Musik im alten und neuen Europa», 1957), рук. периодич.

изд. «Musikalische Zeitfragen», 1956—64). В своих трудах В. исходит из принципов т. н. сравнительного музыковедения, стремясь установить общие элементы в фольклоре разл. народов, и рассматривает историю музыки как часть общей истории культуры, но в понимании историч. процесса остаётся на идеалистич. позициях. Написал также монографию об А. Брукнере (1935, ²1957).

Соч.: Die Variantenbildung im Volkslied, B., 1940 (Diss.); Die deutsche Volksliedweise und der Osten, Wolfenbüttel, 1940; Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern, Basel, 1949; Das echte Volkslied, Hdlb., 1950, ² 1962; Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, Kassel — Basel, 1957; Die vier Weltalter der Musik, Stuttg., 1961, L., 1966; Musikwissenschaft und Universalgeschichte, «Acta musicologica», XXXIII, 1961. *О. Т. Леонтьева.*

ВИО́ТТИ (Viotti) Джованни Баттиста (12 V 1755, Фонтанетто-да-По, пров. Верчелли, Италия — 3 III 1824, Лондон) — итал. скрипач и композитор. Ученик Г. Пуньяни. С 1775 придв. музыкант в Турине. В 1780 совершил совместно с Пуньяни турне по европейским странам, в 1781 концертировал в Петербурге. В сезоне 1782/83 дебютировал с большим успехом в «Духовных концертах» в Париже, где жил до 1791. Был аккомпаниатором Марии Антуанетты, капельмейстером герцога Субиза. После Великой французской революции, подозреваемый в роялистских симпатиях, эмигрировал в Англию. Выступал в Лондоне в концертах, организованных нем. скрипачом И. П. Саломоном (1794), а также совм. с Саломоном и Й. Гайдном в 1795 — в т. н. Opera concerts.



Был выслан в 1798 из Англии как революц. агент; жил в Шёнфельде, близ Гамбурга, с 1802 поселился в Лондоне, выезжая иногда в Париж. В дальнейшем оставил исполнительскую деятельность, занялся оперными антрепризами, принесшими ему разорение. В 1819—22 жил в Париже, где возглавил «Театр искусств» («Гранд-Опера»).

В.— крупнейший представитель эпохи героич. классицизма в скрипичном иск-ве, предшествовавшей появлению на конц. эстраде Н. Паганини. Блестящий исполнитель, игра к-рого отличалась широтой стиля, глубокой эмоциональностью и виртуозным размахом, видный композитор, он оказал решающее влияние на формирование и развитие в скрипичном искусстве 19 в. «школы парижской консерватории», возглавлявшейся П. Роде (его ученик), П. М. Байо и Р. Крейцером.

Автор мн. инстр. соч. (29 концертов для скр. с орк., 21 струн. квартет, 36 струн. трио, 54 дуэта для 2 скр. и др.). Наиболее значительны его концерты для скр. с орк. (лучший a-moll № 22, высоко ценившийся И. Брамсом). В. освободил скрипичный концерт от остатков церк. стиля, окончательно (после В. А. Моцарта) утвердил для 1-й части форму сонатного аллегро, тип финального рондо, расширил сольную партию скрипки, состав оркестра. В величии музыки концертов В., стилистически родственной ранним операм Э.-Н. Мегюля и Л. Керубини, сказались героич. настроения эпохи франц. революции. Фрагменты скрипичной школы («Méthode de violon», 1803), написанные В., опубликованы Ф. Хабенеком в его «Теоретической и практической методе скрипки» («Méthode théoretique et pratique de violon», 1835). На родине В. в Верчелли проводятся междунар. конкурсы музыки и танца его имени (осн. в 1950).

Лит.: Baillot P., Notice sur J. B. Viotti, P., 1825; Pougin A., Viotti et l'école moderne de violon, P., 1888; Moser A., Geschichte des Violinspiels, B., 1923, S. 387—92; Laurencie L. de La, L'École française de violon de Lully; à Viotti, v. 2, P., 1922, p. 508—11; Pincherle M., La méthode de violon de J. B. Viotti, в сб.: Feuillets d'histoire du violon, ² P., 1935; Giazotto R., J. B. Viotti, Mil., [1956]. *И. М. Ямпольский.*

ВИ́РДУНГ Себастьян — см. *Фирдунг* С.

ВИРЕЛЕ́ (франц. virelai, от старофранц. vireli — припев, рефрен) — старинная муз.-поэтич. форма. Известна во Франции с 12 в., наибольшее распространение получила в 14—15 вв. Отличит. особенность В.— обрамление куплета рефреном. В первой строфе рефрен предшествует куплету из двух стихотворных строк, исполняющихся на одинаковую музыку, затем следуют два рефрена с новым и прежним текстом. Последующие строфы начинаются непосредственно с куплета. В 1-м проведении рефрена после куплета текст каждый раз обновляется, во 2-м используется первонач. подтекстовка: AbbaA//$b^1b^1a^1A$//$b^2b^2a^2A$ и т. д.

Родственна таким ср.-век. муз.-поэтич. жанрам, как *кантигас* (Испания), *баллада* и *рондо*. Форма В. иногда встречается в песнях *трубадуров* и *труверов*, получила и полифонич. претворение. Гильом де Машо создал ряд В., б. ч. одноголосных и двухголосных, но также и трёхголосных, близких к нек-рым итал. песням, напр. к обработкам *лауд*. Становление В. как своеобразного, отличающегося от баллады и рондо жанра во многом связано с творчеством этого композитора.

Лит.: Le Gentil P., Le virelai et le villancico, P., 1954; Reaney G., The development of the rondeau, virelai and ballade forms..., в кн.: Festschrift K. G. Fellerer, Regensburg, 1962, S. 421—27; Gennrichs P., Das altfranzösische Rondeau und Virelai im 12. und 13. Jahrhundert, Langen bei Frankf., 1963; Dömling W., Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen..., Tutzing, 1970 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd 16).

ВИРСАЛА́ДЗЕ — сов. пианистки. Анастасия Давидовна В. [29 X(10 XI) 1883, Кутаиси — 5 IX 1968, Тбилиси] — нар. арт. Груз. ССР (1960). В 1909 окончила Петербургскую консерваторию по классу фп. А. Н. Есиповой. С 1921 преподавала в Тбилисской консерватории; в 1929—46 зав. фп. отделением, с 1936 профессор. Вела широкую конц. деятельность. Воспитала плеяду талантливых пианистов-исполнителей и педагогов: Э. Вирсаладзе, А. Кикодзе, Н. Чиковани, Т. Чхартишвили, Н. Димитриади и др. В числе её учеников — Д. А. Башкиров и Л. Н. Власенко. Автор очерка «Фортепианная педагогика в Грузии и традиции школы Есиповой», в сб.: «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве» (М.—Л., 1966).

Элисо Константиновна В. (р. 14 IX 1942, Тбилиси). Внучка Анастасии Давидовны В., у к-рой училась с 1960 в Тбилисской консерватории. С 1959 солистка Тбилисской филармонии. Лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва, 1961, 3-я пр.) и Междунар. конкурса им. П. И. Чайковского (Москва, 1962, 3-я пр.).

ВИРТУО́З (итал. virtuoso, от лат. virtus — сила, доблесть, талант) — музыкант-исполнитель (а также вообще всякий артист, художник, мастер), в совершенстве владеющий техникой своей профессии. В более точном смысле слова: артист, доблестно (т. е. смело, отважно) преодолевающий технич. трудности. Совр. смысл термин «В.» приобрёл лишь в 18 в. В 17 в. в Италии В. называли выдающегося артиста или учёного, в конце того же века — музыканта-профессионала, в отличие от любителя, позднее — музыканта-исполнителя, в отличие от композитора. Однако, как правило, в 17—18 вв., отчасти и в 19 в. крупнейшие В. были одновременно и великими композиторами (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Скарлатти, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Лист и др.).

Иск-во исполнителя-В. неразрывно связано с артистич. воодушевлением, увлекающим аудиторию и спо-

собствующим впечатляющей интерпретации произведений. Этим оно резко отличается от т. н. виртуозничества, при к-ром художеств. ценность музыки и исполнения отступает на второй план и даже приносится в жертву технич. мастерству игры. Виртуозничество развивалось параллельно с виртуозностью. В 17—18 вв. оно нашло яркое выражение в итал. опере (певцы-кастраты). В 19 в., в связи с развитием романтич. иск-ва, виртуозное исполнит. мастерство достигло своего апогея; в это же время значит. место в муз. жизни заняло и виртуозничество, вылившееся в салонно-виртуозное направление. В это время оно особенно проявилось в области фп. исполнительства. Исполняемые произв. нередко бесцеремонно переделывались, искажались, уснащались эффектными пассажами, позволявшими пианисту блеснуть беглостью пальцев, громоподобными тремоло, бравурными октавами и т. п. Возникла даже особая разновидность муз. литературы — пьесы салонно-виртуозного характера, малоценные в художеств. отношении, предназначенные лишь для демонстрации техники игры сочиняющего эти пьесы исполнителя («Морской бой», «Битва при Жемаппе», «Разорение Москвы» Штейбельта, «Сумасшедший» Калькбреннера, «Пробуждение льва» Ан. Контского, «Бабочки» и транскрипции Розенталя и др.).

Развращающее влияние, оказываемое виртуозничеством на вкусы общества, вызывало естеств. возмущение и резкие протесты со стороны серьёзных музыкантов (Э. Т. А. Гофман, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов), порождало в них недоверчивое отношение к виртуозности как таковой: слово В. они употребляли в иронич. плане, истолковывая его как порицание. По отношению к большим артистам они обычно применяли термин «В.» лишь в соединении с эпитетом «истинный».

Классич. образцы подлинной виртуозности — игра Н. Паганини, Ф. Листа (в пору зрелости); истинными В. должны быть признаны и многие выдающиеся исполнители последующего времени.

Лит.: Hoffmann E. T. A., Zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 70, von L. van Beethoven. Rezension, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 1812/1813, то же, в кн.: E.T.A. Hoffmanns musikalische Schriften, Tl 3, Regensburg, 1921; Wagner R., Der Virtuos und der Künstler, Gesammelte Schriften, Bd 7, Lpz., 1914, S. 63—76; Weissmann A., Der Virtuose, B., 1918; Blaukopf K., Grosse Virtuosen, W., 1954,[2] 1957; Pincherle M., Le monde des virtuoses, P., 1961.

Г.М.Коган.

ВИТА́ЛИ (Vitali) — итал. музыканты. Джованни Баттиста В. (1644, Кремона —12 X 1692, Модена) — скрипач и композитор. Ученик М. Кацати. С 1667 работал альтистом капеллы собора Сан-Петронио в Болонье. С 1672 второй, с 1684 первый капельмейстер придв. герцогской капеллы в Модене. Один из видных мастеров инстр. музыки докорелливской эпохи, В. способствовал созданию гомофонного инстр. стиля, становлению формы предклассич. скрипичной сонаты. Писал преим. в светских жанрах, особенно тщательно разрабатывал танц. формы. Его баллетти, корренти, пассамеццци, пассакальи, чаконы объединены в многочисл. сборники для разл. камерных ансамблей во главе со скрипкой. Они отличаются мелодич. изяществом, острой ритмикой. Нек-рые исследователи называют В. «Иоганном Штраусом 17 века». Всего издано 14 опусов инструментальных произведений В. Ему принадлежат также оратории, кантаты. Часть соч. В. осталась в рукописи.

Соч.: Камерные корренти и баллетти для 2 скр. и баса континуо, ор. 1 (1666); сонаты для 2 скр. с басом континуо для органа, ор. 2 (1667); камерные баллетти, корренти и симфонии для 4 инстр., ор. 3 (1667); баллетти, корренти... для скр. и контрабаса или спинета, ор. 4 (1668); сонаты для 2, 3, 4 и 5 инстр., ор. 5 (1669); варьированные партиты из пассамеццо, чаконы, каприччи и пассакальи... для 2 скр. и контрабаса, или спинета, ор. 7 (1682); камерные баллетти, корренти и каприччи для 2 скр. и контрабаса, ор. 8 (1683); балли во франц. стиле для 5 инстр., ор. 12 (1685); музыкальные искусности..., ор. 13 (1689) и др.

Томмазо Антонио В. (1665, Болонья — место и дата смерти неизв.) — скрипач и композитор. Сын Джованни Баттиста В. Был придв. музыкантом в Модене. С 1706 член Болонской филармоніч. академии. Известен гл. обр. как автор популярной «Чаконы» для скрипки, опубл. Ф. Давидом в «Высшей школе скрипичной игры» («Die Hohe Schule des Violinspiels»), однако нек-рые исследователи высказывают серьёзные сомнения в подлинности этого произведения, приписывая его Давиду.

Соч.: церковные сонаты для 2 скр. и влч., ор. 1 (1693); церковные сонаты для 2 скр. с басом для органа, ор. 2 (1693); сонаты для 2 скр. и баса континуо, ор. 3 (1694); концерт из сонат для скр., влч. и чембало, ор. 4 (1701) и др.

Лит.: Valdrighi L. F., Ferreri-Moreni G., Cronistoria dei teatri di Modena, [Modena], 1873; Perrachio L., Dodici Sonate di T. A. Vitali, trovato a Torino, «Il pianoforte», VI, 1925; Rinaldi M., Sull'autenticita della «Ciaccona» di T. A. Vitali, «Rass. mus.», XXIV, 1954, p. 129—34.

И.М.Ямпольский.

ВИТА́ЛИ (Vitali) Филиппо (1600, Флоренция — 1653, там же) — итал. композитор и певец. С 1631 певец папской капеллы и камер-виртуоз кардинала А. Барберини в Риме. С 1642 работал капельмейстером герцогской капеллы и собора Сан-Лоренцо во Флоренции. В. был выдающимся мастером раннего монодич. стиля. Его муз. сказка «Аретуза» — одна из первых опер, пост. в Риме (1620). Простая, несложная монодия в духе флорентийцев сочетается в этом произв. с элементами полифоніч. стиля римской школы. В. написал также 6 интермедий к комедии «La Finta mora» Чиконьини (пост. 1622, Флоренция), сб. мадригалов, арии с инстр. сопровождением, произв. культовой музыки и др.

ВИТА́ЧЕК Евгений Францевич (29 IV 1880, Склепаржице, Чехия —16 II 1946, Москва) — сов. скрипичный мастер. По нац. чех. Засл. мастер Республики (1924). Засл. деят. иск-в РСФСР (1932). Род. в семье инстр. мастеров. Обучался под рук. дяди — мастера Ф. Шпидлена, сначала в Киеве (с 1895), а затем в Москве (с 1898), где в 1899 открыл собств. мастерскую. В 1918 принял активное участие в организации 1-й Гос. школы скрипичных мастеров. С 1919 хранитель и эксперт Гос. коллекции уникальных муз. инструментов (составил описание хранящихся в коллекции инструментов). Вёл исследовательскую работу по обоснованию науч. метода построения смычковых инструментов, опубликовал ряд работ. В 1924—31 науч. сотрудник Гос. ин-та муз. науки (ГИМН), с 1930 зав. опытной лабораторией смычковых инструментов. В 1932 читал курс музыкального инструментоведения в Моск. консерватории, там же принял участие в организации и руководстве мастерской по построению смычковых инструментов, а в 1936— такой же мастерской при Всекомпромсовете. В. создал собств. модель скрипки, основанную на разработанном им методе т. н. гармоніч. настройки дек. Инструменты работы В. являются выдающимися образцами по качеству звука, изяществу формы, красоте отделки. Метод В. принят сов. мастерами. В 1913 и 1926 на Всероссийских конкурсах струн. инструментов работы В. заняли 1-е место. Жизни и творчеству В. посв. роман чеш. писательницы М. Котатковой «Скрипичный мастер ушёл на восток» («Houslař šel na východ», Praha, 1954). Его сын — Фавий (Фабий) Евгеньевич В. [р. 4 (17) I 1910, Москва] — композитор. В 1931 окончил Моск. консерваторию по классу Н. Я. Мясковского. Преподаёт инструментовку и чтение партитур в Муз.-пед. ин-те им. Гнесиных, с 1945— доцент. Автор симф., камерно-инстр. и др. сочинений.

Соч.: Толщины дек в смычковых инструментах старинных скрипичных мастеров и их распределение, в сб.: Труды Гос. Ин-та муз. науки (ГИМН). Сб. работ комиссии по муз. инструментоведению, вып. 1, М., 1926; О дереве, применявшемся старинными итальянскими мастерами при построении смычковых инструментов, в сб.: Смычковые инструменты, вып. 1, М., 1933, с. 17—31; Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, под ред. Б. В. Доброхотова, М.— Л., 1952, [2] 1964.

Лит.: Ямпольский И., Евгений Францевич Витачек (некролог), «СМ», 1946, № 2—3; Гнесин М., Е. Ф. Витачек, «Хроника советской музыки», М., журн. ВОКС, 1946, № 5.

И.М.Ямпольский.

ВИТТЕНШТЕЙН (Wittgenstein) Пауль (5 XI 1887, Вена —3 III 1961, Нью-Йорк) — австр. пианист. Учился у М. Бре и Т. Лешетицкого (фп.), у Й. Лабора (теория музыки) в Вене, где дебютировал в 1913. Потеряв на войне в 1914 правую руку, достиг исключит. виртуозности в игре левой рукой. Свободное владение техникой скачков давало В. возможность исполнять произв., трудные и для двухручной игры. Его интерпретации отличались ясностью исполнит. замысла и чувством формы. Исполнял собств. обработки произв. классич. репертуара для левой руки, а также сочинения, написанные специально для него. Таковы произв. для фп. с оркестром Р. Штрауса — Парергон (Добавление) к «Домашней симфонии» (Parergon zur «Symphonia domestica») и «Шествие панафенянок» («Panathenäenzug»), концерт D-dur М. Равеля, произв. Э. В. Корнгольда, Ф. Шмидта, С. Борткевича, Р. Брауна, Й. Лабора и др.; ряд инстр. сочинений с фп. Написанный по заказу В. 4-й концерт С. С. Прокофьева, однако, им не исполнялся. В 1931—38 профессор по классу фп. Новой консерватории в Вене. С 1938 жил в США. В 1940—45 преподавал фп. игру в колледже в Манхаттанвилле. Написал «Школу для левой руки» («Schule der linken Hand», т. 1—3, 1957).

В.Ю.Дельсон.

ВИТЕЛЯ́РО Николай Францевич [29 III (10 IV) 1821, Петербург —26 III (7 IV) 1887, там же] — рус. вок. педагог, дирижёр и композитор. В 1842 окончил Петерб. театр. уч-ще по классу пения К. Соливы. Работал репетитором хоров рус. оперы, преподавал в Театр. уч-ще, дирижировал оркестрами. В последние годы жизни давал уроки пения. Среди его учеников: Д. М. Леонова, Ф. К. Никольский, Ю. Ф. Платонова и др. Автор хоров, романсов на сл. Н. А. Некрасова, Н. П. Огарёва и др.

Соч.: Метода пения или подробные объяснения всех правил, необходимых для развития голоса и вкуса в пении. С примерами и многими упражнениями, СПБ, 1866.

Лит.: Некролог, «Музыкальное обозрение», 1887, 2 апр., № 26, с. 206.

ВЙТИНГ, Витингс Евгений Эдуардович [21 VII (2 VIII) 1882, Петербург — 28 VIII 1959, Минск] — сов. певец (драм. тенор) и педагог. Засл. деят. иск-в Латв. ССР (1946) и БССР (1955). Вок. образование получил в Милане (1904—06). Расцвет артистич. деятельности относится к 1907—18, когда В. был солистом Мариинского т-ра (Петроград, партии — Радамес, Хозе, Герман и др.). С 1920 гастролировал в Испании, Франции, Англии, Чехословакии, Румынии, Эстонии. В 1926—29 пел на сценах оперных т-ров Одессы, Свердловска, Тбилиси. С 1920 преподавал в консерваториях Риги (1920—26, 1940—50, с 1947 профессор), Каунаса (1936—40), Минска (1950—59). Среди учеников В.— Н. Д. Ворвулёв, В. И. Глушаков и др.

ВЙТОЛ, Витолс Язеп (Витоль Иосиф Иванович) [14(26)VII 1863, Валмиера—24 IV 1948, Любек, Германия]—латыш. композитор. Один из основоположников латыш. проф. музыки. В 1886 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. В 1886—1918 там же преподаватель, с 1901 профессор. Среди учеников В.— С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, В. В. Щербачёв, В. М. Беляев и др. В. был близким другом А. К. Лядова, А.К. Глазунова, входил в *Беляевский кружок* (член Беляевского попечительского совета). В 1897—1914 муз. рецензент газеты «St. Petersburger Zeitung», дирижёр латыш. хоров в Петербурге. В 1918 директор Латышской оперы в Риге, основатель и в 1919—44 ректор, профессор Латв. консерватории (с перерывом 1935—37, ныне имени В.). В 1920—30-е годы возглавлял латыш. праздники песни, был одним из основателей и председателем Общества латышских композиторов (Latvijas skaņrašu kora, 1923—40). С 1944 жил в Германии.



Творчество, педагогич. и муз.-обществ. работа В. оказали большое влияние на развитие латыш. муз. культуры. Он создал нац. композиторскую школу. Его учениками были мн. виднейшие представители латыш. музыки 20 в.: П. Барисон, Л. Гарута, Ек. Граубинь, В. Дарзинь, Я. Залитис, М. Заринь, А. Жилинский, Я. Иванов, Я. Калниньш, Я. Кепитис, А. Скултэ, а также дирижёр Л. Вигнер, музыковеды Я. Витолинь, Л. Красинская и др. Муз. творчество В. сформировалось под влиянием нац. устремлений латыш. муз. культуры рубежа 19—20 вв. и рус. классич. музыки. Оно охватывает разл. муз. жанры, сочетает высокий профессионализм с глубокой нар. основой. Музыка В. ясная и строгая по стилю и форме, отличается колористической яркостью. В.— один из крупнейших мастеров латыш. хоровой песни. Особенно известны его баллады, посвящ. нар. патриотическим темам («Беверинский певец», «Замок света», «Королевна», «Огненная дубина» и др.) и фантастическим («Бор русалок» и др.). Хор. песни В. получили широкое распространение и в значит. степени повлияли на развитие латыш. хоровой культуры. В симф. творчестве В. преобладают сюиты, часто используется нар.-песенный материал, заметно тяготение к программности. В области фп. творчества основное наследие В. составляют малые жанры. Богата и разнообразна вок. лирика В. с красочно разработанным фп. сопровождением; ярким нар. колоритом обладают детские песни композитора на тексты Я.Райниса, А. Бригадере и др. Значит. областью творчества В. явились обработки латыш. нар. песен для голоса с фп., хоров, фп. и оркестра.

Автор статей и очерков по вопросам муз. иск-ва в периодич. печати.

Соч.: оратория — Иисус в Назарете (1942); кантаты — Песня (ор. 35, 1908), Северное сияние (ор. 45, 1913) и др.; баллада для хора с орк.— Беверинский певец (ор. 28, 1900); для орк.— симфония (1886—88, восстановлена в инструментовке А. Скултэ), Праздник Лиго (ор. 4, 1889), Драматическая увертюра (ор. 21, 1895), увертюра — Спридитис (ор. 37, 1908), 7 латыш. нар. песен (ор. 29а, 1904), Драгоценные камни (Dārgakmeņi, ор. 66, 1924), баллада — Осенняя песня (1928), Латышская сельская серенада (1934), Рапсодия (ор. 39, 1909); для скрипки с орк.— Фантазия на темы латыш. нар. песен (ор. 42, 1910); для дух. орк.— Полонез (1925), Траурный марш (Sēru mareš, 1925); камерно-инстр. произв. — струн. квартет (ор. 27, 1899); для фп. — более 80, в т. ч. соната (b-moll, ор. 1, 1885), 2 цикла вариаций и др.; произв. для скрипки, альта, виолончели, органа; хоры a cappella (103); песни для голоса с фп. (92), дуэты (4) и др.; обр. латыш. нар. песен (более 300); музыка к драматич. спектаклям и др.

Лит. соч.: Творчество [Ан. К. Лядова], в кн.: Ан. К. Лядов, П., 1916; Manas dzīves atmiņas, в кн.: Latviešu mūzika, [вып.] 1—2, Rīga, 1958—62; Rakšti. Sastādītāja V. Muške, Rīga, 1964; Воспоминания. Статьи, Письма, [Л., 1969].

Лит.: Dārziņš E., Jāzepa Vītola dzīve, в кн.: Jāzeps Vītols, Rīga, 1909, № 7; Vītoliņš J., Jāzepa Vītola dzīve, в кн.: Jāzeps Vītols, Rīga, 1944, lappuse 11—150; Гравитис О., Язеп Витол и латышская народная песня, М.—Л., 1966; Komponists Jāzeps Vītols. Bibliogrāfija. Sastād. Kārlis Egle, Rīga, 1963.

Я.Я.Витолинь.

ВЙТОЛИНЬ, Витолиньш Екабс (Яков) Янович [р. 24 VII (5 VIII) 1898, усадьба Бакшаны, ныне Мадонский р-н Латв. ССР] — советский музыковед. Засл. деят. культуры Латв. ССР (1958). Д-р искусствоведения (1961). В 1924 окончил Латв. консерваторию в Риге по классу композиции Я. Витола, занимался дирижированием у Э. А. Купера, изучал историю музыки в Венском (1929, 1931) и Парижском (Сорбонна, 1936—37) ун-тах. В 1922—36 преподаватель Учительского ин-та в Риге; в 1925—29 зав. лит. частью т-ра Нац. оперы Латвии; в 1932—39 редактор журн. «Muzikas

Apskats». В 1937—44 и 1946—61 доцент, в 1940—44 и 1957—61 зав. кафедрой истории музыки Латв. консерватории. С 1946 ст. науч. сотрудник Ин-та фольклора (ныне Ин-та языка и литературы) АН Латв. ССР.

Автор мн. исследований и публикаций по истории латыш. музыки и муз. фольклору, первой всеобщей истории музыки на латыш. яз., муз.-педагогич. работ.

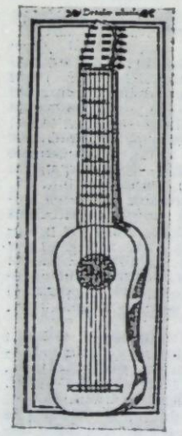
Соч.: Kordinigenta māksla, Rīga, 1928, ² 1947; Mūzikas vēsture, Rīga, [1937]; Jāzepa Vītola dzīve, в сб.: Jāzeps Vītols, Rīga, 1944; Стилевые особенности латышской народной песни годового земледельческого цикла, М., 1964 (Доклад на VII Международном конгрессе антропологич. и этнографич. наук. Москва, август, 1964), также на англ. яз. (1964); Darba dziesmas, Rīga, 1958 (Latviešu tautas mūzika, I); Kāzu dziesmu melodijas, Rīga, 1966 (та же серия, II); Bērnu dziesmu cikes. Beru dziesmas, Rīga, 1971 (та же серия, III); Alfreds Kalniņš, Rīga, 1968; Латышская народная песня, М., 1969; Tautas dziesma latviešu mūzika, Rīga, 1970, и др.

ВИТРИ (Vitry) — см. *Филипп де Витри*.

ВИТТ (Witt) Йозеф (р. 17 V 1901, Мюнхен) — австр. певец (лирич. тенор) и режиссёр. Образование получил в Мюнхенской муз. академии. Дебютировал на оперной сцене в Мюнхенском нац. т-ре в 1920. В дальнейшем пел в оперных т-рах Бреслау (Вроцлав), Карлсруэ, Дортмунда, Кёльна и Брауншвейга. С 1937 солист, с 1942 режиссёр, с 1955 первый режиссёр Венской гос. оперы. Участвовал в Зальцбургских фестивалях. Профессор Венской муз. академии. В. обладал небольшим, но приятным по тембру, подвижным лирич. тенором, хорошей вокальной школой. Исполнял мн. ведущие партии, гл. обр. в операх В. А. Моцарта и Дж. Верди. Среди лучших партий —Макдуф, Альфред, герцог («Макбет», «Травиата», «Риголетто» Верди), Бельмонт, Дон Базилио («Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро» Моцарта).

В.В.Тимохин.

ВИУЭЛА (испан. vihuela) — испанское старинное наименование ряда струн. инструментов. Употреблялось с дополнит. видовыми обозначениями: В. де арко — *фидель* (13—15 вв.) и *виола да гамба* (16 в.), В. де пендула — китара баттенте (до 15 в., см. *Гитара*), в наст. время — обычная гитара, В. де мано—ручная В.— щипковый инструмент 16—17 вв., по внешнему виду и приёмам игры близкий к гитаре, но имеющий слегка выпуклое дно. В. де мано бытовала в высших слоях испан. общества, особенно в 16 в. Выполняла те же функции, что лютня во Франции и Германии. Чаще всего В. де мано с 10 ладами имела 5, иногда 7 двойных струн и 1 одинарную, на к-рой исполнялась мелодия. Струны настраивались в осн. по квартам, с большой терцией между 3-й и 4-й струной (напр., G, c, f, a, d^1, g^1). Инструменты богато украшались инкрустациями из твёрдых пород дерева, кости и серебра. На В. де мано аккомпанировали пению, играли соло и дуэтом, исполняли вариации, фантазии, танц. пьесы. Наиболее выдающимися исполнителями на В. де мано и композиторами, писавшими для неё произв., были Л. Милан, М. де Фуэнльяна, Л. де Нарваэс, Э. де Вальдеррабано, Э. де Кабесон. Музыка записывалась табулатурой на 6 линиях, каждая линия соответствовала одной из струн. Во мн. произв. для В. де мано нашли отражение черты испан. нар. музыки. Муз. лит-ра для В. де мано стала предшественницей лит-ры для гитары. В конце 16 в. с распространением клавишных и смычковых инструментов В. де мано утратила прежнее значение, однако бытовала до конца 17 в.



Лит.: Кузнецов К. А., Музыкально-исторические портреты, М., 1937, с. 30, 35—36; Trend J. Br., L. Milan and the vihuelistas, «Hispanic notes and monographs», XI, L., 1925; Poulton D., Notes on some differences between the lute and the vihuelle and their music, «The Consort», XVI, 1959.

Б.Л.Вольман.

ВИШНЁВСКАЯ Галина Павловна (р. 25 X 1926, Ленинград) — сов. певица (сопрано). Нар. арт. СССР (1966). Уч-ца В. Н. Гариной (Ленинград). Сценич. деятельность начала в 1944 в оперетте, позднее работала в Ленингр. филармонии. С 1952 солистка Большого т-ра СССР.



Артистка разностороннего дарования, обладающая выразительным голосом чистого тембра и большим драматич. талантом, В. создала галерею сценич. образов: Татьяна, Лиза, Купава; Марфа («Царская невеста»), Аида, Виолетта, Чио-Чио-сан, Тоска; Леонора («Фиделио»), Керубино, сольная партия в опере «Человеческий голос» Пуленка и др. Исполнила партию Лиу («Турандот» Пуччини) на сцене Миланского т-ра «Ла Скала». Была первой исполнительницей в Большом т-ре партий Катарины («Укрощение строптивой», 1957), Наташи Ростовой («Война и мир», 1959), Марины («Октябрь» Мурадели, 1964), Софьи Ткаченко («Семён Котко» Прокофьева, 1970). Как конц. и камерная певица выступает с исполнением песен и романсов М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, часто в ансамбле с мужем — М. Л. Ростроповичем, исполняющим партию фп. Б. Бриттен посвятил В. соло в «Военном реквиеме» и вок. цикл на стихи А. С. Пушкина, Шостакович — вок. циклы на стихи Саши Чёрного и А. А. Блока. Снималась в кино (фильм-опера «Катерина Измайлова» Шостаковича, 1966). С 1955 гастролирует во мн. странах мира: ГДР, Чехословакии, Югославии, Италии, Франции, Англии, США; Австрии, Японии, Австралии, Новой Зеландии и др.

Лит.: Полякова Л., Галина Вишневская, «СМ», 1961, № 1; Тимохин В., Галина Вишневская, «МЖ», 1964, № 12; Галина Вишневская, «МЖ», 1968, № 20.

В. И. Зарубин.

ВИШНЕ́ВСКИЙ Степан Фёдорович (р. 15 IV 1928, Киев) — советский валторнист и педагог. Лауреат Международного конкурса исполнителей на духовых инструментах им. А. Рейхи (1-я пр., 1953, Прага). В 1947—52 учился в Ленинградской консерватории по классу валторны М. Н. Буяновского. С 1949 солист оркестра Ленингр. т-ра оперы и балета им. С. М. Кирова, в 1949—56 также артист симфонического оркестра Ленингр. филармонии. В 1949—54 преподаватель по классу валторны в муз. школе-десятилетке при Ленинградской консерватории, с 1954— Муз. уч-ща им. М. П. Мусоргского в Ленинграде.

ВЛАД (Vlad) Роман (р. 29 XII 1919, Черновицы, УССР) — итал. композитор, пианист, музыковед. Окончил консерваторию по классу фп. в Черновицах. В 1938 переехал в Рим; в 1941 окончил курсы фп. при муз. академии «Санта-Чечилия» у А. Казеллы, у к-рого учился и композиции. Одно из первых сочинений В.— Симфониетта (1941, пр. Энеску, 1942). Выступал также как пианист и муз. критик, лектор. Сотрудничал в журнале «L'Immagine». В 1954—55 руководил летней муз. школой Дарлингтон-холла, в 1955—58— Римской филармонич. академией. Президент Итал. об-ва совр. музыки (с 1965), художеств. руководитель муз. фестиваля «Флорентийский май» (с 1964). Как композитор и критик В.— сторонник додекафонной музыки. Среди сочинений В.— хореографич. пьесы «Дама с камелиями» («La dama delle camelie», 1945, нов. ред. 1956), «История одной мамы» («Storia di una mamma», 1951), «Возвращение» («Die Wiederkehr», 1962), произв. для хора, кантаты, камерные произв., музыка для т-ра, кино, радио и телевидения.

Соч.: Modernita e tradizione nella musica contemporanea, Torino, 1955; Storia della dodecafonia, Mil., 1958; Stravinsky, Mil., 1958 (англ. пер.— L., 1960).

ВЛАДИГЕ́РОВ Панчо (р. 1 III 1899, Цюрих) — болг. композитор, пианист, дирижёр и педагог. Нар. арт. НРБ (1949). Начал заниматься музыкой с 6 лет; учился у Х. Визнера (фп.), Д. Христова (теория музыки) в частном уч-ще в Софии (1910—12); у П. Юона (композиция) и Г. Барта (фп.) — в Высшей школе музыки (1912—15), совершенствовался у Ф. Гернсхайма и Г. Шумана (композиция) и Л. Крейцера (фп.) в Нем. академии иск-в в Берлине (1915—18). В 1920—32 композитор и дирижёр Нем. театра в Берлине (написал музыку к спектаклям «Цезарь и Клеопатра» Шоу, «Много шума из ничего», «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь» и «Как вам это понравится» Шекспира, «Танец мёртвых» Стриндберга и др.). С 1932 вёл классы фп. и камерн. ансамбля, с 1944 проф. композиции Гос. муз. академии в Софии. Среди учеников: П. Хаджиев, А. Райчев, К. Илиев, Л. Николов, В. Казанджиев, А. Владигеров, П. Стоянов и мн. др.



В композиторском творчестве В. широко обращается к болг. муз. фольклору. Темы нар. песен использует в опере, балетах, симф. и инстр. произв. В сочинениях раннего периода (до 1922) специфич. нац. мелодика воплощается с помощью традиц. романтич. средств выразительности; в зрелых произв. нац. песенная и танц. основа органически сочетается с высокой композиторской техникой, совр. приёмами письма. Новые программно-тематич. искания В. связаны с жизнью послевоен. Болгарии («Девятое сентября», «Майская симфония», «Драматическая поэма», а также массовые и сольные песни 1950—60-х гг.). Для музыки В. характерны романтич. приподнятость образов, яркая эмоциональность, утончённость гармонии, богатство орк. красок, завершённость формы; доминируют светлые образы, картины природы, бытовые сцены.

В.— основоположник ряда новых для болг. музыки жанров: инстр. концерта, сонаты, фп. трио, фп. пьес. Димитровская пр. (1950, 1953).

Соч.: опера — Царь Калоян (Цар Калоян, 1936); балет—Легенда об озере (Легенда за езерото, соч. 1946, пост. 1962); для орк. — 2 симфонии (ор. 33, 1939, № 2, для струн. орк., ор. 44, 1949), Героич. увертюра Девятое сентября (Девети септември, ор. 45, 1949), 7 симф. болгарских танцев (ор. 23, 1931), рапсодия Вардар (ор. 16, 1922, 1-я ред. для скрипки с фп.), 4 румынских танца (ор. 38, 1942), Болгарская сюита (1927), Еврейская поэма (ор. 47, 1951), Импровизация и токката, Песня мира (1958) и др., концерты (с орк.)— для фп. (5—1918, 1930, 1937, 1953, 1962), для скр. (1921), конц. фантазия для влч. с орк. (1941); камер. ансамбли—струн. квартет (1940), фп. трио (1916), соната для скр. и фп. (1914); для фп.— циклы Эпизоды и Акварели, 6 экзотич. прелюдий и мн. др. пьесы; песни, романсы, обр. нар. песен; музыка для драм. т-ра.

Лит.: Павлов Е., Панчо Владигеров, С., 1961 (рус. пер.— М., 1964).

В. Крыстев.

ВЛАДИ́МИРОВ Михаил Владимирович (наст. фамилия и имя Итцегсон Моисей Меерович) [16 (28) I 1870, Порхов, ныне Псковской обл. —10 X 1932, Ленинград] — сов. дирижёр, композитор, педагог. В 1889 окончил Петерб. консерваторию по классу гобоя В. А. Шуберта. С 1892 дирижёр Панаевского т-ра (Петербург), с 1894 воен. дирижёр в Кронштадте, с 1897 дирижёр духового, в 1900—10 и с 1915— симф. оркестра А. Д. Шереметева. С 1901 преподавал в Придв. певч. капелле, Муз. школе Балт. флота (учреждена по его инициативе). В 1905 возглавлял орг. комитет Союза оркестрантов в Петербурге, позднее пред. этого объединения («С.-Петербургское об-во взаимопомощи оркестровых деятелей»). В 1920 по проекту В. в Петрограде организована военно-муз. школа сухопутных войск. В 1920—23 и 1928—32 вёл курс инструментовки для духовых оркестров в Ленингр. консерватории (с 1928 доцент). Преподавал также в классах воен. дирижёров в военно-учебных заведениях. Автор оркестровых сочинений, хоров, романсов, аранжировок для симфонических, духовых оркестров (в т. ч. сюита «Григиана») и статей. Написал «Практическое руководство по инструментовке для духовых оркестров» (М., 1930, ²1932).

Соч.: Автобиографическая заметка и ответы на анкету, «РМГ», 1914, № 2.

Лит.: Малков Н., М. В. Владимиров (К 35-летию артистич. деятельности), «ЖИ», 1924, № 23. *И. М. Ямпольский.*

ВЛАДИ́МИРОВА Мария Владимировна [5 (17) I 1879, Астрахань —8 XI 1965, Москва] — сов. педагог и камерная певица (сопрано). Засл. деят. иск-в РСФСР (1945). Чл. КПСС с 1939. В 1908 окончила Моск. консерваторию по классу пения У. А. Мазетти. Позднее совершенствовалась у А. Буайе (Париж). В 1911 дебютировала в Мариинском т-ре (Петербург). Затем выступала только как конц. певица. С 1906 занималась педагогич. работой, с 1925 преподавала в Московской консерватории (с 1939 профессор, в 1955—1960 зав. кафедрой сольного пения). Как педагог В. развивала методич. принципы своего учителя У. А. Мазетти. Среди её учеников: Т. Н. Нижникова, М. З. Булатова и др. У В. училась её сестра В. В. Барсова. В. вела большую работу по подготовке нац. вок. кадров Тат. АССР, Башк. АССР и др. республик.

Лит.: Кузьмина Е., Методические принципы М. В. Владимировой, в сб.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 2, М., 1964, с. 52—84.

В. И. Зарубин.

ВЛАДИ́МИРСКИЙ Борис Давидович [р. 27 XII 1902 (9 I 1903), Киев] — сов. музыковед, пианист и муз.-обществ. деятель. Засл. работник культуры РСФСР (1966). В 1924 окончил Киевскую консерваторию по классу фп. С. В. Тарновского. В 1925—30 преподавал, выступал в качестве солиста, был муз. руководителем Радио в Киеве. С 1930 живёт в Москве, в 1931—37 преподавал в Муз. уч-ще им. Гнесиных, был зам. директора по учебной части. В 1939 зам. нач., в 1940—43 нач. Гл. управления учебных заведений Комитета по делам иск-в при СНК СССР. В 1943—46 зам. нач. Управления муз. радиовещания Всесоюзного радио. В 1946—53 директор и художеств. рук. Дома звукозаписи, в 1954—58 гл. редактор и зам. нач. Отдела муз. учреждений Мин-ва культуры СССР. С 1958 директор Всесоюзной студии грамзаписи, в 1964—69 также первый зам. генерального директора фирмы «*Мелодия*». Автор рецензий, статей по вопросам муз. образования, производства грампластинок и др.

ВЛАДИСЛА́ВЛЕВ Михаил Петрович [1825 (по др. данным 1827) —12 (25) X 1909, Москва] — рус. певец (тенор). Пению учился в Италии. В 1848—81 солист Большого т-ра (с 1862— также итал. оперы) в Москве. Один из популярных рус. оперных певцов 50—70-х гг. 19 в. Партии: Собинин; Роберт («Роберт-Дьявол»), Лионель («Марта» Флотова) и др. Пел также в операх. Талант В. высоко ценил А. Н. Верстовский, написавший для него партию Олега в опере «Громобой».

Лит.: Кашкин Н., Из воспоминаний о певце М. Владиславлеве, «Музыкальный труженик», 1909, № 22.

ВЛА́СЕНКО Лев Николаевич (р. 24 XII 1928, Тбилиси) — сов. пианист. Засл. арт. РСФСР (1966). Лауреат Междунар. конкурсов им. Ф. Листа (1-я пр., 1956, Будапешт) и им. П. И. Чайковского (2-я пр., 1958, Москва). Учился в Тбилисской консерватории у А. Д. Вирсаладзе. В 1953 окончил Моск. консерваторию по классу фп. Я. В. Флиера, в 1958 под его рук. аспирантуру. В 1954 окончил вечернее отделение Моск. ин-та иностранных яз. С 1952 преподавал фп. в Хоровом уч-ще при Моск. консерватории, затем в уч-ще им. Гнесиных. С 1957 преподаватель, с 1965 доцент Моск. консерватории. Гастролирует за рубежом.

ВЛА́СОВ Александр Кондратьевич [р. 30 X (12 XI) 1911, Вильнюс] — сов. виолончелист, педагог и композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1963). В 1937 окончил Моск. консерваторию по классу влч. С. М. Козолупова, в 1939 под его рук. аспирантуру. В 1931—34 артист оркестра, в 1936—39 концертмейстер симф. оркестра Моск. филармонии, в 1943—45 солист ВГКО, с 1945 — Моск. филармонии. В 1939—41 доцент Белорус., в 1942—43 Моск. и Саратовской консерваторий; с 1944—Муз.-пед. ин-та им. Гнесиных (до 1950 также декан, с 1951 профессор и зав. кафедрой). Лауреат Всесоюзного конкурса скрипачей и виолончелистов (2-я пр., 1937, Москва). Автор ряда методич. работ в области виолончельного иск-ва, муз. произв., в т. ч. романсов («Фонтану Бахчисарайского дворца» на сл. А. С. Пушкина и др.), сочинений для влч. («Мелодия» и др.), транскрипций для влч. и инструментовок для ансамблей влч.

Гастролировал в Австрии, Венгрии, ГДР, Чехословакии, Швеции, Иране, Ираке.

ВЛА́СОВ Владимир Александрович [р. 25 XII 1902 (7 I 1903), Москва] — сов. композитор. Нар. арт. Кирг. ССР (1946), засл. деят. иск-в РСФСР (1947). В 1929 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки А. И. Ямпольского, по композиции занимался у Г. Л. Катуара и Н. С. Жиляева. В 1926—36 дирижёр и композитор МХАТ-2, в 1936—42 рук. муз.-драм. т-ра во Фрунзе (ныне Киргизский т-р оперы и балета). В 1943—49 директор и худ. рук. Моск. филармонии.

В.—один из создателей (совм. с В. Г. Фере и А. Малдыбаевым) кирг. проф. муз. т-ра. Автор (совм. с В. Г. Фере и А. Малдыбаевым) музыки Гос. гимна Кирг. ССР (1946). Выступает в качестве музыкального критика. Гос. пр. Киргизской ССР (1970).

Соч.: муз. драмы — Алтын кыз (Золотая девушка, совм. с В. Г. Фере, 1937, Кирг. муз.-драм. т-р, Фрунзе), Аджал ордуна (Не смерть, а жизнь, совм. с В. Г. Фере и А. Малдыбаевым, 1938, там же); оперы — Айчурек (Лунная красавица, совм. с теми же, 1939, там же), За счастье народа (совм. с Фере, 1941, там же), Патриоты (совм. с Фере и Малдыбаевым, 1941, там же), Манас (совм. с теми же, 1946, Кирг. т-р оперы и балета; 2-я ред., 1966, там же), Сын народа (совм. с Фере, 1946, там же), На берегах Иссык-Куля (совм. с Фере и Малдыбаевым, 1951, там же), Токтогул (совм. с теми же, 1958, там же), Ведьма (по А. Чехову, совм. с Фере, 1961, телефильм; пост. 1966, Кирг. т-р оперы и балета), За час до рассвета (соч. 1967), Золотая девушка (1972); балеты — Анар (совм. с Фере, 1940, Кирг. муз.-драм. т-р; 2-я ред. 1951, Кирг. т-р оперы и балета), Сельскинчек (Качели, совм. с Фере, 1943, там же), Весна в Ала-Тоо (совм. с Фере, 1955, там же), Асель (по повести «Тополек мой в красной косынке» Айтматова, 1967, Большой т-р), Сотворение Евы (1968), Принцесса и сапожник (1970); оперетты — Пять миллионов франков (1965, Свердловский т-р оперетты); оратория — Сказание о счастье (совм. с Фере и Малдыбаевым, 1949); кантаты — К Ленину (1962), Интернационал (1968); для орк. — симф. поэма Токтогул (1952), симф. повествование Акын поёт о Ленине (1957), Праздничная увертюра (1957), симф. сюита Читая Тагора (1958); для влч. с орк. — концерт, Патетическая рапсодия, Импровизация, баллада; 3 струн. квартета; романсы, песни; инстр. пьесы; музыка к драматич. спектаклям и др.

Лит.: Виноградов В., А. Малдыбаев, В. Власов и В. Фере, М., 1958; Гинзбург Л., Обращённое к современнику, «СМ», 1973, № 1. *Е. М. Ольховик.*

ВЛА́СОВ Степан Григорьевич (1854, станица Гундоровская, ныне Ростовской обл.—1919, там же) — рус. певец (бас). В 1882 окончил Моск. консерваторию (класс Э. С. Таульбуха). Совершенствовался в Вене, выступал в оперных т-рах Турина, Флоренции и др. городов Италии. С 1885 работал в Моск. частной рус. опере, в 1887—1907— в Большом т-ре. Обладал красивым голосом большого диапазона, прекрасной дикцией, отличными сценич. данными. Был лучшим (до Ф. И. Шаляпина) исполнителем партии Мефистофеля на сцене Большого т-ра. Создал яркие, выразительные образы в операх рус. и иностр. композиторов: Руслан, Мельник, Галицкий; Базилио («Севильский цирюльник» Россини), Нилаканта; Вотан («Зигфрид» и «Валькирия» Вагнера) и др. Полнота звучания голоса в верхнем регистре давала возможность В. петь низкие баритоновые партии: Кочубей, Тонио; Максим Редриков («Тутинцы» Бларамберга). Оставив сцену, преподавал (1907—17) пение в Москве.

Лит.: Степан Григорьевич Власов..., «ЕИТ». Сезон 1907—1908 гг., П., [б. г.], вып. 18, ч. 1, с. 282—83.

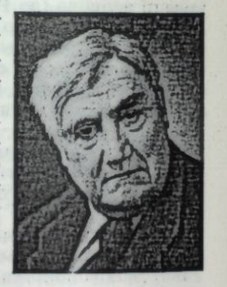
ВЛА́СОВА Ольга Николаевна [р. 18 (31) I 1908, Луганск] — сов. артистка оперетты. Нар. арт. РСФСР (1960). В 1926 окончила муз. техникум им. Н. А. Римского-Корсакова и театр. техникум им. А. В. Луначарского (Москва). Брала уроки пения у Л. Я. Шор-Плотниковой. Сценич. деятельность начала в 1926 в Моск. передвижном т-ре оперетты. В 1928 исполнила роль Эллен Эй («Чёрный амулет» Стрельникова) в Моск. т-ре оперетты. С этого же года артистка т-ра.

В.— исполнительница лирико-каскадных ролей. Обладает большим темпераментом, непосредственностью, артистизмом. Одна из лучших ролей В.— Адель («Летучая мышь» Штрауса).

Др. роли: Роз-Мари («Роз-Мари» Стотхарта и Фримля), Нинон («Фиалка Монмартра» Кальмана), Виолетта («Холопка» Стрельникова), Агнесса («Миллион терзаний» Дунаевского), Марианна («Воздушный замок» Фельцмана), м-с Хиггинс («Моя прекрасная леди» Лоу). В 1963—70 преподаватель муз. отделения ГИТИСа.

Лит.: Шереметьевская Н., Всегда молодое искусство, «Театр», 1962, № 5. *В. И. Зарубин.*

ВОАН-УИЛЬЯМС (Vaughan Williams) Ралф (наст. фам. и имя Уильямс Ралф Воан) (12 X 1872, Даун-Ампни, Глостершир —26 VIII 1958, Лондон) — англ. композитор, органист и муз.-обществ. деятель, собиратель и исследователь англ. муз. фольклора. Учился в Тринити-колледже Кембриджского ун-та у Ч. Вуда и в Корол. муз. колледже в Лондоне (1892—96) у Х. Пэрри и Ч. Стэнфорда (композиция), У. Пэрретта (орган); совершенствовался по композиции у М. Бруха в Берлине, у М. Равеля в Париже. В 1896—99 органист церкви Саут-Ламбет в Лондоне. С 1904 чл. Об-ва нар. песни. С 1919 преподавал композицию в Корол. муз. колледже (с 1921 профессор). В 1920—28 рук. Баховского хора.



В.-У.— один из основоположников новой англ. композиторской школы («английского музыкального ренессанса»), провозгласившей необходимость создания нац. проф. музыки на основе англ. муз. фольклора и традиций англ. мастеров 16—17 вв.; утверждал своим творчеством её идеи, воплотив их в произв. разных жанров: 3 «Норфолкских рапсодиях» («Norfolk rhapsodies», 1904—06) для симф. оркестра, фантазии на тему Таллиса для двойного струн. оркестра («Fantasia on a theme by Tallis», 1910), 2-й Лондонской симфонии («London symphony», 1914, 2-я ред. 1920), опере «Хью-гуртовщик» (соч. 1914) и др. Наиболее значительны его достижения в области симф. и хор. музыки. В ряде симф. произв. В.-У. воплощены эпизоды истории англ. народа, воссозданы реалистич. картины жизни совр. Англии, муз. материал для к-рых он черпал гл. обр. из англ. муз. фольклора. Симф. произв. В.-У. отличаются драматизмом (4-я симфония), мелодич. ясностью, мастерством голосоведения, изобретательностью оркестровки, в к-рой ощущается влияние импрессионистов. Среди монументальных вок.-симф. и хор. произв.— оратории и кантаты, предназначенные для церк. исп. Из опер наибольшим успехом пользуется «Влюблённый сэр Джон» («Sir John in love», 1929, по «Виндзорским кумушкам» У. Шекспира). В.-У. был одним из первых англ. композиторов, активно работавших в кино (на основе музыки к фильму о полярном исследователе Р. Ф. Скотте написана его 7-я симфония). Творчеству В.-У. присущи масштабность замыслов, своеобразие муз.-выразит. средств, гуманистич. и патриотич. направленность. Лит.-критич. и публицистич. деятельность В.-У. сыграла важную роль в становлении англ. муз. культуры 20 в.

Соч.: оперы (6) — Хью-гуртовщик (Hugh the driver, 1924, Лондон), Отравленный поцелуй (The poisoned kiss, 1936, Кембридж), Уходящие в море (Riders to the sea, 1937, Лондон), Путь паломника (The pilgrim's progress, по Беньяну, 1951, Лондон) и др.; балеты — Старый король Коул (Old King Cole, 1923), Рождественской ночью (On Christmas night, 1926, Чикаго), Иов (Job, 1931, Лондон); оратории, кантаты; для орк.— 9 симфоний (1909—58), в т. ч. программные — 1-я, Морская (A sea symphony, 1910, для хора, солистов и орк. на сл. У. Уитмена), 3-я, Пасторальная (Pastoral, 1921), 6-я (1947, по «Буре» У. Шекспира), 7-я, Антарктическая (Sinfonia antartica, 1952); инструментальные концерты, камерные ансамбли; фп. и орг. соч.; хоры, песни; обр. англ. нар. песен; музыка для т-ра и кино.

Лит. соч.: English folk-songs, L., 1912; National music, L., 1934, 3 ed.— National music and other essays, L., 1963; Some thoughts on Beethoven's choral symphony, with writings on other musical subjects, L.,1953; The making of music, N.Y.—L., 1955 (рус. пер.: Становление музыки. Послесл. и примеч. С. А. Кондратьева, М., 1961).

Лит.: Конен В., Ральф Воан-Уильямс. Очерк жизни и творчества, М., 1958; Young P. M., Vaughan Williams, L., 1953; Howes F., The music of R. Vaughan Williams, L.— N. Y., 1954; Pakenham S., R. Vaughan Williams. A discovery of his music, L., 1957; Day J., Vaughan Williams, L.— N. Y., 1961; Dickinson A. E. F., Vaughan Williams, L., 1963; Kennedy M., The works of R. Vaughan Williams, L., 1964; Williams U., R. Vaughan Williams. A biography, L., 1964; Schwartz E., The symphonies of R. Vaughan Williams, Amherst, 1964. *М. М. Яковлев.*

ВОДЕВИ́ЛЬ (франц. vaudeville) — вид «комедии положений» с куплетами, исполняемыми под музыку. Возник во Франции. Назв. произошло от Vau de Vire (долина реки Вир, Нормандия). «Водевирами» наз. нар. песенки, к-рые были распространены в 15 в. в Нормандии (там жил нар. поэт-песенник суконщик О. Баслен, считающийся родоначальником В.). В 16 в. В. наз. гор. уличная песенка. К этому времени, возможно, относится и трансформация термина в voix de ville (городские голоса). Об утверждении этого понятия свидетельствует книга Ж. Шардавуана, музыканта из Анжу (Chardavoine J., «Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de villes», P., 1575).

Постепенно песенки-В. превратились в песенки-куплеты с рефреном, к-рые с 17 в. вводились в театр. представления. Возникает род небольших пьесок, разыгрываемых во время нар. празднеств в ярмарочных т-рах, т. н. «пьесы-водевили». В 1-й пол. 18 в. такие пьесы сочиняли А. Пирон, Ж. М. Колло д'Эрбуа, А. Лесаж, Л. Фюзелье, М. Дорневаль, Ж. Отрё и др.

В дальнейшем В. превратился в жанр лёгкой комедийной пьесы с анекдотич. сюжетом, в к-рой диалог и драм. действие, построенное на острой занимат. интриге, сочетаются с песенками-куплетами, романсами и танцами. В 1753 франц. либреттист Ж. Ваде впервые заказал музыку для В. композитору-профессионалу. С тех пор совм. работа над В. драматурга и композитора стала традицией: М. Ж. Седен, Л. Ансом, Ш. С. Фавар и др. сотрудничали с А. Э. М. Гретри, Ф. А. Филидором, П. А. Монсиньи. Позднее пьесы-В. легли в основу комич. оперы. К концу 18 в. во Франции В. сложился как самостоят. театр. жанр. Во время Великой франц. революции он стал излюбленным жанром проф. т-ра. В 1792, после опубликования декрета о свободе публич. зрелищ, драматурги П. А. О. Пипс и П. И. Барре открыли в Париже спец. т-р «Водевиль»; затем возникли водевильные т-ры «Театр трубадуров», «Театр Монтансье» и др. Сначала на их сценах ставились пьесы, содержание, характер персонажей и балаганная буффонада к-рых ещё были связаны с ярмарочными представлениями и пантомимой. В период якобинской диктатуры В. насыщается политич. содержанием. Лёгкость и гибкость этого жанра, в к-ром куплеты обычно исполнялись на знакомые, популярные мотивы, позволяли в доступной для широкого зрителя форме откликаться на злободневные политич. события.



Сцена из водевиля Э. Лабиша «Соломенная шляпка» в пост. Александринского т-ра. 1903.

Авторами текстов подобных В. были Э. Дюпати, М. А. Дезожье, Ж. Б. Роде, К. Ф. Дефонтен. После поражения франц. революции В. утратил сатирич. характер и патриотич. пафос и превратился в развлекат. жанр, получивший с нач. 19 в. общеевроп. распространение. В. как жанр был канонизирован во Франции Э. Скрибом, написавшим самостоятельно или в соавторстве с др. драматургами свыше 150 В., мн. из к-рых в течение 50 лет переводились и переделывались, служа драматургам др. европ. стран образцами для создания нац. В. Среди франц. авторов 19 в., также повлиявших на развитие В. в др. странах,— Ш. Г. Пуарсон, Н. Бразье, А. О. Мельвиль, Ж. Ф. А. Баяр, Ф. Ф. Дюмануар и особенно Э. Лабиш, крупнейший франц. водевилист сер. 19 в. В связи с широким распространением В. выдвинулись мн. крупные актёры, к-рые, овладев спецификой синтетич. жанра, внесли вклад и в развитие песенной нац. культуры (в т. ч. В. Дежазе, ставшая лучшей исполнительницей песен П. Беранже).

Впервые рус. публику познакомила с В. франц. труппа, гастролировавшая в Петербурге (1800—02) и Москве (с 1806). Рус. драматурги и поэты А. А. Шаховской (родоначальник рус. В.), Н. И. Хмельницкий, А. И. Писарев, А. С. Грибоедов, П. А. Вяземский, Н. В. Всеволожский, Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, П. Н. Арапов, Р. М. Зотов и др. сначала переводили франц. В., русифицировали их, а позднее создавали оригинальные, на нац. основе.

Первый рус. муз. В.—«Казак-стихотворец» (текст Шаховского, музыка К. А. Кавоса, 1812). Расцвет рус. муз. В. относится к 1820-м гг., когда в него наряду с куплетными песенками включались и арии романсового типа, дуэты, иногда хоры и др. вок. номера, а также увертюры. В зависимости от характера муз. номеров различаются опера-В., комедия-В. и В. с куплетами («собственно водевиль»). Опера-В. включает в себя увертюру (обычно тематически не связанную с музыкой В.), самостоят. вок., инстр. и танц. номера и заключит. песенки-куплеты, т. н. «водевиль» (второе значение этого термина), с к-рым все участники спектакля поочерёдно или все вместе обращаются к публике (куплеты поются на одну мелодию перед закрытием занавеса; 1-й куплет обычно содержит мораль пьесы, последний — просьбу одобрения, обращение героини или героя к публике). К этому типу принадлежат: «Кто брат? Кто сестра?, или Обман за обманом» (текст Грибоедова и Вяземского, музыка А. Н. Верстовского, 1824), «Новая шалость, или Театральное сражение» (текст Хмельницкого, музыка А. А. Алябьева, Верстовского, Л. В. Маурера).

Комедия-В. имеет черты сатиры и обладает более усложнённой интригой, в ней меньше вок. номеров, обычно отсутствуют увертюра и «водевиль»; в финале — хор, танец или сольный куплет одного из участников («Тридцать тысяч человек, или Находка

хуже потери», текст Писарева, музыка Верстовского, 1825). В. с куплетами — комедия-миниатюра с небольшим количеством муз. номеров («Утро после бала», текст Писарева, музыка Верстовского, 1828).

Музыку к В. писали известные рус. композиторы 1-й пол. 19 в. (мн. из них работали совместно): Верстовский — автор музыки к 32 В., Алябьев — к 20 В., к В. писал музыку Мих. Ю. Виельгорский, а также жившие в России композиторы-иностранцы — Л. В. Маурер, Ф. Е. Шольц и И. И. Геништа. В музыке рус. В. получили отражение нар.-песенные элементы. Позднее роль музыки в В. уменьшилась и обычно для новых куплетов использовались муз. номера из известных В. К сер. 19 в. рус. В. утрачивает популярность. На Западе В. уступает место оперетте и чисто развлекат. эстрадным жанрам; в дальнейшем он становится одним из компонентов т-ров *варьете*, а на рубеже 19—20 вв.— *ревю* и *мюзик-холлов*. В Сов. Союзе муз. В.— лёгкий комедийный жанр, близкий к муз. т-ру («Гурий Львович Синичкин» Дыховичного и Слободского с музыкой А. Л. Колкера, пост. в Ленинградском т-ре комедии, и Н. В. Богословского — в Т-ре сатиры в Москве).

Лит.: Ла Лоранси Л. де, Французская комическая опера XVIII в., пер. с франц., М., 1937; Старый русский водевиль 1819—1849, М., 1937; Русские классические водевили, М., 1945; Войнова А. В., Предисловие к нотн. изд.: Верстовский А., Кто брат? Кто сестра?, или Обман за обманом, М.—Л., 1949; её же, Предисловие к нотн. изд.: Верстовский А., Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам, М., 1971; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959 (гл. 10— Водевиль); Русский водевиль. Сост. В. В. Успенский, Л.— М., 1959.

А. В. Войнова, С. М. Грищенко.

ВОДИ́ЧКО (Wodiczko) Богдан (р. 2 VII 1911, Варшава) — польский дирижёр и педагог. Учился в Варшаве игре на скрипке, фп. и валторне (с 1929), затем изучал дирижирование и композицию у В. Талиха и Й. Кржички в Праге (1932), совершенствовался у В. Бердяева (дирижирование) и П. Рытеля (композиция) в Варшаве (1936—39). Дирижёр филармоний в Гданьске (1946—50), Лодзи (1950), Кракове (1951), Нац. филармонии в Варшаве (1955—58). Вёл классы дирижирования в Варшавской и Познанской консерваториях. Мн. совр. польские дирижёры — ученики В. В 1961—65 директор оперного т-ра в Варшаве. В 1960—1961 и с 1965 дирижёр симф. оркестра в Рейкьявике (Исландия). С 1968 директор и дирижёр Большого симф. оркестра Польского радио в Катовице. Неоднократно гастролировал в городах Польши и за границей. Исполняет гл. обр. произв. польских и др. совр. композиторов. С 1971 профессор консерватории в Варшаве по классу дирижирования.

З. Лисса.

ВОДОВО́ЗОВ Альберт Фёдорович (р. 3 IV 1932, пос. Ольховка Ворошиловградской обл.) — советский композитор. В 1956 окончил Киевскую консерваторию по классу композиции Н. Н. Вилинского. С того же года преподаватель теоретич. дисциплин в Донецком муз. уч-ще.

Соч.: для орк.— симф. поэмы Прометей (1956), Праздник в Донбассе (1964), Молодежная праздничная увертюра (1970); концерт для фп. с орк. (1967), сюита для струн. квартета (1958), концертные вариации для двух баянов с орк. нар. инструментов (1965); для эстр. орк.— Веселая прогулка (1964), Фантазия на темы песен П. Майбороды (1956), песни (в т. ч. Край родной, Весенняя ода Ленину, Баллада о рабочем, Красная тачанка, Лебединая песня).

ВОДЯНО́Й ОРГА́Н — см. *Гидравлос.*

ВОЕ́ННАЯ МУ́ЗЫКА — музыка, служащая целям патриотич. воспитания и строевого обучения войск. Средствами В. м. в войсках осуществляются также функции сигнализации, оповещения, связи и управления. В прошлом В. м. применялась и при боевом вождении воен. подразделений. Исполняется по преимуществу военными оркестрами (см. *Военный оркестр*). В более широком смысле В. м. включает в себя и строевую (походную, привальную) песню. Нередко термин «В. м.» трактуется чересчур расширительно, и под В. м. понимаются любые произв., исполняемые воен. дух. оркестром, независимо от их жанровой принадлежности (увертюры, симфонии, танц. пьесы и т. д.).

Организующие, дисциплинирующие строй, воодушевляющие свойства В. м. отмечались многими военными теоретиками, военачальниками, писателями. А. В. Суворов, например, писал, что «музыка удваивает, утраивает армию».

В. м. подчинена общим законам муз. иск-ва. Однако обобщённость героико-патриотич. содержания строевой и церемониальной В. м. позволяет использовать её в разл. целях. В СССР и странах социализма В. м.— символ единения армии и народа, мощное средство патриотич. воспитания. В армиях капиталистич. стран В. м. нередко служит пропаганде милитаризма.

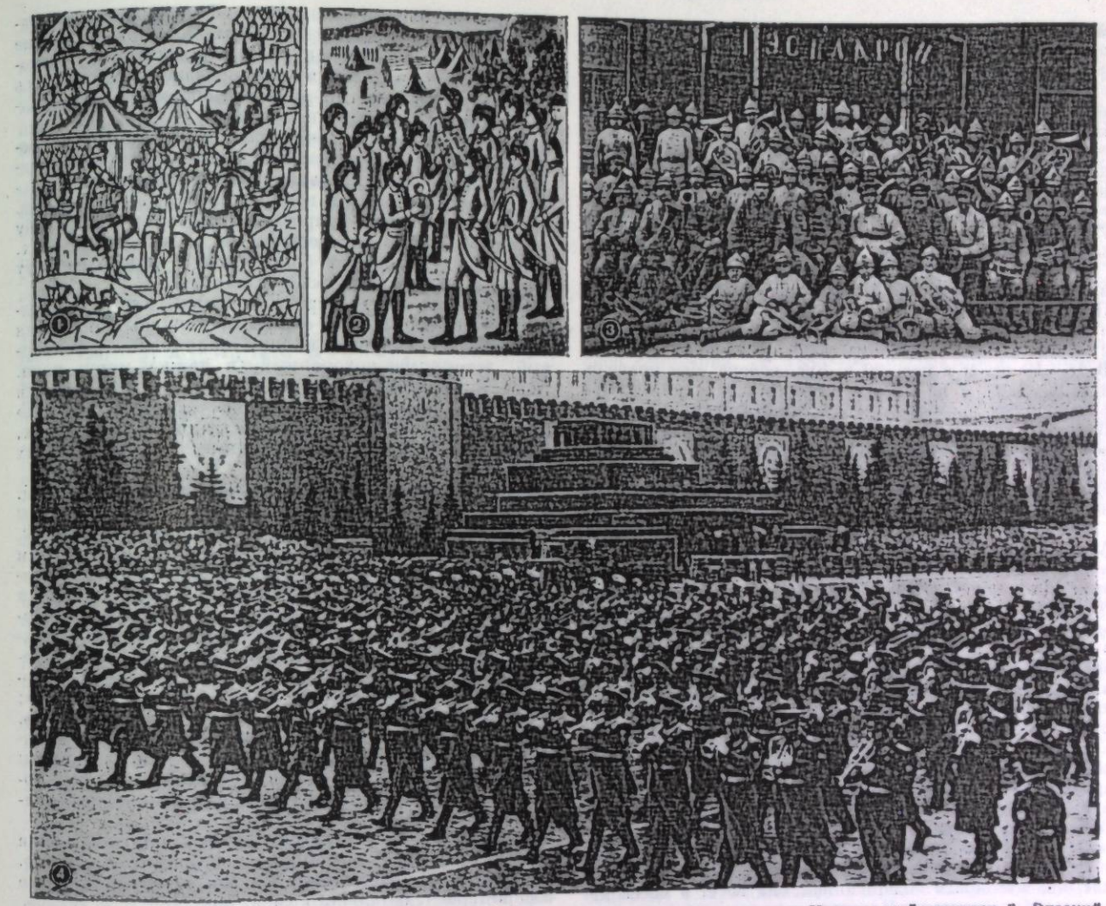
Уже у древних народов Египта, Ассирии, Вавилонии, Палестины, Персии, Китая и Индии В. м. широко применялась в сражениях, воен.-обществ. быту и в торжеств. церемониях. В Египте, Ассирии и Вавилонии для исполнения В. м. употреблялись двойной гобой, простейшие продольные флейты, трубы, рога, барабаны, тарелки, литавры. В Др. Египте и Др. Китае наряду с В. м. в войсках применялось и хор. пение.

В. м. Др. Греции и Др. Рима развивала сложившиеся тысячелетиями традиции древних цивилизаций юго-вост. Средиземноморья. По свидетельству греч. историка Фукидида, у македонян особую роль в войсках играла флейта, под звуки к-рой войска двигались спокойно, без порывов; у карфагенян для этой цели служила цитра, у римлян — рог и труба. В. м. и пение т. н. «варваров», в частности воинств. кимвров и тевтонов, внушали всеобщий страх. Важную роль в воспитании критского юношества играл воинств. танец «пиррихий», позднее ставший основой спартанских воен. походных песен и походной музыки — эмбатерий; в нём воспроизводились движения воинов на поле битвы.

Излюбленными инструментами греков на празднествах и в воен. деле были кифары, лиры и авлосы. Древние римляне применяли в бою рога, тубы (трубы), цимбалы и шумовые инструменты, объединявшиеся в разл. ансамбли.

В период раннего феодализма назначение В. м. ограничивалось гл. обр. сигнальными и декоративно-церемониальными функциями. Принципы организации рыцарских феод. армий и формы их боевых действий ограничивали роль В. м. в бою. До 16 в. В. м. представляла собой произвольные комбинации дух. и ударн. инструментов (труб, барабанов, литавр). В 16—17 вв., в связи с переходом в большинстве стран Зап. Европы к наёмным армиям с единообразной системой воен. обучения, постепенно устанавливались нек-рые общие принципы организации и применения В. м., более чётко регламентировался воен.-муз. инструментарий.

В период Великой французской революции заметно усилилась общественно-организующая функция В. м. в гос. и гражд. жизни. В массовых нац. празднествах, манифестациях, торжеств. церемониях, религ.-патриотич. процессиях значит. роль принадлежала, в частности, организованному Б. Сарретом и возглавлявшемуся Ф. Ж. Госсеком оркестру Нац. гвардии. Репертуар воен. оркестров обогащался, совершенствовались исполнительская культура и инструментарий. На массовых торжествах оркестр Нац. гвардии и др. оркестры гарнизона исполняли воен. симфонии, патриотич. гимны, марши и др. муз. произв. Нередко они предназначались для больших сводных составов; их авторами были Ф. Ж. Госсек, Ш. С. Катель, Ж. Ф. Лесюэр, Э. Н. Мегюль, Л. Керубини и др. виднейшие композиторы. Позднее этот опыт использовал Г. Берлиоз, создавший Реквием с участием 4 дух. оркестров и революц. Траурно-триумфальную симфонию. Сводные воен. оркестры участвовали в гигантских фестивалях и в др. странах.



1. Сбор войск на Куликовом поле. В центре — воины с сигнальными трубами. Миниатюра из Никоновской летописи. 2. Русский военный оркестр времён Екатерины II. 3. Военный оркестр под управлением С.А. Чернецкого в годы Гражданской войны 1918—1920. 4. Сводный оркестр Вооружённых Сил СССР во время военного парада на Красной площади в Москве 7 ноября 1971

Со 2-й пол. 19 в. и особенно в 20 в. использование В. м. непосредственно на полях сражений утрачивает прежнее значение, что объясняется изменившимися условиями боевой тактики.

Вместе с тем участие в совр. войнах многомиллионных масс, возросшее боевое напряжение, широкое применение боевой техники повысили значение в бою морального фактора. Поэтому В. м. продолжает применяться в строевой и боевой подготовке, для воспитания воинов в мирное время, в воинском быту, в культурно-просветительной конц. деятельности, при проведении общественно-церемониальных мероприятий.

Наряду с постепенным ослаблением первоначальной прикладной функции В. м. на протяжении 19 в. происходил процесс её художеств. роста, приобщения к общей муз. культуре. Одновременно упорядочивалась организация воен. оркестров, совершенствовались инструменты, обогащались выразит. средства В. м. и репертуар воен. оркестров. С нач. 19 в. в связи с технич. усовершенствованием дух. инструментов (введение вентильных механизмов, появление семейства саксгорнов) типизируются и расширяются составы воен. оркестров, заметно повышаются их исполнит. возможности. Соответственно расширяется репертуар оркестров.

В России В. м. издавна способствовала формированию высоких морально-боевых качеств рус. солдата.

В период Киевской Руси и позже военные походы сопровождались музыкой с применением труб, бубнов, сопелей (деревянных дудок), позднее — накр, набатов, литавр, а также сипошей, варганов, тулумбасов.

Со 2-й пол. 16 в. и особенно к сер. 17 в. на царскую службу приглашаются иноземные виртуозы-трубачи и валторнисты, начинается подготовка отечеств. музыкантов-исполнителей на дух. инструментах, обогащается репертуар, повышается исполнит. мастерство. Новый этап в развитии рус. В. м. связан с гос., воен. и культурными преобразованиями Петра I. Создание в нач. 18 в. массовой регулярной нац. армии потребовало новой организации воен.-муз. службы в войсках. В пехотных полках (кроме гвардии) были введены штатные оркестры, состоявшие из 9 «гобоистов» (общее наименование воен. музыкантов) и 16 ротных барабанщиков (по 2 на роту). В «Уставе воинском» (1716, изд. в Петербурге в 1826) и др. документах регламентированы действия войск, производившиеся под В. м. Были учреждены гарнизонные школы, в к-рых дети военнослужащих (позже называвшиеся кантонистами) обучались грамоте, воен. наукам, пению по нотам, игре на муз. инструментах. В. м. находила применение во вре-

мя войн Петра I со шведами и турками. Она была представлена небольшими инстр. композициями фанфарно-героич. и маршевого типа, близкими к ставшим знаменитыми при Петре I приветственным, торжественным, встречным, застольным, «виватным» и другим кантам.

С 30-х гг. 18 в. рус. воен. оркестры, состоявшие, как правило, из 2 кларнетов, 2 продольных или поперечных флейт, 2 фаготов и 2 валторн, иногда с добавлением труб и литавр, имели в своём репертуаре уже батальные композиции, марши и др. пьесы более сложного типа.

В боевой практике выдающихся рус. полководцев и военачальников П. А. Румянцева, А. В. Суворова, П. И. Багратиона, М. И. Кутузова, М. Д. Скобелева и др. В. м. являлась важным средством воспитания в рус. солдате патриотизма, преданности Родине. В 18—19 вв. и в нач. 20 в. рус. войска, как правило, шли в атаку и на штурм в сомкнутых колоннах при развёрнутых знамёнах, с барабанным боем, под звуки В. м. и с пением песен. В то же время В. м. украшала воинский церемониал, офиц. гос. торжества, нар. празднества, международный дипломатический ритуал; она была также принадлежностью придворной и усадебной жизни.

Развитие рус. В. м. связано с деятельностью А. А. Алябьева, М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, в течение многих лет работавшего инспектором оркестров воен.-морского ведомства, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, А. С. Аренского. Рус. воен. музыка оказывала влияние на строевой репертуар зарубежных, в частности нем., воен. оркестров. Введённые в рус. воен. оркестрах в нач. 19 в. технич. усовершенствования медных инструментов были затем заимствованы англ. армией. Во время войн с Турцией рус. воен. музыканты познакомились с турецкой или *«яничарской музыкой»*, к-рая была включена в рус. воен. оркестры; вслед за Россией её ввели в свои воен. оркестры и др. европ. страны. В свою очередь, нек-рые обрусевшие музыканты-иностранцы внесли вклад в развитие рус. В. м. (В. И. Главач, В. В. Вурм, А. и А. Д. Дерфельты, Ф. Б. Гаазе и др.).

После Великой Окт. социалистич. революции В. м. насыщается новым содержанием; она несёт в массы мелодии «Марсельезы», «Интернационала», революц. песен и боевых патриотич. маршей. Из простого атрибута воен. строя, обучения и боя она превращается в важное орудие массово-политич. работы, воспитания красноармейцев и гражд. населения в революц. духе.

Первые сов. полководцы и военачальники закладывали идейно-художеств. и организационные основы сов. В. м. М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилов, С. М. Будённый, Г. И. Котовский, И. А. Щорс, С. Г. Лазо и др. прославленные герои Гражд. войны лично содействовали становлению сов. воен.-орк. иск-ва. С первых дней создания Рабоче-крестьянской Красной Армии Сов. гос-во уделяло большое внимание организации воен.-орк. службы.

В период Великой Отечеств. войны 1941—45 В. м. иногда использовалась и в боевых операциях (прорыв блокады Ленинграда, решающие штурмы в боях за населённые пункты и т. д.). Концерты воен.-патриотич. музыки за рубежом для населения освобождённых городов, как правило, стихийно перерастали в митинги, участники к-рых выражали высокие чувства признательности Стране социализма и её могучим Вооружённым Силам.

Коренные изменения, происшедшие после Великой Отечеств. войны в системе Вооружённых Сил, в характере и способах вооруж. борьбы, в методах подготовки и воспитания личного состава армии и Воен.-Мор. Флота, отразились на роли и формах развития В. м. Значение В. м. на манёврах и в походах снизилось. Вместе с тем заметно повысилось её значение в воспитании войск, возросли её общественно-организующие функции при проведении разл. торжественно-церемониальных мероприятий и нар. празднеств. Усилилась её культурно-просветит. роль как специфич. разновидности сов. муз. иск-ва в целом.

В зависимости от задач и условий применения определились выразит. средства В. м. и её осн. разновидности: сигнальная, строевая, общественно-церемониальная, развлекательная и концертная В. м. Уставы Сов. Армии значительно упростили сигнальную службу во всех родах войск, освободив её от устаревших, потерявших значение в бою, строю и воинском быту сигналов, барабанных боёв и маршей.

Осн. жанр В. м.— строевой *марш*. Его разновидности — походный, или «скорый», парадный, или «для торжественного прохождения», колонный, фанфарный, встречный, похоронный, а также марш конц. типа. К строевой церемониальной музыке относятся такие пьесы, как «Вечерняя заря», «Развод караулов» и др., предназначенные для обслуживания строевых, учебных, церемониальных и бытовых нужд воинских частей.

Репертуар воен. оркестров включает также танц. пьесы, увертюры, фантазии, попурри и др. жанры лёгкой, т. н. садовой, музыки. Мн. марши, вальсы, польки, мазурки и др. пьесы посвящались конкретным боевым эпизодам воен. истории, отражали в обобщённо-героич. или лирич. образах патриотич. идеи и имели условные названия — девизы, напр., рус. марши: «Вступление в Париж», «Бой под Ляояном», «Мукден», «Геок-Тепе» (крепость, завоёванная М. Д. Скобелевым), «Герой», «Триумф победителей», «Тоска по родине», «Товарищи по оружию», «Прощание славянки»; вальсы: «На сопках Маньчжурии», «Амурские волны», мазурка «Уланы» и т. д. Ряд маршей носит назв. воинских частей или родов войск, к-рым они посвящены: Преображенский марш, марш Печорского полка, Колонный марш 14-го Гренадерского (Грузинского) полка, Егерский марш.

Концертная В. м., менее богатая оригинальными пьесами для дух. ансамбля, ассимилирует произв. симфоничч., оперной, хоровой и вок. музыки, особенно военно-героич. батального характера.

Развивая прогрессивные национальные традиции рус. В. м. и наполняя их новым содержанием, сов. композиторы активно работают в области В. м. Обогащению В. м. муз. композициями, специально написанными для дух. оркестров, способствовали такие крупные музыканты, как Р. М. Глиэр («Марш Красной Армии», 1924), С. Н. Василенко («Походный марш Красной Армии», 1929), М. М. Ипполитов-Иванов, Н. Я. Мясковский («Походный торжественный марш» и «Драматический марш», 1931), Д. Д. Шостакович («Торжественный марш», 1940), С. С. Прокофьев (Марш ор. 99) и др. Наряду с маршевыми композициями конц. характера создавались строевые марши (сочинения Н. П. Иванова-Радкевича, Ю. А. Хайта, В. С. Рукова, С. А. Чернецкого и др.). Мн. марши написаны на нац. темы народов СССР (марши А. И. Хачатуряна, А. В. Затаевича, А. М. Сатяна, Н. К. Чемберджи, Д. Ф. Салиман-Владимирова и др.).

Сов. композиторы создали значит. количество произв. крупной формы для дух. оркестров (19-я симфония и Драматич. увертюра Мясковского, 5-я симфония Иванова-Радкевича, 4 симфонии Кожевникова, Пассакалия и фуга Макарова, «Поэма о Сталинградской битве» и симфония «Мужество» Дзегеленка, красноармейские сюиты Кручинина, концертные увертюры, рапсодии, фантазии, сюиты разл. композиторов).

Значит. развитие получила конц.-лит-ра для отд. дух. инструментов. В репертуар совр. воен. дух. оркестров входят переложения симфоний и симф. произв. Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского и др., а также фрагментов из классич. и совр. опер и балетов. Совр. воен. дух. оркестр среднего состава в Сов. Армии обеспечивает подлинно художеств. раскрытие крупных произведений. Сложность репертуара совр. воен. оркестров, высокие требования, предъявляемые к его исполнению, вызвали необходимость подготовки воен. дирижёров на базе высшего муз. образования (Воен. ф-т при Моск. консерватории), а также спец. подготовки воен. музыкантов.

Лит.: Стасов В. В., Европейский концерт, «Санкт-Петербургские ведомости», 18 и 19 октября 1867; то же, Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894; Зубов Г. Н., О положении военной музыки в России, СПБ, 1903; Апостолов П., Война и музыка, «СМ», 1946, № 2—3; его же, О военной музыке, «СМ», 1947, № 1; Цуккерман В., Произведения для духового оркестра, в кн.: Очерки советского музыкального творчества, т. 1, М.— Л., 1947; Данилевич Л., Музыка на фронтах Великой Отечественной войны, М.— Л., 1948; Матвеев В., Русский военный оркестр, М.— Л., 1965; Военная музыка. Сб., М., 1968; Kastner J. G., Manuel général de la musique militaire, P., 1848; Kalkbrenner A., Die Organisation der Militärmusikchöre aller Länder..., Hannover, 1884; Tiersot J., Les Fêtes et les chants de la Révolution française, P., 1908; рус. пер.— Тьерсо Ж., Песни и празднества французской революции, М., 1933; Farmer H. G., The rise and development of military music, L., 1912; Brenet M., La musique militaire, P., 1917; Mackenzie-Rogan J., Fifty years of army music, L., 1926; Schmidt H., Militärmusik, в кн.: Atlantisbuch der Musik, Z., 1934.

См. также лит. при ст. *Военный оркестр. П.И.Апостолов.*

ВОЕ́ННЫЙ ОРКЕ́СТР — дух. оркестр, являющийся штатным подразделением воинской части (см. *Духовой оркестр*). В Сов. Армии В. о. существуют в строевых частях и соединениях (в полках, дивизиях, на кораблях), при воен. учебных заведениях и воен. академиях, при штабах воен. округов.

Основой В. о. является группа медных дух. инструментов — *саксгорнов*. В неё входят корнеты in B, альты in Es, тенора и баритоны in B, басы in Es и in B (в нек-рых В. о. альты заменяются валторнами in Es). Кроме того, типовой состав полкового оркестра Сов. Армии (т. н. средний смешанный состав) включает группу деревянных дух. инструментов: флейту, кларнеты in B, а также валторны in Es или in F, трубы in B, тромбоны, ударные инструменты, малый и большой барабаны и тарелки. В оркестрах увеличенного состава (т. н. большой смешанный состав) имеются, кроме того, гобои, фаготы, кларнет in Es, литавры, иногда саксофоны и струн. контрабасы, а группа валторн, труб и тромбонов представлена бо́льшим числом инструментов.

В отличие от симф. оркестра, составы В. о. полностью не унифицированы; в армиях разных стран применяются разл. комбинации перечисленных выше инструментов. В оркестрах франц. армии издавна преобладали деревянные дух. инструменты, в нем. армии — медные, в оркестрах амер. армии значит. место занимают саксофоны.

В. о. Сов. Армии и Воен.-Морского Флота комплектуются из квалифицированных проф. воен. музыкантов сверхсрочной службы и из рядовых срочной службы. При многих В. о. имеются муз. воспитанники. Во главе В. о. стоит воен. дирижёр, имеющий высшее муз. образование и являющийся одновременно офицером-командиром.

В числе В. о. Сов. Армии много высокопроф. коллективов (Образцовый оркестр Мин-ва обороны СССР, Образцовый оркестр Воен.-Мор. Флота, образцовые оркестры Воен.-воздушной инженерной академии им. Н. Е. Жуковского и Военной академии им. М. В. Фрунзе, штабов моск., ленингр. и др. военных округов).

Репертуар В. о. складывается из пьес служебно-строевого назначения (походные, встречные, похоронные марши, музыка воинского церемониала — вечерняя заря, развод караулов), конц. пьес и развлекательной музыки (танцы, пьесы лёгкой, т. н. садовой, музыки — фантазии, рапсодии, попурри, увертюры). См. также *Военная музыка*.

Лит.: Матвеев В., Русский военный оркестр, М.— Л., 1965; Saro J. H., Instrumentationslehre für Militärmusik, B., 1883; Kalkbrenner A., Die Organisation der Militärmusikchöre aller Länder, Hannover, 1884; Parés G., Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires..., P.— Bruss., 1898; Laaser C. A., Gedrängte theoretisch-praktische Instrumentationstabelle für Militär-Infanterie-Musik, ²Lpz., 1913; Vessella A., La banda dalle origini fino ai nostri giorni, Mil., 1939; Adkins H. E., Treatise on the military band, ²L., 1958.

П.И.Апостолов.

ВОЖДЬ —см. *Фуга*.

ВОЗНЕСЕ́НСКИЙ Иван (Иоанн) Иванович [5 (17) IX 1838, с. Вознесенье, ныне Макарьевского р-на Костромской обл.— 8(21) XII 1910, Кострома] — исследователь рус. церк. пения. В 1864 окончил Моск. духовную академию. Был учителем пения в Костромской семинарии, в 1883—94 инспектором духовной семинарии в Риге. С 1894 протоиерей собора в Костроме. Автор трудов по истории и теории богослужебного пения православной церкви. Его исследования посв. преим. православному пению 17—18 вв. эпо-зап. Руси и православных церквей Востока. Наибольшую ценность в трудах В. составляет их историч. часть. В. перевёл с лат. яз. книгу испан. писателя И. де Кастро «Метод греко-славянского церковного пения...» (М.— П., 1899).

Соч.: О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев [роспев], К., 1887, ² О церковном пении греко-российской церкви. Большой и малый знаменный роспев, [вып. 1], Рига, 1890; то же, вып. 2 — Нотные приложения с объяснительным текстом, Рига, 1889; Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви, вып. 1 — Киевский роспев, К., 1888, ²М.— Лейпциг, 1898, вып. 2 — Болгарский роспев, К., 1891, вып. 3 — Греческий роспев в России, К., 1893; О пении в православных церквах Греческого Востока с древнейших до новых времен, ч. 1—2, Кострома, 1895—96; Общедоступные чтения о церковном пении, вып. 1—3, Кострома, 1897; Церковное пение православной Юго-Западной Руси по ирмологам XVII—XVIII веков, вып. 1—4, ²М.— Лейпциг, 1898—99; и др.

ВОЗРОЖДЕ́НИЕ, Ренессанс (франц. Renaissance, итал. Rinascimento) — эпоха в развитии стран Зап. и Центр. Европы (сер. 15—16 вв., в Италии с 14 в.), в течение к-рой совершился переход от средневековой культуры к культуре нового времени. В. связано с коренными социально-экономич. сдвигами в европ. обществе, с зарождением в наиболее экономически развитых странах капиталистич. отношений. Отмечая в пределах эпохи В. сложное взаимодействие и борьбу разнообразных идейно-художеств. течений, основоположники марксизма оценивают её в целом как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством» (Ф. Энгельс. Диалектика природы, М., 1950, с. 3—4). Определяющее значение для развития иск-ва имело новое мировоззрение эпохи В.— гуманизм. В противоположность ср.-век. религ. теоцентризму и аскетизму на первый план выдвигается ценность человеч. личности, её индивидуальной точки зрения на явления жизни, интерес к познанию мира и реалистич. отражению действительности. Существенной особенностью явилось при этом обращение к художеств. идеалам античности. Но в музыке не было возможности следовать конкретным образцам античного иск-ва, т. к. даже немногие сохранившиеся от античных времён нотные записи ещё не были расшифрованы. Определённую роль сыграло лишь использование нек-рыми композиторами конца 15—16 вв. античных поэтич. текстов и стремление опереться на отд. положения античной эстетики и теории музыки (преим. к концу 16 в., см. *Опера*).

Представление о В. как муз.-историч. эпохе стало складываться к нач. 20 в. в связи с новыми находками и исследованиями, а также с разработкой соответств. проблематики в области изобразит. иск-ва и архитектуры, где ренессансный художеств. стиль выявился с большей определённостью. На рубеже 19—20 вв.

были опубликованы и изучены многочисл. образцы светской ренессансной музыки 14—16 вв., отразившие формирование нац. муз. школ. Наиболее отчётливо черты Раннего В. обнаружились в иск-ве итал. *Ars nova* 14 в. (центр — Флоренция, гл. представитель — Ф. Ландино, осн. проф. муз. жанры — *мадригал, баллада, качча*). В условиях развитой гор. культуры нового типа здесь впервые сложилось светское проф. иск-во гуманистич. характера, порывавшее с кругом образов и эстетикой культовой музыки, опирающееся на нар. песенность, осн. на тесной связи музыки с текстом, написанным уже не на латинском, а на родном, нар. языке. Мелодика и ритм становятся более гибкими и экспрессивными, намечается трактовка верхнего голоса как ведущего, а нижнего как гармонич. опоры, проявляются тенденции к муз. изобразительности, к свободной импровизационности, вок. звучание обогащается привлечением инструментов. Исследования 20 в. подтверждают народность истоков и нац. самобытность музыки итал. Ars nova. Испытав во 2-й пол. 14 в. влияние франц. проф. иск-ва, итал. музыка в нач. 15 в. сама плодотворно воздействует на него, а также на формирование нидерл. школы. После творчески скудного в истории итал. музыки периода (сер. 15 в.) ряд демократич. ренессансных черт проявился в нар.-бытовой песенной полифонии (фроттолы, вилланеллы и др.). Её характерные особенности — рельефность мелодики и муз. декламации, чёткое композиц. членение, элементы гомофонного склада, утверждение мажорного лада — на грани 15—16 вв. вновь были восприняты полифонич. иск-вом нидерландцев, способствуя его развитию и прояснению его стиля (в частности, у Жоскена Депре). В 16 в. итал. музыка выдвинула новый тип многогол. мадригала, ставшего важнейшим светским муз. жанром позднего В.; его отличит. черты — лирич. углублённость и утончённость выражения (напр., у Л. Маренцио, вплоть до черт маньеризма у Джезуальдо). Драматизированная разновидность мадригала — *мадригальная комедия* — одна из предтеч оперы. Важная ветвь мадригала — англ. мадригал конца 16 — нач. 17 вв. (У. Бёрд, Т. Морли, Т. Уилкс, Дж. Уилби). Одновременно для англ. светской вок. музыки была характерна песня (Ауг, Ауге), исполнявшаяся многоголосно либо одним голосом с инструм. (обычно лютневым) сопровождением (Дж. Дауленд).

Гатфурпус. «Музыкальная практика» (Practica Musical, 1496). Титульный лист издания 1512.



Хотя во Франции эпоха В. началась лишь в 15 в., иногда говорят о чертах В. во франц. Ars nova 14 в. (осн. представители — Филипп де Витри и Гильом де Машо). Это, однако, спорно. Франц. Ars nova в значит. мере сохранило зависимость от стиля ср.-век. полифонии. В 1950-е гг. было впервые опубликовано много светских муз. произведений, возникших на рубеже 14—15 вв. (публ. В. Апеля, Д. Рини) и принадлежавших по преимуществу франц. (отчасти итал. и др.) композиторам, связанным с папским Авиньонским и герцогским Бургундским дворами. Здесь выделяются два стилистич. этапа — более изощрённый (особенно в смысле ритмич. усложнённости) и сменяющий его более «прояснённый», подводящий к ренессансным чертам творчества Дюфаи. Но самым ярким проявлением В. во франц. музыке явилась полифонич. песня (шансон) 16 в. (К. Жанекен, К. де Сермизи, Г. Котле, К. Лежён и др.). Проникнутая нар.-бытовой жанровостью, тяготеющая к реалистич. программной изобразительности, франц. («парижская») шансон разрабатывалась также представителями др. школ (в особенности нидерландской).

В музыке испан. В. (15—16 вв.) ренессансными чертами отмечены песенные жанры нар. происхождения — *вильянсико* и *романс* (Х. дель Энсина, М. де Фуэнльяна, Л. Милан и др.). Для нем. светской проф. музыки 15—16 вв. характерна тяготевшая к гармонич. хоральному складу многогол. песня с основной мелодией в теноре (Tenor-Lied, образцы — у Г. Финка, Г. Изака, П. Хофхаймера, Л. Зенфля, Г. Форстера, К. Отмайра и др.).

В эпоху В. начинается интенсивное развитие инстр. музыки (особенно в 16 в.). При этом сохраняется тесная связь с вок. жанрами. Преобладают прикладные танц. формы, к-рые объединяются в сюиты. Появляются и первые инстр. формы самостоят. значения — *вариации, прелюдия, фантазия, ричеркар, токката* и др. С 15 в. во мн. странах начинается расцвет лютневой музыки. Развивается исполнительство на клавишных — духовых (орган) и струнных (клавикорд, клавесин, вёрджинел и др.) инструментах. Первоначально их репертуар был общим; его дифференциация намечается лишь в преддверии 17 в. Получают широкое распространение смычковые инструменты, гл. обр. семейство виол, к концу 16 в. выдвигается скрипка.

Музицирование в бурж.-городской и придворно-патрицианской среде создало в эпоху В. предпосылки для подъёма бытового и проф. светского муз. творчества, в к-ром главенствуют жизнеутверждающая гуманистич. тематика и реалистич. образность, воспевается радость бытия. Эти черты светского муз. иск-ва складываются под прямым влиянием нар. творчества. Усиливается воздействие нар. иск-ва и на духовную музыку, в особенности в странах, охваченных антикатолич. движением Реформации, вызвавшим к жизни гуситские гимны в Чехии, протестантский хорал в Германии, гугенотские псалмы во Франции, протестантские псалмы в Польше (Вацлав из Шамотул, М. Гомулка).

Потеряв монополию в сфере проф. музыки, католич. церковь продолжала, однако, вплоть до 17 века играть

«Французская песня». Картина мастера фламандской школы. Около 1530.



в её развитии роль мощного организац. центра. Будучи проводником офиц. идеологии и располагая наилучшими материальными возможностями, она воспитывала осн. часть композиторов-профессионалов. Поэтому наиболее развитыми жанрами проф. многоголосной музыки эпохи В. являются предназначенная для католич. богослужения хоровая полифонич. *месса* на канонич. латинский текст, а также *мотет*. Своего расцвета они достигли начиная со 2-й пол. 15 в. в творчестве мастеров крупнейшей зап.-европ. композиторской школы эпохи В.— нидерландской (или франко-фламандской) — Г. Дюфаи, Й. Окегема, Я. Обрехта, Жоскена Депре, О. Лассо и др. Работая в разл. странах, они объединили особенности ряда нац. муз. культур (нидерландской, французской, итальянской, английской) и создали высокоразвитый полифонич. стиль (преим. хоровой a cappella) обобщённо-интернац. характера. Хотя он сложился в традиц. культовых жанрах, в нём ясно сказывались ренессансные черты — гуманистич. тенденции в эпоху В. проникли и в культовую музыку. В 16 в. этот стиль доминировал в церк. музыке всей католич. Европы — от Испании до Польши, оказав значит. влияние на всё проф. муз. иск-во. К сер. 16 в. непосредственными преемниками нидерл. полифонистов и ведущими европ. композиторскими школами становятся *римская школа* (во главе с *Палестриной*, в творчестве к-рого ренессансные черты сочетаются с особенностями, отражавшими воздействие Контрреформации) и *венецианская школа* (во главе с Дж. Габриели, у к-рого намечаются уже черты *барокко*). Стиль нидерландской, римской и венецианской школ нашёл преломление и в творчестве выдающихся полифонистов др. стран — К. Моралеса и Т. Виктория (Испания), Т. Таллиса, У. Бёрда (Англия), Л. Зенфля, Х. Л. Хаслера (Германия), Вацлава из Шамотул, Марцина из Львова, М. Зеленьского (Польша), Я. Турновского, К. Гаранта из Полжиц (Чехия) и др.

Композиторы нидерл. школы применяли (в качестве cantus firmus'a) нар. мелодии, развивали нек-рые особенности нар. многоголосия (в частности, английского). Плодотворную роль в формировании их творчества сыграли связи со светским проф. и нар.-бытовым иск-вом (в первую очередь итальянским). Распространяясь по мн. европ. странам, этот стиль впитывал местные нар.-нац. элементы, постепенно оттеснявшие канонизиров. мелодии григорианского хорала. Влияние светского начала сказывалось и в усложнении техники полифонич. письма, что затрудняло восприятие молитв. текстов (в связи с этим католич. церковь на Тридентском соборе 1545—63 настаивала на запрещении полифонии в богослужебной музыке). Обогатившись новыми, гуманистич. чертами, духовная музыка эпохи В. сохранила вместе с тем зависимость от культовой эстетики. Об этом свидетельствует особое значение в ней образов возвышенного, отрешённого от обыденности созерцания; классич. воплощение такие образы нашли в мессах Палестрины.

Вопрос о принадлежности созданного нидерландской школой универсального полифонич. стиля к художеств. достижениям В., а также о существовании общего муз. стиля В. и соответственной периодизации остаётся одним из самых сложных и спорных в историч. музыкознании. С 50-х гг. 20 в. источниковедческая работа над муз. наследием 14—16 вв. в странах Зап. Европы и в США достигла большого размаха, появилось много новых публикаций, но создалась резкая диспропорция между обилием частных исследований, посв. преим. технико-композиц. вопросам, и малым количеством обобщающих трудов эстетич. и историч. плана. Лишь отд. крупные специалисты (М. Букофцер, Ф. Блуме, Э. Ловинский, М. Антонович), выдвигая обобщения, касающиеся вопросов муз. технологии, делают попытки более широкого их осмысления. Они считают В. (особенно 15—16 вв.) сложной, но в принципе цельной эпохой новых великих муз. свершений, заложившей фундамент для всего последующего развития зап.-европ. муз. иск-ва. К таким свершениям они относят общий подъём муз. культуры, в т. ч. изобретение нотопечатания, успехи в конструировании муз. инструментов, постепенную рационализацию нотации; быстрый рост межнац. связей, повсеместное утверждение нового полифонич. стиля; усиление связи музыки с текстом наряду с тенденцией к прояснению муз. декламации; неуклонное освобождение от схоластич. ср.-век. метода композиции, от применения заранее заданных мелодий, структурных и ритмич. схем; переход от последовательного соотнесения каждого отд. голоса с исходным к единовременному многогол. мышлению при творчески инициативном охвате муз. целого и ощущении гармонич. слитности общего звучания; переход к хоровому исполнению полифонии (вместо ансамбля неск. голосов); превращение мессы в крупномасштабную циклич. композицию с внутр. тематич. единством; начало самостоят. развития инстр. музыки; постепенную кристаллизацию мажорно-минорной ладовой системы и элементов гомофонного склада, подготавливающих рождение оперы, кантаты, оратории, сольной художеств. песни; новый этап в развитии муз.-теоретич. мысли, переходящей от ср.-век. умозрительности к обобщению живой современной музыкальной практики (фламандец П. Тинкто-

«Поющее общество». Картина С. Флоригерио. 1-я половина 16 в.



рис, Дж. Царлино, В. Галилеи в Италии, Глареан в Швейцарии, Ф. Салинас в Испании и др.).

Лит.: Иванов-Борецкий М. В., Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 1, М., 1929, ²1933; Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; её же, На пути от Возрождения к просвещению XVIII века, в сб.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку, М., 1963; её же, Нидерландская музыкальная школа и проблема Возрождения, в сб.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков, М., 1966; Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1—2, М., 1953—59; его же, Всеобщая история музыки, ч. 1, М., 1956, ²1965; Конен В., Проблемы Возрождения в музыке, в сб.: Ренессанс. Барокко. Классицизм..., М., 1966; Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, М., 1966; Ambros A. W., Geschichte der Musik, Bd 3, Breslau, 1868, ²Lpz., 1891, перепад., Hildesheim, 1967; Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte, Bd 2, Tl 1, Lpz., 1907, ²1920; Besseler H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam, 1931; Lang P. H., Music in Western civilisation, N. Y., 1941; Borren Ch. van den, Geschiedenis van den muziek in de Nederlanden, Amst.— Antw., 1948; Bukofzer M., Studies in medieval and renaissance music, N. Y., 1950; Lowinsky E. E., Music in the culture of the Renaissance, «Journal of the History of Ideas», XV, 1954; Reese G., Music in the Renaissance, N. Y., 1954, ²1959; Antonowytsch M., Renaissance Tendenzen in den «Fortunadesperata»-Messen von Josquin und Obrecht, «Die Musikforschung», 1956, № 1; Wolff H. Chr., Die Musik der alten Niederländer, Lpz., 1956; Lissa Z., Chomiński J. M., Muzyka polskiego Odrodzenia, Kr., 1953, ²Warsz., 1958; Racek J., Česká hudba, Praha, 1949,² 1958; Gröut D. J., A history of Western music, N. Y., 1960; Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag, Lpz., 1961; Blume Fr., Renaissance and Baroque music, a comprehensive survey, N. Y., 1967. *В.Н.Брянцева.*

ВОИНОВ Леонид Иванович [31 V (12 VI) 1898, г. Темников, ныне Морд. АССР — 29 X 1967, там же] — сов. композитор, исполнитель на балалайке, педагог. Нар. арт. Морд. АССР (1947), засл. деят. иск-в РСФСР (1960). Учился игре на скрипке. Брал уроки игры на балалайке у Б. С. Трояновского, на фп.— у А. Б. Гольденвейзера. Выступал как виртуоз-балалаечник. В 1918 организовал самодеятельный оркестр рус. нар. инструментов, выросший затем в проф. коллектив. Преподавал игру на скрипке в педагогич. уч-ще и школах г. Темникова.

Осн. место в творчестве В. занимают произв. для оркестра рус. нар. инструментов, в к-рых он широко использовал морд. муз. фольклор. Среди его произв.: опера «Сказка о попе и о работнике его Балде» (в сопровождении оркестра рус. нар. инструментов); кантата «Сказ о Мордовии» (сл. Эркая, 1947); для оркестра рус. нар. инструментов «Мордовская рапсодия» (1953), «Мордовский марш» (1965), увертюра «1917 год» (посв. 50-летию Советской власти, 1966); 2 концерта для балалайки с оркестром (1945, 1954); произв. для балалайки в сопровождении фп. Автор ряда переложений произв. Н. Паганини, А. Вьётана, Ф. Листа, конц. обработок нар. песен и др.

Лит.: Урицкая Б., Композиторы Мордовии, «СМ», 1958, № 9; Некролог, «СМ», 1968, № 2. *И.П. Кулясов.*

ВОЙКУ (Voicu) Пон (р. 8 X 1924, Бухарест) — рум. скрипач. Нар. арт. СРР (1964). Муз. образование получил в Бухарестской консерватории у Дж. Енаковича, П. Киреску, М. Андрику. Пользовался советами Дж. Энеску. Позже совершенствовался у Д. Ф. Ойстраха в Москве. С 1940 работал в оркестре Радио, с 1949 солист Бухарестской филармонии. С 1969 дирижёр и скрипач созданного им Бухарестского камерного оркестра. Репертуар В. включает многочисл. произв. камерного плана и концерты для скрипки с оркестром. Гастролирует во многих странах мира, в т. ч. в СССР (1954, 1958). *Р.Э.Лейтес.*

«ВОЙНА БУФФОНОВ» (франц. «La guerre des Bouffons») — муз.-эстетич. полемика по вопросам оперного иск-ва, развернувшаяся в Париже в 50-х гг. 18 в. Возникла в связи с приездом в Париж летом 1752 итал. труппы, исполнявшей оперы-буффа, из к-рых наибольший успех имела «Служанка-госпожа» Перголези. Представители прогрессивной франц. интеллигенции во главе с энциклопедистами (Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, М. Гримм) увидели в ней выражение своих оперных идеалов, к-рым не отвечала совр. им франц. опера. Её легендарно-мифологич. сюжеты, условно-нормативная драматургия, близость к придв.-аристократич. эстетике вызвали резкую критику идеологов 3-го сословия, к-рые требовали от оперного иск-ва злободневных бытовых сюжетов, правдивого воплощения обществ. конфликтов, рельефной обрисовки персонажей, демократизации муз. языка. Для приверженцев абсолютизма франц. придв. опера была, напротив, художеств. выражением их политич. взглядов, а итал. опера-буффа — их отрицанием. Возникли два враждебных лагеря «буффонистов» и «антибуффонистов», выступавших в печати с критич. статьями и памфлетами. Их ожесточ. борьба вокруг проблем муз. театра была одним из проявлений общей идейно-политич. борьбы в предреволюц. Франции. «В. б.» способствовала усилению во франц. оперном иск-ве реалистич. и демократич. тенденций.

Лит.: Гинзбург С. Л., Война буффонов и борьба за реализм во французской музыке XVIII в., Л., 1933; Boyer N., La guerre des Bouffons et la musique française, P., 1945. *Е. Ф. Бронфин.*

ВОЙНАРО́ВСКИЙ Игорь Юрьевич [р. 22 IV (5 V) 1912, Рыбинск] — сов. артист оперетты. Нар. арт. РСФСР (1966). В 1931 начал сценич. деятельность в драматич. т-ре Петропавловска (Казах. ССР). В 1932—36 работал артистом хора и балета в т-рах муз. комедии Урала, Зап. и Вост. Сибири. С 1936 артист Хабаровского т-ра муз. комедии.

Роли: Яшка-артиллерист («Свадьба в Малиновке» Александрова), Фома («Вольный ветер» Дунаевского), Сусик («Трембита» Милютина), Боцман («Севастопольский вальс» Листова), Дмитрий Михайлович («18 лет» Соловьёва-Седого), Фальк («Летучая мышь» Штрауса), Данила («Весёлая вдова» Легара) и др. Выступал также как артист балета. Одно из значительных созданий артиста — балетная партия Гирея («Бахчисарайский фонтан» Асафьева). *В. И. Зарубин.*

ВОЙТО́ВИЧ (Woytowicz) Болеслав (р. 5 XII 1899, Дунаевцы, ныне Хмельницкой обл.)— польский композитор, пианист и педагог. В 1913—17 жил в Каменец-Подольске. Учился музыке частным образом, общее образование получил в Киевском и Варшавском ун-тах (математика, право, рус. языкознание). В 1921—24 учился в Высшей школе музыки им. Ф. Шопена в Варшаве у А. Михаловского (фп.), В. Малишевского и Ф. Шопского (композиция). В 1929—32 совершенствовался по композиции у Н. Буланже в Париже. Концертировал в Польше и др. странах Зап. Европы и в США (с 1924). Профессор Высшей школы музыки им. Ф. Шопена, Катовицкой (с 1945) и Краковской (с 1963) консерваторий. Для творчества В. характерны полифонические приёмы письма, близость к неоклассицизму. Гос. пр. ПНР (1948, 1950).

Соч.: балет Возвращение (Powrót, 1937); кантаты (4), в т. ч. Во славу труда (Na pochwałę pracy, 1948), Пророк (Prorok, на сл. Пушкина, 1949); для орк.— 3 симфонии (1938, 1945— Варшавская, Warszawska, Гос. пр. ПНР, 1948, 3-я—1964); концерты для фп. с орк. (1932); 2 струн. квартета; для фп.— вариации, мазурки, этюды и др.; массовые песни и др.

Лит.: Рудзинский В., Кантата «Пророк» Болеслава Войтовича, в сб.: Избранные статьи польских музыковедов, сб. 2, М., 1950. *З. Лисса.*

ВОКАЛИ́З (франц. vocalise, от лат. vocalis — гласный звук; звучащий, поющий) — произведение для пения без слов, на гласный звук (см. *Вокализация*). В большинстве случаев В. является этюдом или упражнением для развития вок. техники, напр. приёмов исполнения legato, staccato, non legato, выработки кантилены (певучести) и подвижности голоса, выравнивания регистров и т. п. Обычно В. издаются сборниками для разл. голосов. В. писали многие композиторы и вок. педагоги — Дж. Конконе, Дж. Агриле, Дж. М. Бордоньи, Г. Панофка, Ф. Дуранте, Дж. Россини, Л. Лео, Н. А. Цингарелли, Дж. Перголези, А. Скарлатти, М. И. Глинка, А. Е. Варламов. Особой популярностью в вок.-педагогич. практике пользуются В., созданные Конконе и Панофкой. В виде В. пишутся и пьесы для конц. исполнения («Вокализ» Рахманинова, «Вокализ в форме хабанеры» Равеля, «Соната-вокализ» и «Сюита-вокализ» Метнера, концерт для голоса с оркестром Глиэра, 5 мелодий без слов для голоса и фп. Прокофьева и др.).

Лит.: Dauge M., Essai sur la vocalise, «RM», 1935, № 153, p. 99—109. *И.Г.Лиценко.*

ВОКАЛИЗА́ЦИЯ (франц. vocalisation, итал. vocalizzazione)— пение на гласных звуках. Простейшим видом В. является распевание к.-л. гласной или слога поэтич. текста двумя и более звуками, вплоть до колоратурных пассажей. Такая В. очень распространена в вок. музыке. Встречаются также целые произведения или их части, где от начала до конца распеваются слоги к.-л. одного слова, напр. «alleluia» («Alleluia» Моцарта), «amen» (заключит. хор из оратории «Мессия» Генделя), «слава» (партии корифеев из финального хора «Славься» в опере «Иван Сусанин» Глинки) и др. Прообразом таких сочинений являются ср.-век. *юбиляции*. К В. относится и пение без слов, на один гласный звук (см. *Вокализ*). По-видимому, оно применялось в вок. полифонич. музыке 13—15 вв. В 16 в. появились сочинения, партии к-рых могли по желанию исполняться на инструментах или вокализироваться. *И.Г.Лиценко.*

ВОКАЛИ́СТ — певец, владеющий вокальной (певческой) техникой.

ВОКА́ЛЬНАЯ МУ́ЗЫКА — музыка, предназначенная для пения. К В. м. относятся как произведения для одного, нескольких или мн. голосов без сопровождения (сольные песни, ансамбли, хоры a cappella), так и любые муз. сочинения для пения с инстр. сопровождением — разл. жанры камерной вок. музыки (романс, песня, вок. ансамбли с сопровождением фп. или неск. инструментов), а также хоры с инстр. сопровождением (фп., орган, оркестр и др.) и, наконец, опера. Во всех произв. В. м. голосу принадлежит главенствующая роль; исключая немногие разновидности В. м., напр. *вокализ*, они тесно связаны со словом, поэтич. текстом и должны рассматриваться как синтетические, муз.-поэтические произведения.

ВОКА́ЛЬНОЕ ИСКУ́ССТВО — вид музыкального исполнения, осн. на мастерстве владения певческим голосом. Вокальное исполнение бывает сольным (одиночным), ансамблевым (групповым), хоровым (массовым). В. и. широко используется в концертно-эстрадной практике и в театре (опере, оперетте, муз. драме, муз. комедии и пр.). В характере В. и. разл. народов получают отражение интонационные, ладовые и ритмич. особенности нар. музыки. На формирование специфич. черт нац.-певч. иск-ва оказывает влияние фонетич. состав языка, непосредственно воздействующий на певч. звукообразование. См. *Пение*.

VOX HUMANA (вокс хумана, лат., букв.— человеческий голос) — регистр (гл. обр. 8′) в старинных и совр. органах. Благодаря спец. устройству звук V. h. тремолирует, приближаясь по теплоте и выразительности к человеч. голосу.

ВО́ЛКОВ Вячеслав Иванович [р. 28 IX (11 X) 1904, Вольск, ныне Саратовской обл.] — сов. композитор. В 1921—23 учился в Саратовской консерватории, в 1924—28 — в Моск. муз. техникуме им. Гнесиных (класс композиции М. Ф. Гнесина). Брал уроки композиции у Н. С. Жиляева. Работает преим. в области камерной музыки и миниатюры.

Соч.: для фп.— 7 пьес (1958), Пьесы для детей (46 пьес, изд. 1964), 30 пьес средней трудности (1971); для голоса с фп.— циклы на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Е. А. Баратынского (все 1932—33), сатирич. цикл — Желаю быть испанцем (сл. Козьмы Пруткова, 1933), циклы на сл. Р. Бёрнса (пер. С. Я. Маршака, 1955), Родины сыны (сл. сов. поэтов, 1965), лирич. и шуточные песни (изд. в сб.: 1956, 1958, 1967); для жен. вок. квартета — цикл Заречье (сл. А. А. Прокофьева, изд. 1949); песни для детей (для хора или солиста с фп., свыше 50), в т. ч. Образцовый мальчик (сл. С. М. Богомазова и В. И. Волкова, 1957), Если очень постараться (сл. С. А. Баруздина, 1963), цикл — Гори, гори ясно (сл. народные, изд. 1970), эстрадные оркестровые и инстр. произв., обр. нар. песен, музыка для радио и кино.

ВО́ЛКОВ Николай Дмитриевич [10(22) XII 1894, Пенза — 3 IV 1965, Москва] — сов. театр. критик, искусствовед, драматург. В 1917 окончил юридический ф-т Моск. ун-та. Автор либретто балетов, созданных в содружестве с сов. композиторами, в т. ч. с С. С. Прокофьевым («Золушка», 1945), Б. В. Асафьевым («Пламя Парижа», 1932; «Бахчисарайский фонтан», 1934; «Кавказский пленник», 1938; «Барышня-крестьянка», 1946), А. М. Баланчивадзе («Сердце гор», совм. с Г. Леонидзе, 1938), А. И. Хачатуряном («Спартак», 1956) и др. В его кн.: «Театральные вечера» (М., 1966) содержатся воспоминания о музыкантах.

ВОЛКО́НСКАЯ Зинаида Александровна (14 XII 1792, Турин — 5 II 1862, Рим) — рус. писательница, певица (контральто) и композитор. Дочь дипломата и писателя князя А. М. Белосельского-Белозерского. С юных лет писала стихи, участвовала как певица в любительских концертах. Выйдя замуж за князя Н. Г. Волконского (1810), жила сначала в Петербурге, затем за границей (находясь в свите Александра I, посетила Германию, Австрию, Англию). Мн. годы провела в Париже, общаясь с деятелями франц. т-ра. В 1817 возвратилась в Россию, занималась лит. деятельностью. Ей принадлежат: 4 новеллы, «Картина из жизни славян V века», историч. поэма в прозе «Ольга» (не оконч.) и др. В 1824 поселилась в Москве, где её дом стал крупным центром художеств. жизни. У В. устраивались концерты, любительские спектакли, лит. чтения. Её вечера посещали А. С. Пушкин, А. Мицкевич, В. А. Жуковский, Е. А. Баратынский, Н. М. Языков, Д. В. Веневитинов, А. А. Дельвиг, И. И. Козлов; близки к этому кружку были представители философского «Общества любомудрия» В. Ф. Одоевский, И. В. и П. В. Киреевские, С. П. Шевырёв, Н. А. Мельгунов. В салоне В. выступали многие музыканты, в т. ч. И. И. Геништа, написавший для неё романс на сл. Пушкина «Погасло дневное светило». Пушкин, посвятив ей стихотворение «Среди рассеянной Москвы», прославил В. как «царицу муз и красоты». В 1829 В. уехала в Рим, где её дом по-прежнему привлекал деятелей иск-в.

Разносторонняя одарённость В. проявлялась в области композиции, литературы, сценич. иск-ва. Среди её муз. сочинений — романс «Дубрава шумит» (сл. В. А. Жуковского), романсы и кантаты на собств. стихи. Сохранилось написанное В. либретто оперы «Жанна д'Арк» (1821). Лит. сочинения В. изданы её сыном А. Н. Волконским на рус. и франц. языках.

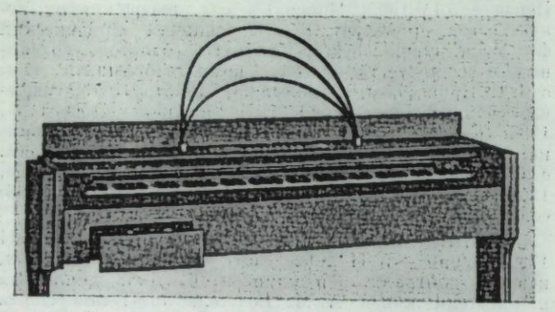
Соч.: Сочинения, Париж — Карлсруэ, 1865.

Лит.: Вяземский П. А., Мицкевич о Пушкине, в его кн.: Полн. собр. соч., т. 7, СПб, 1882, с. 328; Белозерская Н. А., Княгиня Зинаида Александровна Волконская, «Исторический вестник», 1897, № 3—4; Дурылин С. Н., Русские писатели у Гёте в Веймаре, в кн.: Литературное наследство, т. 4—6, М., 1932, с. 477—86; [Зильберштейн И.], Новонайденное письмо М. И. Глинки к З. А. Волконской, в сб.: Памяти Глинки. Исследования и материалы, М., 1958, с. 451—456. *О.Е.Левашёва.*

ВОЛКО́НСКИЙ Сергей Михайлович [4(16) V 1860, имение Фалль, близ Таллина — 25 X 1937, Хот-Спрингс, США] — рус. театр. деятель. Окончил филологич. ф-т Петерб. ун-та. В 1899—1901 директор имп. театров. Оставил службу из-за конфликта с балериной М. Ф. Кшесинской, пользовавшейся поддержкой придв. кругов. Был сторонником «новых исканий» в балетном и оперном иск-ве; пропагандировал ритмич. гимнастику по системе Э. Жак-Далькроза. Основал в Петербурге Курсы ритмич. гимнастики. Один из

учредителей т-ра «Музыкальная драма» (1912). В 1917 уехал за границу. Автор статей по вопросам балетного и оперного иск-ва.

ВО́ЛНЫ МАРТЕНО́ (франц. ondes Martenot) — электрич. муз. инструмент, сконструированный в 1928 франц. муз. педагогом и изобретателем М. Мартено (M. Martenot; р. 1898). Имеет клавиатуру фп.



Музыкальный инструмент волны Мартено.

типа объёмом 7 октав (c — h⁶). Одновременно может извлекаться только один звук; т. о. для исполнения многогол. муз. произведений приходится использовать неск. В. М. или же сочетание В. М. с инструментами др. типа. Тембр звука В. М. может варьироваться в широких пределах.

В 30-х гг. Мартено вместе со своими сёстрами дал неск. сот концертов на В. М. В 1937 на Междунар. художеств.-технич. выставке организовал серию концертов на 10 инструментах В. М. и как исполнитель принял участие в «Празднике света», на к-ром прозвучали произв. Ф. Шмита, Д. Мийо, А. Жоливе, А. Онеггера и др. композиторов.

ВОЛО́ДИН Александр Владимирович [2(14) VIII 1897, Симбирск — 8 I 1966, Москва] — сов. кларнетист, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1956). В 1928 окончил Моск. консерваторию по классу кларнета С. В. Розанова. В 1924—25 артист *Персимфанса*. В 1926—59 солист оркестра Большого т-ра. 1-я пр. на 2-м Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Ленинграде (1935). С 1937 преподавал в Моск. консерватории (с 1940 профессор). В.— один из видных сов. кларнетистов, его игра отличалась выразительностью и большим технич. мастерством. Автор ми. переложений для кларнета.

ВОЛО́ДИН (наст. фам. — И в а н о в) Владимир Сергеевич [8(20) VII 1891, Москва — 27 III 1958, там же] — сов. артист оперетты. Нар. арт. РСФСР (1947). Учился в Москве (театр. школа И. Р. Пельтцера). С 1906 был бутафором, затем статистом в т-ре Корша (Москва), с 1909 драматич. актёром в Витебске. С 1917 работал в разл. т-рах оперетты, с 1929 артист Моск. т-ра оперетты.



Актёр яркого комедийного дарования, В. создал сценич. образы, отмеченные сочностью красок, обаянием, искренностью. Творчество В. содействовало утверждению жанра советской оперетты. Среди лучших ролей: Яшка-артиллерист («Свадьба в Малиновке» Александрова), Чашкин («11 неизвестных» Богословского), Бобриков («Золотая долина» Дунаевского), Данила Трофимович («Сын клоуна» Дунаевского), Тютюкин («Самое заветное» Соловьёва-Седого) и др. Снимался в кино («Цирк», 1936, «Волга-Волга», 1938, «Первая перчатка», 1947; Гос. пр. СССР, 1951, за участие в фильме «Кубанские казаки»).

С о ч.: Полвека на сцене, «Театр», 1957, № 8.

В.И.Зарубин.

ВОЛО́ШИНОВ Виктор Владимирович [4(17) X 1905, Киев — 21 X 1960, Ленинград] — сов. композитор и педагог. Кандидат искусствоведения (1947). В 1929 окончил Ленингр. консерваторию по классу композиции В. В. Щербачёва, в 1932 под его рук.— аспирантуру. С 1932 преподавал в Ленингр. консерватории (с 1953 профессор). Его ученики: Ю. А. Юзелюнас, А. А. Чернов, Э. К. Бальсис, Н. И. Акбаров, В. П. Чистяков и др.

С о ч.: о п е р ы — Слава (по пьесе В. Гусева, 1939), Сильнее смерти (1942); концерт для скр. и органа (1933, 2-я ред. 1954); в о к. ц и к л ы — на сл. М.Ю. Лермонтова (1940), Русский человек (на сл. С.А. Васильева и Н. М. Грибачёва, 1950), Слова любви (на сл. Н. М. Грибачёва, 1955); музыка к драм. спектаклям (ок. 20), романсы, песни и др.

Лит.: Г у с и н И., Виктор Владимирович Волошинов, Л., 1962 (библ.).

М.Г.Бялик.

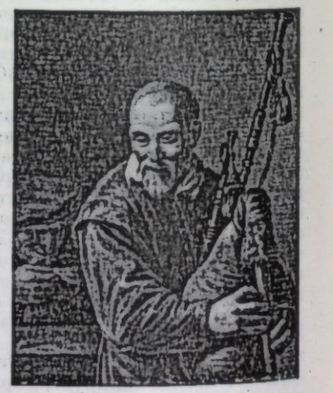
ВОЛЧАНЕ́ЦКАЯ Валентина Фёдоровна [р. 27 XI (9 XII) 1898, Нижний Новгород, ныне Горький] — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. Белорус. ССР (1955). Чл. КПСС с 1947. В 1917—20 училась в Моск. консерватории у В. М. Зарудной, брала уроки пения у В. Н. Петровой-Званцевой. В 1920—40 солистка оперных т-ров Смоленска, Тбилиси, Саратова, Баку, Свердловска, Ташкента, Куйбышева, Алма-Аты. С 1940 солистка Белорус. т-ра оперы и балета. Исполнила впервые ряд партий в операх белорус. композиторов: Мать Марыси, Агата («Михась Подгорный», 1939; «Девушка из Полесья», 1952, Тикоцкого), Степанида («Надежда Дурова» Богатырёва, 1956). Др. партии: Аксинья («Тихий Дон» Дзержинского), Мария Грегатович («Кастусь Калиновский» Лукаса) и др.

В 1957 оставила сцену, продолжив творческую деятельность в качестве режиссёра-педагога художественной самодеятельности.

Лит.: Мастера белорусской сцены. [Сб. ст.], Минск, 1960.

И.Г.Нисневич.

ВОЛЫ́НКА — нар. духовой язычковый инструмент. Представляет собой мех (воздушный резервуар) из кожи или пузыря животного, в к-рый вделаны маленькая трубочка для нагнетания воздуха и несколько игровых трубок: одинарная (иногда парная и как редкое исключение тройная) трубка с игровыми отверстиями, на к-рой исполняют мелодию, и одна, две и более басовые трубки, сопровождающие игру непрерывным и не изменяющимся по высоте бурдоном. Встречаются В. и без бурдонных трубок, например груз. *ствири*. Все игровые трубки имеют пищики из камыша с одинарным или (реже) двойным язычком. Исполнитель держит В. под мышкой или перед собой. Мех наполняется воздухом, который приводит язычки в состояние вибрации, и трубки начинают звучать. Когда исполнитель набирает воздух в лёгкие, он прижимает мех к корпусу, благодаря чему звучание не прекращается и сила его остаётся неизменной. Некоторые В. снабжены маленькими мехами (типа кузнечных) для накачивания воздуха в резервуар. Мелодическая трубка имеет диатонический звукоряд, объём к-рого



Волынщик. Картина Д. Тенирса 17 в.

зависит от количества игровых отверстий. Бурдонные трубки настраиваются по отношению к мелодич. трубке и друг к другу в кварту, квинту, октаву. Звучит В. сильно и резко.

Применяется гл. обр. для сопровождения массовых нар. танцев на открытом воздухе. Иногда волынщик поёт на фоне звучания бурдонных трубок, а в перерывах между пением исполняет инстр. отыгрыши. Для исполняемой на В. музыки характерно обилие мелизматики — фиоритур, коротких трелей и т. п. В.— преим. сольный инструмент, но нередко используется и в разл. инстр. ансамблях.

В. распространена во многих странах мира. В СССР встречается в Молдавии, на Украине, в республиках Прибалтики, Закавказья и Поволжья, в прошлом пользовалась популярностью также в Великороссии и Белоруссии. Местные разновидности В. часто носят др. названия: дуда (рус., укр., белорус.), чимпой (молд.), паркапзук или тик (арм.), ствири или гудаствири (груз.), чибони (аджар.), тулум (азерб.), шувыр (марийск.), быз (удмурт.), шапар и сарнай (чуваш.). Названия В. в зарубежных странах: дуды (чеш.), коза (польск.), гайда (болг.), закпфайфе или дудельзак (нем.), бэгпайп (англ.), дуделзак (голл.), корнемюз (франц.) и др.

В. применяются в шотл. воен. оркестрах волынщиков. Разновидностью В. является франц. *мюзет*.

Лит.: F l o o d W. H. G., The story of the bagpipe, L., 1911; S i r o l a B., Sviralјke s udarnim ježičkom, Zagreb, 1937.

К. А. Вертков.

ВО́ЛЬГЕМУТ (Wohlgemuth) Герхард (р. 16 III 1920, Франкфурт-на-Майне) — нем. композитор (ГДР). В 1940—48 изучал медицину; музыкой занимался гл. обр. самостоятельно. В 1949—56 муз. редактор изд-в в Галле и Лейпциге. Как композитор гл. внимание уделяет массовой песне, музыке для т-ра, кино и муз. самодеятельности.

С о ч.: о п е р а — Тиль (1956, Галле); б а л е т — Провансальская песнь любви (Provensalisches Liebeslied, 1956, Галле); оратория Годы перемен (Jahre der Wandlung, 1960); 2 симфонии (1955, 1958); концерт для скр. (1963), 2 концертино с орк.— для фп. (1948) и гобоя (1957); камерн. ансамбли; хоры, песни, романсы, музыка к спектаклям Плавт (1958) и Народная книга герцога Эрнста (Das Volksbuch vom Herzog Ernst, 1960) и др.

О.Т. Леонтьева.

ВО́ЛЬКЕНШТЕЙН (Wolkenstein) Освальд фон (ок. 1377, замок Шёнек, Тироль — между 18 VI и 2 VIII 1445, Хауэнштейн) — австр. поэт и певец, миннезингер. С юных лет вёл жизнь, полную рыцарских приключений, много путешествовал (посетил страны Зап. и Вост. Европы, Византию, Персию, Иерусалим). Служил в свите императора «Священной Римской империи» Сигизмунда I. Первые лирич. стихи и мелодии В. относятся к 1406—07. В. принадлежит св. 120 вок.-поэтич. произв. (преим. монодий): светские, любовные и сатирич. песни, а также духовные песнопения (36 из них — двух- и трёхголосные полифонич. соч.). В песнях В. соединяются черты зап. вок. искусства (гл. обр. французских шансон) и музицирования, характерного для стран Ср. Европы того времени.

С о ч.: Lieder, hrsg. von B. Weber, Innsbruck, 1847; Geistliche und weltliche Lieder, hrsg. von J. Schatz und O. Koller, в кн.: DTÖ, IX, 1, W., 1902.

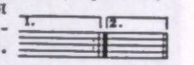
Лит.: Г р у б е р Р., История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2, М., 1941, с. 206—08; V i l l a r i L., O. von Wolkenstein, L., 1901; W o l k e n s t e i n - R o d e n e g g A. von, O. von Wolkenstein, Innsbruck, 1930; E n g e l m a n n O., O. von Wolkenstein, Münch., 1951 (Diss.).

С. М. Грищенко.

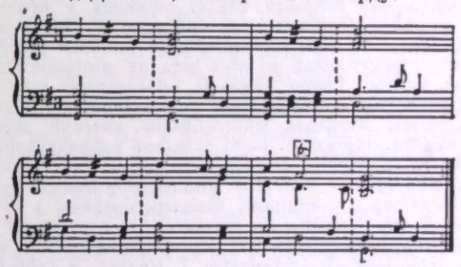
ВО́ЛЬМАН Борис Львович [3(15)IX 1895, Петербург — 8 V 1971, Ленинград] — сов. пианист, музыковед и педагог. Кандидат искусствоведения (1947). В 1924 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. М. Н. Бариновой. В 1938—45 преподаватель спец. фп. Ташкентской консерватории. В 1945—56 преподаватель Ленинградской консерватории (общий курс фп.), с 1947 доцент.

С о ч.: И. Хандошкин и русская песня, «СМ», 1954, № 3; Русские печатные ноты XVIII века, Л., 1957; Наследие Гайдна в России, «СМ», 1959, № 6; Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства, Л., 1961; С. М. Майкапар. Очерк жизни и творчества, Л., 1963; Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары, Л., 1968; Русские нотные издания XIX—начала XX века, Л., 1970; Музыкальное издательство «Тритон», в сб.: Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда, Л., 1972.

ВО́ЛЬТА (итал. volta — раз; prima volta — первый раз, seconda volta — второй раз) — в нотном письме обозначение над заключительными тактами к.-л. части музыкального произведения. Применяется в случаях повторения этой части с другим окончанием, нередко служащим переходом к следующему разделу: 1-я В. обозначает заключение для первого исполнения, 2-я — для повторения. В куплетной форме 1-я В. обычно исполняется во всех куплетах, кроме последнего, для которого заключением или переходом к коде (финалу) служит 2-я В.



ВО́ЛЬТА (итал. volta, от voltare — поворачивать; франц. volte) — старинный парный танец. Возник, по-видимому, в Италии. Темп быстрый, размер трёхдольный. Во 2-й пол. 16 — нач. 17 вв. приобрёл большую популярность в европ. странах, особенно при франц. дворе и в Англии, позднее вышел из употребления. Немногочисленные сохранившиеся муз. образцы В. принадлежат А. Ле Руа, М. Преториусу («Терпсихора», 1612), Д. Готье, Т. Морли и У. Бёрду.



У. Бёрд. Вольта. Из рукописного собрания «The Fitzwilliam Virginal Book».

ВОЛЬФ (Wolf) Иоханнес (17 IV 1869, Берлин — 25 V 1947, Мюнхен) — нем. музыковед, педагог, исследователь ср.-вековой муз. культуры, специалист в области муз. палеографии. Изучал германистику и музыковедение у Ф. Шпитты и Г.Беллермана в ун-те (1888—1892) и одновременно у В. Баргиля — в Высшей школе музыки в Берлине (с 1889). С 1902 преподавал историю музыки в Берлинском ун-те (с 1908 профессор), в 1907—1927 — в Академии церковной и школьной музыки. В 1928—34 директор музыкального отдела Прусской гос. библиотеки, один из основателей (с 1917) и пред. (1927—33) Нем. муз. об-ва. Опубликовал ми. труды ср.-век. муз. теоретиков.

С о ч.: Handbuch der Notationskunde, Tl 1—2, Lpz., 1913—19; Die Tonschriften, Breslau, 1924; Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form, Tl 1—3, Lpz., 1925, ⁴1957; Zur Geschichte der Musikabteilung der Staatsbibliothek, B., 1930.

Лит.: K i n k e l d e y C., J. Wolf, «JAMS», 1948, № 1; G o m b o s i O., J. Wolf (1869—1947), «MQ», XXXIV, 1948, H.; O s t h o f f H., J. Wolf zum Gedächtnis, «Die Musikforschung», 1948, Jg. 1, H. 1.

О.Т.Леонтьева.

ВОЛЬФ (Wolf) Хуго (13 III 1860, Виндишграц, ныне Словеньградец, Югославия — 22 II 1903, Вена) — австр. композитор и муз. критик. В 1875—77 учился в Венской консерватории. В дальнейшем самостоятельно добился свободного владения фп. и знания муз. лит-ры. В 1881—82 дирижёр Зальцбургского городского т-ра. В 1884—87 В. сотрудничал в еженедельнике «Wiener Salonblatt». С 1888 выступал в качестве аккомпаниатора. Приверженность иск-ву Р. Вагнера и антипатия к творчеству И. Брамса осложнили его отношения с муз. общественностью Вены и послужили

причиной недоброжелательной оценки его первых крупных произв.: симфонической поэмы «Пентесилея» (1885) и струн. квартета (1884). Переломным в жизни В. оказался 1888, когда, по словам композитора, его



«вдруг осенило» и он создал ряд зрелых произв. — песни на слова Э. Мёрике, Й. Эйхендорфа, И. В. Гёте. В 1889—91 В. завершает сб. песен на тексты Эйхендорфа, Гёте, создаёт «Испанскую книгу песен», перекладывает ряд песен для голоса с оркестром. Песни В. завоёвывают всё большее признание, в частности в Германии, где в ряде городов организуются концерты с участием композитора. 1892—94 — период творческого молчания композитора, переживаемый им крайне мучительно. В 1895 В. пишет комич. оперу «Коррехидор» (по повести «Треугольная шляпа» Аларкона), в 1896 заканчивает «Итальянскую книгу песен», в 1897 начинает сочинение муз. драмы «Мануэль Венегас» (по Аларкону). Тогда же его настигает первый приступ неизлечимой болезни, и в 1898 В. помещают в клинику для душевнобольных, где он умер спустя 4 года.

Бо́льшую часть наследия В. составляют песни (около 300), к-рые открыли новую страницу в истории вок. лирики. Опираясь на традиции Р. Вагнера и Р. Шумана, В. ищет органического слияния слова и музыки, продуманной во всех деталях интерпретации поэтич. текста. Творч. кредо В. определялось твёрдой убеждённостью в позитивной осмысленности бытия и стремлением отразить многообразие явлений действительности. Целью В. было создание индивидуализированного портрета, сочетающего показ внутренних и внешних примет человека. Композитор относил себя к «объективным лирикам», заинтересованным в суждении об окружающем со стороны, что отразилось на выборе им соответствующих поэтич. сюжетов (Э. Мёрике, И. В. Гёте, Й. Эйхендорф, Г. Келлер, Э. Гейбель, П. Хейзе). Во мн. песнях В. достиг такой рельефности в передаче действия, что они воспринимаются как драматич. сценки. С точки зрения приёмов речевого интонирования В. близок творчеству А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского. Большое внимание В. уделял разработке партии фп. (тематически независимой от вокальной), строящейся на развитии характерных мотивов.

Соч.: опера—Коррехидор (Der Corregidor, либр. Р. Майредер по новелле «Треугольная шляпа» Аларкона, 1896, Мангейм); муз. драма — Мануэль Венегас (текст М. Хёрнес по произв. Аларкона, 1897, не оконч.); для орк.— симф. поэма Пентесилея (по трагедии Г. Клейста, 1883—85), Итальянская серенада (для малого орк., 1892; переработка варианта для струн. квартета, 1887); камерно-инстр. произв. — струн. квартет (d-moll, 1878—84); для гол. с фп.— Стихотворения Э. Мёрике (1888), Стихотворения Й. Эйхендорфа (1888—89), Стихотворения И.В. Гёте (1888—89), Испанская книга песен (по П. Хейзе и Э. Гейбелю, 1889—90), Старинные напевы. Шесть стихотворений Г. Келлера (1890), Итальянская книга песен (по П. Хейзе, 1890—91, 1896), Три стихотворения Микеланджело (1897).

Лит. соч.: Musikalische Kritiken, Lpz., 1911.

Лит.: Роллан Р., Гуго Вольф, в его кн.: Музыканты наших дней, пер. с франц., М., 1938; Вульфиус П., Гуго Вольф, «СМ», 1960, № 4; его же, Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа», М., 1970; Васина-Гроссман В. А., Романтическая песня XIX века, М., 1966; Decsey E., Hugo Wolf, Bd 1—4, Lpz.— B., 1903—06; Bieri G., Die Lieder von Hugo Wolf, Bern — Lpz., 1935; Walker F., Hugo Wolf. A biography, L., 1951; Hugo Wolf. Persönlichkeit und Werk. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag. W., 1960; Sams E., The songs of Hugo Wolf, L., 1961; Werba E., Hugo Wolf oder der zornige Romantiker, Münch., 1971.

П. А. Вульфиус.

ВОЛЬФ-ИЗРА́ЭЛЬ Евгений Владимирович [26 VII (7 VIII) 1872, Петербург — 26 IX 1956, Ленинград] — советский виолончелист и педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1939). Ученик П. П. Фёдорова, К. К. Маркса-Маркуса, затем А. В. Вержбиловича, по классу к-рого В.-И. в 1892 окончил Петерб. консерваторию. Будучи студентом, работал в оркестре Итал. оперы в Петербурге, в 1894—1951 в оркестре Мариинского т-ра (с 1920 — Ленинградский т-р оперы и балета им. С. М. Кирова). В 1921—50 преподавал в Ленингр. консерватории по классу виолончели (с 1926 профессор), с 1950 по классу квартета. Среди учеников В.-И.: Б. А. Струве, Г. И. Пеккер и др.

Выступал в качестве солиста. Игра В.-И. отличалась красивым тоном, выразительной фразировкой. Участник мн. камерных ансамблей (в т. ч. с А. К. Глазуновым, А. И. Зилоти и др.), в частности квартета «Музыкальный современник».

Лит.: Дранишников В. А., Заслуженный артист Е. В. Вольф-Израэль, [Л.], 1934; Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 3 — Русская классическая виолончельная школа (1860—1917), М., 1965, с. 450—56.

Л. С. Гинзбург.

ВОЛЬФ-ИЗРА́ЭЛЬ Михаил Александрович [10(22)VI 1870, Петербург — 24 XII 1934, Киев] — сов. скрипач, дирижёр и педагог. В 1890 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра (ранее учился в классе П. А. Краснокутского). В 1892—1912 концертмейстер оркестра Мариинского т-ра (Петербург). С 1913 выступал как скрипач-солист и дирижёр в Рыбинске, Воронеже. С сер. 1920-х гг. жил в Киеве, где работал концертмейстером и дирижёром Т-ра оперы и балета. В 1926—32 возглавлял струн. квартет при Всеукраинском об-ве революц. музыкантов. Преподавал в консерватории.

ВОЛЬФИНГ Эмилий Карлович — см. *Метнер* Э. К.

ВОЛЬФРУМ (Wolfrum) Филипп (17 XII 1854, Шварценбах-ам-Вальд, Бавария — 8 V 1919, Замедан, кантон Граубюнден, Швейцария) — нем. музыковед, педагог, композитор и дирижёр. Учился у Й. Г. Рейнбергера, Ф. Вюльнера и К. Бермана в Академии музыки в Мюнхене (1876—78). С 1884 преподавал пение на богословском ф-те ун-та в Гейдельберге, где в 1885 организовал Баховское об-во и Академич. певческое об-во, был рук. хора ун-та и гор. муз. коллективов (до 1919), дирижировал на Гейдельбергских муз. фестивалях (1909, 1911 и 1913). Автор известной монографии о И. С. Бахе («J. S. Bach», 1910; рус. пер.—1912) и исследования о церк. музыке («Die evangelische Kirchenmusik», Bremen, 1914), написал ряд муз.-критич. статей, участвовал в издании собр. сочинений Ф. Листа. Автор муз. произв., среди к-рых наиболее значительны хор. сочинения — «Рождественская мистерия» («Weihnachtsmysterium», op. 31, 1899) и др.

Лит.: Hasse K., Ph. Wolfrum — Generalmusikdirektor, «ZfMw», Jg. 2, 1919; Poppen H., Ph. Wolfrum zum 100. Geburtstag, «Ruperto Carola», Jg. 6, № 15/16, 1954. *О.Т.Леонтьева.*

ВОЛЬФ-ФЕРРА́РИ (Wolf-Ferrari) Эрманно (12 I 1876, Венеция — 21 I 1948, там же) — итал. композитор. Сын известного нем. художника А. Вольфа. Учился живописи у отца, затем под воздействием оперных спектаклей Байрёйтского т-ра начал изучать музыку у Й. Г. Рейнбергера в Академии музыки в Мюнхене (1890—95). В 1897—1900 руководил нем. хоровым об-вом в Милане. В 1903—09 директор Муз. лицея им. Б. Марчелло в Венеции. В дальнейшем жил в Германии (под Мюнхеном) и в Монако. Первые оперы В.-Ф. (ставились гл. обр. в Германии) не имели большого успеха. Лишь с конца 10-х гг. 20 в. его творчество завоёвывает популярность сначала в Италии, затем и в др. странах. В.-Ф. принадлежат мн. комич. оперы, написанные в традициях итал. оперы-буффа; они отличаются яркими, запоминающимися мелодиями, лёгкостью и занимательностью сюжетов, остроумием и изяществом. Среди них «Ожерелье мадонны» («I. Giojelli della madonna», 1911, Берлин), «Хитрец» («Sly», 1927, Милан), «Небесное платье» («Himmelskleid», 1927, по Ш. Перро, Мюнхен) отмечены реализмом в построении сюжета, что сближает его творчество с *веризмом*.

Соч.: оперы — Золушка (Cenerentola, 1900), Любопытные женщины (Le donne curiose, 1903, Мюнхен), Четыре самодура (I quatro rusteghi, 1906, там же), Секрет Сусанны (Il segreto di Susanna, 1909, там же), Любовь-целительница (L'amore medico, 1913, Дрезден, на сюжет пьесы Мольера), Обручённые любовники (Gli amanti sposi, 1925, Венеция), Хитрая вдова (La vedova scaltra, 1931, Рим), новая ред. оперы Идоменей Моцарта (1931), Перекрёсток (Il campiello, 1936, Милан), Кукушка (Der Kuckuck in Theben, 1943, Ганновер); оратории (в т. ч. Новая жизнь, La nuova vita, по Данте, 1902); концерты с орк.— для скрипки, влч.; камерные сочинения — Идиллическое концертино для гобоя, струн. орк. и 2 валторн; фп. пьесы, хоры, песни.

Лит.: Stahl E. L., Ermanno Wolf-Ferrari, Salzburg, 1936; Grisson A. C., Ermanno Wolf-Ferrari, Regensburg, 1941, 2 Aufl., 1958; Pfannkuch W., Das Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferrari, Kiel, 1952 (Diss.).

В.В.Тимохин.

ВОМА́ЧКА (Vomáčka) Болеслав (28 VI 1887, Млада-Болеслав — 1 III 1965, Прага) — чехосл. композитор, критик, обществ. деятель. Засл. арт. ЧССР (1955). Чл. Чешской академии наук и иск-в (1924). Учился музыке на орг. отделении Пражской консерватории (1906—09), где прошёл курс композиции у В. Новака (1909—10), учился пению у Й. Круммера. В 1903 начал заниматься композицией, в 1911 муз.-критич. деятельностью. В 1923—35 ред. муз. журнала «Tempo» (с 1927— совм. с С. Ганушем). Сотрудничал в периодич. изданиях, в т. ч. зарубежных. В 1948—51 читал лекции по теории музыки на философском ф-те Карлова ун-та. Заведовал музыкальным отделом Министерства просвещения, наук и иск-в (1951), возглавлял муз. отдел Гос. комитета иск-в (1952). Один из основателей Об-ва совр. музыки и Союза охраны авторских прав.

Ранние сочинения В. отмечены свежестью выразит. средств, использованием фольклорных мотивов (вок. цикл «Занесённая дорога», «Zavátá cesta», 1914), более поздние — масштабностью замыслов. В них усиливается элемент чеш. нац. песенности (кантаты «Живые мёртвым», «Živí mrtvym», 1927—28, «Знамя мира над Дуклой», «Prapor miru nad Duklou», 1951). В критич. работах утверждал нац. традиции, пропагандировал творчество передовых композиторов нового времени — Л. Яначека, В. Новака, О. Еремиаша, В. Талиха и других.

Соч.: оперы — Водяной (Vodník, пост. 1937), Болеслав I (пост. 1957) и др.; кантаты — Сторож маяка (Strážce majáku, 1931, исп. 1933), Боевая партизанка (Bojka partyzánka, 1952, исп. 1954); симф. поэма с хором Юность (Mládí, 1930, исп. 1932); для орк.— чакона (1910), симфония Чешская героическая (Česká eroica, 1943—45, исп. 1948), увертюра Дукла (Dukla, 1948, исп. 1950), Фанфары мира (Fanfáry míru, 1960); камерно-инстр. произв., в т. ч. струн. квартет (1959); сонаты для фп. (1917 и 1942); хоры, песни; музыка к драм. спектаклям.

Лит.: Doležil H., Boleslav Vomáčka, Praha, 1941; Добнаш В., Мы в Советском Союзе, «СМ», 1953, № 6.

М. М. Яковлев.

ВОНСО́ВСКАЯ (по мужу Буцкая) Елена Николаевна (1858, Вильно — 14 I 1942, Ташкент) — советская скрипачка и педагог. Род. в семье музыканта — композитора и пианиста Николая Ивановича В., ученика А. Л. Гензельта. С детства обучалась игре на скрипке. С 9-летнего возраста с успехом выступала в концертах. В 1874—77 училась в Моск. консерватории у Ф. Лауба, окончила по классу скрипки И. В. Гржимали (гармонию проходила у П. И. Чайковского). Гастролировала во мн. городах России, выступала с М. Зембрих, Ю. Венявским, И. Гофманом и др. С 1880-х гг. преподавала в Пензе, Воронеже, Курске; была солисткой-концертмейстером симф. оркестра Воронежского отд. РМО. С 1904 преподавала в Муз.-драматич. школе Н. В. Лысенко в Киеве (среди учеников — И. А. Лукашевский и М. Б. Полякин), в 1918—28 профессор киевского Музыкально-драматического ин-та им. Н. В. Лысенко. Позднее работала в Ленинграде. Была видным преподавателем скрипичной игры.

И. М. Ямпольский.

ВОРВУЛЁВ Николай Дмитриевич [9 (22) I 1917, Павловск, ныне Воронежской обл. — 29 VIII 1967, Киев] — сов. певец (баритон). Нар. арт. СССР (1956). Деп. Верх. Совета БССР 4-го созыва и Верх. Совета Укр. ССР 5-го созыва. Брал уроки пения в Минске у В. Ф. Карина. Был участником красноармейской художеств. самодеятельности, с 1939 солист Ансамбля песни и пляски Белорус. военного округа. В 1946 дебютировал в партии Эскамильо на сцене Белорус. т-ра оперы и балета, с того же года солист т-ра. Одноврем. занимался в Минской консерватории по классу пения Е. Э. Витинга (окончил в 1954). В 1957—1967 солист Укр. т-ра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко (Киев). Партии: Демон, Князь Игорь, Евгений Онегин; Грязной («Царская невеста»), Ананас («Девушка из Полесья» Тикоцкого), Максим («Арсенал» Майбороды), Петруччио («Укрощение строптивой»), Риголетто; Амонасро, Жермон («Аида», «Травиата»), Валентин («Фауст»), Тельрамунд («Лоэнгрин»). Выступал как конц. певец. С 1955 гастролировал за рубежом (Польша, Югославия, ГДР, Англия).



Лит.: Молостова И., Николай Дмитриевич Ворвулев — народный артист СССР, К., 1960.

В.И.Зарубин.

ВОРЖИШЕК (Voříšek, Worzischek) Ян Вацлав (Хуго) (11 V 1791, Вамберк, Богемия — 19 XI 1825, Вена) — чешский композитор, органист, пианист и дирижёр. Сын кантора Вацлава В. (1749, Тиниште — 30 I 1815, Вамберк). С 3 лет обучался игре на фп. и органе у отца, в 7-летнем возрасте замещал церк. органиста, в 9 лет концертировал как пианист во мн. городах Чехии. С 1811 жил в Праге, где учился в университете, брал уроки игры на фп. и композиции у В. Я. Томашека. По рекомендации последнего в 1812 получил место учителя музыки в семье князя Лобковица. В 1813 переехал в Вену, где брал уроки у И. Н. Гуммеля (с 1816). Вскоре приобрёл известность как пианист и фп. педагог. Был близко знаком с Л. Бетховеном, высоко оценившим его сочинения, а также с И. Мошелесом. С 1818 член венского Общества друзей музыки, в концертах к-рого выступал как пианист и дирижёр. С 1823 придв. органист. В. писал симфонич. музыку, камерно-инстр. ансамбли, фп. произв., песни, культовые сочинения. Творчество В. представляет как бы переходную ступень от венской классики к муз. романтизму. Наибольшее значение имеют его сочинения для фп. В. тяготел к жанру характерной фп. пьесы, отмеченной импровизационностью изложения и сочетающей «бриллиантность» фактуры с лиричностью содержания, богатством гармонич. красок. Фп. сочинения В. оказали влияние на Ф. Шуберта — экспромты чеш. композитора послужили для него прообразом собственных экспромтов и музыкальных моментов. Позднее это влияние восприняли в своих фп. сочинениях Ф. Шопен и Ф. Лист. Нек-рые сочинения В. перезданы в собраниях памятников старинной чешской музыки — «Musica Antiqua Bohemica» (1, 1934, экспромты ор. 7) и «Ancient Czech Masters», а также в отдельных изданиях.

Лит.: Kahl W., Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810, «AfMf», Jahrg. III, H. 2, 1921; Štědroň B., J. V. Voříšek, «Bertramka», III, 1951 (с полным списком соч.); Klimà S. V., J. V. Voříšek a L. van Beethoven, в сб.: Ceske Beethoveniana, I, 27, [Praha], 1963.

И. М. Ямпольский.

ВОРМСЕ́Р (Wormser) Андре (1 XI 1851, Париж — 4 XI 1926, там же) — франц. композитор и пианист. Учился в Парижской консерватории у А. Ф. Мармонтеля (фп.) и Ф. Базена (теория). В 1875 получил Большую Римскую пр. за кантату «Клитемнестра». Наибольшую известность принесла В. пантомима «Блудный сын» («L'enfant prodigue», 1890), ставившаяся во мн. т-рах Зап. Европы. Написал также оперу «Адель из Понтье» («Adel de Ponthieu», 1887), оперетту «Риволи»

(«Rivoli», 1896), пантомиму «Идеал», балет «Звезда» («L'Étoile», Парижская опера, 1897), для орк. — симф. поэмы «Люперкаль» («Les Lupercales»), «Диана и Эндимион», Жигу, Цыганскую сюиту; фп. пьесы и др.

ВОРОБКЕ́ВИЧ Исидор Иванович (псевд. Данило Млака) (5 V 1836, Черновицы — 19 IX 1903, там же) — укр. композитор, поэт, дирижёр, муз.-обществ. деятель. Муз. образование получил в духовной семинарии в Черновицах (окончил в 1861) и в Венской консерватории у Ф. Кренна (1868). Преподавал хор. пение в духовной семинарии и гимназиях в Черновицах. Занимался просветит. деятельностью в Зап. Украине.

В.— автор муз. комедий «Золотой мопс», «Янош Иштенгази» и др., мелодрам, в т. ч. «Гнат Приблуда», «Убога Марта» (на собств. либр.) и др., музыки к спектаклям. Ввёл в театр.оркестр нар. инструменты, а в муз. оформление—мелодии и ритмы укр. коломыек. Большой популярностью пользуются мн. хоры и песни В.: «Задзвенімо разом, браття» («Споём вместе, братья»), «Над Прутом, у лузі», «Там де Татран круто в'ється» (на собств. тексты); «Думи», «Минають дні», «Огні горять» и др. на сл. Т. Г. Шевченко. Очерк В. «Наши композиторы» впервые познакомил зап.-укр. общественность с творчеством М. И. Глинки.

Лит.: Білинська М. Л., І. І. Воробкевич, Київ, 1958; Загайкевич М., [І. І. Воробкевич], в кн.: Музичне життя Західної України другої половини XIX ст., Київ, 1960, с. 181—83. *В. Л. Гошовский.*

ВОРОБЬЁВ Василий Петрович [7 (19) III 1887, дер. Алдиарово, ныне Янтиковского р-на Чуваш. АССР — 10 XII 1954, Чебоксары] — сов. композитор, хор. дирижёр, фольклорист и педагог. Засл. деят. иск-в Чуваш. АССР (1940). Один из основоположников проф. муз. культуры Чувашии. В 1938—40 учился на заочных курсах ленингр. филиала Центр. муз.-педагогич. ин-та. С 1912 был регентом и преподавал хор. пение в муз. школах Чебоксар; руководил самодеят. хорами. В 1917 организовал рабочий хор, в 1924 — Чуваш. гос. хор, руководителем и дирижёром к-рого был до 1940.

Творчество В. связано с совр. нар. чуваш. песней. Им написаны песня-кантата «Путь Октября» (1926, оркестровка С. И. Габера), хоры, песни (ок. 200), в т. ч. «Выйди, выйди за Ивана», «Мы в Чебоксарах побывали» и др. Записал ок. 800 нар. мелодий, обработал нек-рые из них для хор. и сольного исполнения.

Лит.: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, [М.], 1957, с. 319—20. *Ю. А. Илюхин.*

ВОРОБЬЁВ Геннадий Васильевич (13 VIII 1918, Чебоксары — 28 VIII 1939, там же) — сов. композитор. Сын В. П. Воробьёва. В 1935 окончил Муз. техникум в Чебоксарах по классам В. М. Кривоносова (композиция) и И. В. Люблина (фп.). В 1935—39 учился в Моск. консерватории у Г. И. Литинского, с 1937 у Н. Я. Мясковского. Им написаны: первое крупное произв. чуваш. симф. музыки — симфония (1939, завершена Н. И. Пейко), прелюдии, фуги, 2 сюиты для фп., соната для скр. и фп.; произв. для струн. и дух. оркестра, для оркестра нар. инструментов и др.; хоры, песни.

Лит.: Кривоносов В., Памяти Геннадия Воробьёва, «СМ», 1939, № 12; Лукин Ф., Г. В. Воробьёв, там же, 1949, № 10; Литинский Г., Симфония Геннадия Воробьёва, «МЖ», 1958, № 1; Ходяшев В., Геннадий Воробьёв. Краткий очерк жизни и творчества, Чебоксары, 1968 (имеется библ.). *Ю. А. Илюхин.*

ВОРОБЬЁВ Иван Иванович [26 VII (6 VIII) 1776(?)—8 (20) II 1830, с. Синцово, ныне Калининского р-на Калининской обл.] — рус. композитор. Крепостной смоленского помещика И. А. Заборовского, капельмейстер его оркестра. Автор жанрово-бытовой орк. и камерно-инстр. музыки. Творчество В. связано с рус. нар. песней. Ему принадлежит одна из ранних инстр. обр. «Камаринской» («Русский квартет № 2. Из песен пажордачки и камарецкого»; сохранилась рукописная партия 1-й скрипки).

Соч. (даты изд.): Изображение рассвета, утра, обеда и общее веселье (для орк., также перелож. для фп., 1808), Шесть русских песен с вариациями (для 2 скрипок, 2 флейт, 2 валторн и баса, 1800), Шесть новых русских песен (для 2 кларнетов, 2 флейт-траверсов, 2 валторн, 2 фаготов, 1800), Сибирская песня (для 2 скрипок, альта и баса, 1814) и др.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России..., т. 2, вып. 4, М.—Л., 1928 (прим. № 91, с. XIX); Ямпольский И., Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы, ч. 1, М.—Л., 1951, с. 300—02; Раабен Л., Инструментальный ансамбль в русской музыке, М., 1961, с. 24, 76—80, 85.

ВОРОБЬЁВ Яков Степанович [1766 — 7(19) VI 1809, Петербург]—рус. певец (бас). Деятельность начал как драматич. актёр в провинц. т-рах. Учился в Петерб. театр. уч-ще у Марокетти (пение) и И. А. Дмитревского (сценич. подготовка). С 1787 выступал в оперных спектаклях придв. труппы в Петербурге. Вок. мастерство В. и его яркое комедийное дарование проявились в партиях Бартоло («Севильский цирюльник» Паизиелло), Папагено («Волшебная флейта» Моцарта), а также в рус. оперном репертуаре — Личард и Тороп («Князь-невидимка» и «Илья-богатырь» Кавоса), Тарабар («Леста, днепровская русалка» Кауэра и Давыдова) и др. В. успешно концертировал в Петербурге и Москве. С 1803 инспектор оперной труппы в Петербурге. Его жена А. И. Воробьёва (урождённая Сосницкая, ум. 1836) — певица и комедийная актриса.

Лит.: Гозенпуд А., Музыкальный театр в России, Л., 1959, с. 324—27.

ВОРОБЬЁВА-ПЕТРО́ВА Анна Яковлевна — см. *Петрова-Воробьёва* А. Я.

ВОРОНЕЖСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕ́ТА. Основан в Воронеже в 1961 как Музыкальный т-р на базе созданного в 1931 Т-ра муз. комедии. Открыт оперой «Евгений Онегин». В 1968 переименован в Т-р оперы и балета. В составе труппы были артисты Т. В. Смирнова, З. И. Привалова, Л. Л. Фёдорова, Г. Р. Дарский, К. Л. Олышев, В. Н. Валентинов и др. Коллектив т-ра пополнился выпускниками Тбилисской, Одесской, Киевской консерваторий, солистами из т-ров др. городов. В репертуаре т-ра мировая классика и произв. сов. композиторов. Среди лучших пост.: оперы — «Паяцы» (1961), «Аида» (1962); «Дочь Кубы» Листова (1962), «Кармен» (1963), «Чио-Чио-сан» (1963); «Луд Гидия» Хаджиева (1963), «Дороги дальние» Фляркковского (1964), «Князь Игорь» (1964), «Огненные годы» Спадавеккиа (1966); «Брестская крепость» (1967) и «Русская женщина» (1969) Молчанова, «Тихий Дон» (1967), «Мазепа» (1968), «Пиковая дама» (1970); «Олеко Дундич» Ставонина (1972), «Бал-маскарад» (1972); балеты — «Дон Кихот» (1963), «Тропою грома» (1963); «Барышня и хулиган» Шостаковича (1965), «Лебединое озеро» (1968); «Корсар» Адана (1969), «Гаянэ» (1971); «Антоний и Клеопатра» Лазарева (1972). Становлению молодого коллектива способствовали дирижёр А. А. Людмилин, балетмейстер К. А. Муллер, художник Р. В. Налбандян и др.

В труппе т-ра (1972): певцы — засл. арт. РСФСР А. П. Матвеева, Ф. А. Себар, В. Г. Егоров, Г. Д. Колмаков, Е. И. Пойманов и др.; солисты балета — нар. арт. РСФСР Н. Г. Валитова и др.; гл. дирижёр — засл. арт. Казах. ССР И. З. Островский, гл. балетмейстер — Г. Г. Малхасянц, гл. хормейстер — Л. Л. Дитко, гл. художник — засл. деят. иск-в РСФСР В. Л. Цибин. Здание т-ра построено в 1961, врит. зал на 1100 мест.

ВОРОТНИКОВ Павел Максимович [1804, Ревель, ныне Таллин — 23 IV (5 V) 1876, Москва] — рус. композитор, хор. дирижёр, педагог. Музыке учился самостоятельно. После окончания кадетского корпуса служил в армии в Елизаветграде, где руководил воен. хорами и любительскими оркестрами. Выйдя в отставку, преподавал пение в Придв. певч. капелле (1843—48), а также в Екатерининском ин-те (Петербург). В 50-х гг. 19 в. вернулся в Елизаветград, где организовывал концерты и спектакли. С 1863 жил в Москве, преподавал во 2-й воен. гимназии. Среди сочинений В. значит. место за-

нимает церк. музыка. Широкой известностью пользовались его песнопения: «На реках Вавилонских», «Свете тихий», «Благообразный Иосиф». В. писал также романсы и пьесы для дух. орк. Занимался собиранием нар. песен и переложением их для хора (в 1870—71, 1894 изданы 2 сборника). Автор статей по духовной музыке и муз. педагогике.

Лит.: Разумовский Д. В., Церковное пение в России, вып. 1, М., 1867; Металлов В., Очерк истории церковного православного пения в России, 2 М., 1900; Преображенский Ант., П. М. Воротников и его статьи по церковному пению, «РМГ», 1902, № 41, № 44. *М. М. Яковлев.*

ВОТКЕ́ННН (Wotquenne) Альфред (25 I 1867, Лоб, Бельгия — 25 IX 1939, Антиб, Франция) — бельг. музыковед и муз. библиограф. Учился в Брюссельской консерватории у Л. Брассена (фп.), А. Ж. Э. Майи (орган), Ж. Дюпона и Ф. О. Геварта (теория). В 1894—1919 библиотекарь, секретарь и инспектор Брюссельской консерватории. В 1898 — 1924 составил и опубликовал каталог изданий, хранящихся в б-ке этой консерватории, с приложением, содержащим либр. опер и ораторий итал. композиторов 17 в. С 1921 работал регентом и преподавал игру на органе в Антибе (Юж. Франция), написал ряд духовных сочинений. В. издал мн. 4-голосных итал. канцон конца 16 в., сонат для скрипки композиторов 18 в., сб. старинных и классич. франц. песен (изд., начатое Гевартом), составил т. н. «Репертуар Воткенна» (Répértoire Wotquenne, тт. 1—4). Б. ч. архива В. с 1929 хранится в Б-ке конгресса в Вашингтоне.

Издания: Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, v. 1—5, Brux., 1898—1924 (приложение — Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du XVII siècle, Brux., 1901); Baldassare Galuppi, Études bibliographiques..., 2Brux., 1902; Catalogue thématique des oeuvres de Chr. W. Gluck, Lpz., 1904, 21911; Catalogue thématique des oeuvres de Ph. E. Bach, Lpz., 1905; Table alphabétique des morceaux mesurés contenus dans les oeuvres dramatiques de Zeno, Metastazio et Goldoni, Lpz., 1905; Étude bibliographique sur le compositeur napolitain L. Rossi, Brux., 1909. *А. О. Гриневич.*

ВО́ЯЧЕК Игнатий Касперович [22 XI 1825, Злин, Моравия — 28 I (10 II) 1916, Петроград] — рус. дирижёр, композитор, органист и педагог. По национальности чех. Окончил философский ф-т Венского ун-та. Музыке обучался у Г. Б. Ригера в Брно. Собирал чеш. нар. песни. С 50-х гг. жил в России. Работал воен. капельмейстером, органистом, фаготистом, дирижёром Михайловского т-ра в Петербурге. В 80-х гг. был вторым капельмейстером Мариинского т-ра. В 1863—1912 профессор Петерб. консерватории (теория музыки, инструментовка, чтение партитур). Автор славянских маршей для воен. оркестра, романсов. В. принадлежит новая инструментовка (с добавлением речитативов) оперы «Аскольдова могила» Верстовского (нач. 60-х гг.)

ВРА́НГЕЛЬ Василий Георгиевич [13 (25) VI 1862, Петербург — 25 II (10 III) 1901, там же], барон, — рус. композитор. Учился в Пажеском корпусе, служил чиновником в Мин-ве внутр. дел. В 1890 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции Ю. И. Иогансена. Автор балетов «Прерванная свадьба», «Дочь микадо» (1897, Мариинский т-р, Петербург), симфонии D-dur (1894), орк. сюиты, фп. трио, струн. квартета, романсов, театр. музыки. В 1898—99 редактор муз. журн. «Нувеллист».

ВРА́НИЦКИЙ (Vranický, Vranitzky, Wranizky) Антонин (Антон) (13 VI 1761, Нова-Ржише, Моравия — 6 VIII 1820, Вена) — чеш. композитор и скрипач. Первоначально учился у брата — Павла В.; изучал философию и право в Брно. С 1785 жил в Вене, где брал уроки композиции у Й. Гайдна, В. А. Моцарта и И. Г. Альбрехтсбергера (с 1790). Был скрипачом орк. Венской придв. оперы, преподавал скрипич. игру. С 1794 капельмейстер князя Й. Ф. М. Лобковица в Роуднице, затем — в Праге и Вене, где руководил оркестрами придв. опер. С 1814 концертмейстер «Т-ра ан дер Вин», с 1816 придв. дирижёр оркестра корол. придв. т-ра. Был дружен с К. М. Вебером. Известными музыкантами были его дети: Антонин В. (виолончелист), Фридрих В. (скрипач), певицы Каролина Зайдлер-В. (1794—1872; первая исполнительница партии Агаты в «Вольном стрелке» К. М. Вебера) и Анна Катарина Краус-В. (1801—51). Неопубликованные сочинения В. хранятся в архиве Лобковица в Роуднице, среди них — 15 скрипич. концертов, 16 симфоний, культовые произв., танцы, марши.

Лит.: Blažek Vl., Bohemica v Lobkovickém zameckem archivu v Roudnia, Praha, 1936; Němec A., Vranicky, «Bertramka» II, Praha, 1950. *О. Т. Леонтьева.*

ВРА́НИЦКИЙ (Vranický, Vranitzky, Wranizky) Павел (30 XII 1756, Нова-Ржише, Моравия — 26 IX 1808, Вена) — чеш. композитор и скрипач. В 1770—71 учился пению, игре на органе и скрипке в Иглау (Йиглава), затем изучал теологию и совершенствовался в игре на скрипке в Ольмюце (Оломоуц). Артистич. и творч. жизнь В. связана с Австрией. С 1776 изучал теологию в Вене, одновременно брал уроки композиции у Й. М. Крауса. Был скрипачом в капелле князя П. *Эстерхази* (1780—85), к-рой в то время рук. Й. Гайди. В 1785—1808 капельмейстер венской придв. оперы. С 1793 чл. Об-ва музыкантов в Вене, затем его секретарь (реорганизовал работу этого об-ва). В. был выдающимся скрипачом. Среди его сочинений наибольшей популярностью пользовались зингшпили. Его творчество высоко ценил Й. Гайди. На тему рус. танца из балета В. «Лесная девушка» («Waldmädchen», 1796), известного в его обр. (тема заимствована В. у И. М. Ярновича), Л. Бетховен написал 12 вариаций A-dur для фп. или клавесина.

Соч.: оперы-зингшпили Оберон, король эльфов (Oberon, König der Elfen, по Х. М. Виланду, 1789, Вена), Праздник боскя (Das Fest der Lazzaroni, 1794, Вена), Столяр (Der Schreiner, 1799); комич. опера Добрая мать (Die gute Mutter, 1795, Вена); балеты-дивертисменты Сбор винограда (Die Weinlese, 1794, Вена), Приговор Париса (Das Urteil des Paris, 1801), Похищение сабинянок (Der Sabinerraub, 1804, Вена) и др.; кантата; для орк.—22 симфонии, 5 концертов; камерн. соч.— камерн. ансамбли, 6 струн. квинтетов, 47 струн. квартетов и др., камерн. сонаты, каноны, масонские песни и др.

Лит.: Blažek Vl., Bohemica v Lobkovickém zameckem archivu v Roudnia, Praha, 1936. *О. Т. Леонтьева.*

ВРЕ́ЛЬС (Vreuls) Виктор Жан Леонар (4 II 1876, Вервье, Бельгия — 27 VII 1944, Брюссель) — бельг. композитор, скрипач и дирижёр. Чл. Корол. бельг. академии (1925). Музыке обучался в Корол. консерватории в Льеже у С. Дюпюи (гармония), у Ж. Т. Раду (композиция, фуга), по композиции совершенствовался у В. д'Энди в Париже, где в 1901—06 преподавал игру на альте и гармонию в Схола канторум, руководил хором. В 1906—26 был директором Люксембургской консерватории. Гастролировал как дирижёр во Франции, Голландии, Германии. Композиторское творчество сложилось в основном под влиянием С. Франка.

Соч.: оперы — Простак Оливье (Olivier le Simple, 1922, Брюссель) и Сон в летнюю ночь (Un songe d'une nuit d'été, по Шекспиру, 1925, там же); балет — Оборотень (Le loup-garou, 1937, Гент); для орк.—3 симф. поэмы (в т. ч. Вертер), 2 увертюры, 2 сюиты, Интермеццо, 3 прелюдии; для инструмента с орк.— симфония для скр. (пр. Изаи, 1904), 2 поэмы для влч. или скр., 2 романса для скр., Элегия для флейты и др.; Концертштюк для трубы, фантазия для англ. рожка; камерные ансамбли — фп. и струн. квартеты, фп. трио, 2 сонаты для скр. и фп., 2 сонаты для влч. и фп.; 2 сюиты для фп. и др.; вок. соч. — 2 сюиты для голоса с фп., 25 песен. *В. В. Ошис.*

ВРО́НСКИЙ Евгений Алексеевич [29 XII 1882 (10 I 1883), с. Сорочинское, ныне Куйбышевской обл. — 30 IV 1942, Тбилиси] — советский певец (баритон). Нар. арт. Груз. ССР (1941). Пению обучался в Милане (1904—07) и Дрездене (1907) у А. Пасхалис ди Сувестро. В 1908 в Москве проходил оперные партии с дирижёром Б. С. Плотниковым, изучал сценич. мастерство у И. Н. Соколова. В 1909—11 пел на сцене моск. Сергиевского нар. дома, в 1911—14 работал в провинц. оперных антрепризах. В 1915—19 со-

лист Тбилисского оперного т-ра. Партии: Онегин, Риголетто, Демон; Скарпио («Тоска»), Фигаро («Севильский цирюльник») и др. С 1919 жил в Батуми, где организовал Вокальную, а затем Оперную студии. С 1925 преподаватель, с 1932 профессор Тбилисской консерватории (с 1935 зав. кафедрой). С 1930 член-корреспондент вок. секции ГИМНа. Педагогич. деятельность В. сыграла большую роль в становлении и развитии проф. вок. иск-ва и вок. педагогики в Грузии. Среди его учеников: Д. Я. Андгуладзе, Д. Г. Бадридзе, Д. А. Гамрекели, Н. М. Ованисян, В. А. Канделаки, Б. Кравейшвили и др. В. принадлежит ряд науч. работ по вокалу («Записки по методике постановки голоса и исправлению его недочетов» и др.), оставшихся в рукописи.

Лит.: Евгений Алексеевич Вронский (1883—1942), в кн.: Бахуташвили Н., Ряднов, Бахуташвили - Шульгина, Вронский. Очерки по истории вокального образования в Грузии, Тб., 1959; Кравейшвили Б., Незабываемое. Записки певца, Тб., 1970. *И. М. Марков.*

ВСЕВОЛО́ЖСКИЙ Иван Александрович [21 III (2 IV) 1835,— 28 X (10 XI) 1909, Петербург] — рус. театр. деятель. Окончил Петерб. ун-т. Состоял на дипломатич. службе. С 1881 директор имп. т-ров (до 1886— петерб. и моск., в 1886—99— петерб.). В годы руководства В. открыл Новый т-р (Москва) для использования сил молодых певцов, учредил оперный класс для хористов Мариинского т-ра (Петербург), закрыл имп. итал. оперный т-р, на к-рый тратились огромные средства, увеличил состав хора и оркестра петерб. оперной труппы и др. Однако, ориентируясь на вкусы придворно-аристократич. кругов, В. обращал осн. внимание на создание пышных «постановочных» оперно-балетных спектаклей, неприязненно относился к творчеству композиторов «Могучей кучки», препятствовал постановке их произв.; при В. репертуар Мариинского т-ра состоял гл. обр. из произв. иностр. авторов. В. участвовал в пост. опер и балетов на сцене Мариинского т-ра. Выполнил св. 1000 рисунков костюмов, в т. ч. для «Спящей красавицы», «Пиковой дамы», «Иоланты». В. принадлежала подробная разработка либретто «Спящей красавицы».

Лит.: Пономарев Е., И. А. Всеволожский (Очерк его художественной деятельности), «ЕИТ». Сезон 1899—1900, СПБ, 1900, с. 25—32; Иван Александрович Всеволожский, [Некролог], «ЕИТ». Сезон 1909, вып. 6—7, СПБ, 1909; Боборыкин П., Директор-артист (Из личных воспоминаний), «Русское слово», 1909, 31 окт., № 250.

ВСЕ́НОЩНАЯ — богослужение православной церкви, совершаемое вечером накануне воскресенья и праздников; объединяет службы вечерню и утреню. Состав псалмов и гимнов воскресной В. — «Благослови, душа моя, Господа» (стихи из 103-го псалма), «Блажен муж» (стихи из 1-го, 2-го и 3-го псалмов), гимны «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Богородице дево, радуйся», «Хвалите имя Господне» (стихи из 134-го и 135-го псалмов), тропари — «Благословен еси Господи... Ангельский собор удивися...», гимны — «Воскресение Христово видевше», «Величит душа моя Господа», «Преблагословенна еси богородице дево...», «Слава в вышних богу...» и «Взбранной воеводе...».

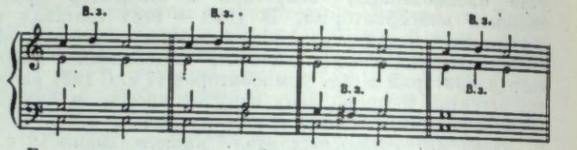
Мн. рус. композиторы гармонизовали древние напевы В. (А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков) или перекладывали на музыку отд. её тексты (В. А. Фатеев, Н. Толстяков). П. И. Чайковский написал В. как единое циклич. произведение (ор. 52), используя древние напевы полностью или привлекая лишь их интонации. Этот опыт нашёл широкое применение в рус. церк. музыке. Появился ряд подобных цикличе. В. др. авторов. Среди них В.: А. А. Архангельского, М. М. Ипполитова-Иванова (ор. 43), С. В. Панченко (ор. 45), А. В. Никольского (ор. 26), В. И. Ребикова (ор. 44), А. Т. Гречанинова (ор. 59), П. Г. Чеснокова (ор. 44) и в особенности С. В. Рахманинова (ор. 37) — произведение, непревзойдённое по глубине проникновения в строй древних напевов. *Н. Д. Успенский.*

ВСЕРОССИ́ЙСКОЕ ГАСТРО́ЛЬНО-КОНЦЕ́РТНОЕ ОБЪЕДИНЕ́НИЕ — см. *Росконцерт.*

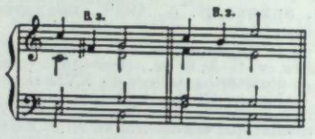
ВСЕСОЮ́ЗНАЯ СТУ́ДИЯ ГРАМЗА́ПИСИ — см. *Студия грамзаписи.*

ВСПОМОГА́ТЕЛЬНЫЙ ЗВУК — звук между аккордовым звуком и его повторением, расположенный на секунду выше или ниже аккордового. Применяется в основном на слабой доле такта. Нижний В. з. чаще всего отстоит от соответствующего аккордового звука на диатоническую или хроматич. малую секунду. Верхний В. з., как правило, бывает диатоническим, т. е. отстоит от аккордового на секунду, образуемую соседней верхней ступенью ладотональности.

Переход В. з. в аккордовый с точки зрения гармонии обычно представляет собой разрешение диссонанса в консонанс. В. з. могут применяться одновременно в нескольких голосах.



В. з. относится к области мелодической *фигурации*. Он лежит в основе нек-рых *мелизмов — трели, мордента* (верхний В. з.), обращённого мордента (нижний В. з.), *группетто* (верхний и нижний В. з.).



Вспомогательным звуком называют также звук, лежащий секундой ниже или выше аккордового, вводимый или покидаемый скачком.

Особую разновидность В. з. составляет т. н. В. з. Фукса (см. *Камбиата*). *Ю. Г. Кон.*

ВСТУПЛЕ́НИЕ — раздел, предшествующий главной теме произведения или одной из его частей и подготавливающий её появление. Эта подготовка может заключаться в предвосхищении характера и интонаций темы или, напротив, в оттенении её по контрасту. В. может быть и кратким, и протяжённым, состоять из одних пассажей, аккордов (Л. Бетховен, финал 3-й симфонии) или же заключать в себе яркую муз. тему, приобретающую большое значение в дальнейшем развитии музыки (П. И. Чайковский, 1-я часть 4-й симфонии). Порой вступление становится самостоятельной законченной муз. пьесой — в инстр. музыке (см. *Прелюдия*) и особенно в крупных вокально-инструментальных и сценич. произв., где оно составляет род *увертюры*. В последнем случае В. подготавливает уже не начальную муз. тему, а все произведение, его общий характер, концепцию, иногда и муз. темы (напр., В. к операм «Лоэнгрин», «Евгений Онегин» построены на тематич. материале самих опер). См. также *Интродукция*.

ВУАРЕ́Н (Voirin) Жан Франсуа (1 X 1833, Миркур, Франция — 4 VI 1885, Париж) — франц. инстр. мастер. С 1855 жил в Париже, где в течение 15 лет работал в мастерской Ж. Б. Вильома. Получил известность как выдающийся мастер смычков. Его смычки близки к модели Вильома, но их конец (эсик) более вытянут. Трость обычно круглая, посадка колодки также типа модели Вильома. В первые годы работы В. смычки не подписывал, а в дальнейшем ставил вдавленное клеймо (выжженное — подделка) с очень тонким шрифтом: «F. Voirin à Paris». В последние годы жизни иногда изготавливал смычки с граненой тростью. Смычки В. выполнены тщательно, элегантны по форме, отличаются высокими игровыми качествами. Лучший ученик В. — А. Лами.

Лит.: Vannes R., Dictionnaire universel des luthiers, Brux., 1951, p. 384. *Б. В. Доброхотов.*

ВУД (Wood) Генри Джозеф (3 III 1869, Лондон — 19 VIII 1944, Хитчин, Хартфордшир) — англ. дирижёр. В детстве брал уроки у церк. органиста Э. М. Лотта. Играл на органе в церквах, выступал как органист в концертах (с 1883). В 1886—88 учился в Корол. академии музыки у Э. Праута (теория музыки), Дж. Макфаррена (композиция) и М. П. Гарсиа (пение). В студенч. годы занимался композицией (среди его сочинений — оперы, кантаты, песни).



Дирижёрскую деятельность начал в оперной труппе А. Раусби (1889), работал ассистентом дирижёра в т-ре «Савой» (1890) и дирижёром итал. труппы в т-ре «Олимпик» в Лондоне. С 1895 дирижировал «*Променад-концертами*», к-рыми рук. ок. 50 лет. Был дирижёром др. общедоступных симф. концертов, в т. ч. циклов «воскресных» концертов (с 1897), а также выступал на фестивалях в провинц. городах Англии — Вулверхемптоне (1890), Шеффилде (1902—11), Норидже (1908), Уэстморленде (1911—13), Бирмингеме (1912; позднее рук. оркестром хор. об-ва, 1919—1923), на Генделевских фестивалях в Хрустальном дворце в Лондоне (с 1908) и др. Организовал ряд оркестров (в т. ч. в Ноттингеме, 1899) и муз. об-в (в т. ч. «Священная гармония»). Постоянно выступал с лучшими оркестрами мира. В 1918 возглавлял Бостонский симфонический оркестр (США). С 1923 вёл класс дирижирования в Королевской академии музыки в Лондоне.

В. особое внимание уделял пропаганде произв. рус. и сов. композиторов — М. П. Мусоргского, А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, П. И. Чайковского (под его управлением прошла в Англии премьера «Евгения Онегина»; его исп. 6-й симфонии высоко оценил В. И. Ленин, слушавший концерт В. в Лондоне); Н. Я. Мясковского, Р. М. Глиэра, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского и др. (особенно часто включал их произв. в программы во время 2-й мировой войны).

В. принадлежит (помимо немногочисл. оригин. сочинений) ряд обр. для оркестра произв. И. С. Баха, Г. Генделя, а также «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского, «Траурного марша» из сонаты b-moll Ф. Шопена, «Затонувшего собора» К. Дебюсси и др. Под ред. В. издана серия карманных партитур симф. и камерной музыки (1937). Свои муз. и лит. сочинения В. подписывал псевдонимом П. Кленовский.

Соч.: My life of music, L., 1938; About conducting, L., 1945 (рус. пер.: О дирижировании. Предисл. и примеч. Н. П. Аносова, М., 1958).

Лит.: Newmarch R., Henry J. Wood, L., 1904; Sir Henry Wood. Fifty years of the Proms. [By various authors], ed. by R. Hill and C. B. Rees, L., 1944; Wood J., The last years of Henry J. Wood, L., 1954. *М. М. Яковлев.*

ВУД (Wood) Чарлз (15 VI 1866, Арма, Сев. Ирландия — 12 VII 1926, Кембридж) — ирл. композитор и органист. Учился у Ч. Стэнфорда (композиция), Ф. Бриджа (контрапункт), Ф. Тейлора (фп.) в Корол. муз. колледже в Лондоне (1883—87), где затем преподавал гармонию. С 1888 работал в Кембридже. В 1888—94 рук. муз. об-ва ун-та, в 1889—94 учёный органист в разных колледжах, в 1889—97 капельмейстер оркестра университетских волонтёров, с 1897 преподаватель гармонии и контрапункта (с 1924 профессор) в Кембриджском ун-те.

Автор орк., вок.-симф. сочинений, среди к-рых — Ода западному ветру (Ode to the West wind,1890), Ода музыке (Ode on music, по Ч. А. Суинберну, 1894), Ода времени (Ode on time, по Дж. Мильтону, 1898), Погребальная песнь двум ветеранам (Dirge for two veterans, по У. Уитмену, 1901), 8 квартетов. Известен гл. обр. своими культовыми произведениями. Опубликовал сб. ирландских нар. песен (1897).

ВУКДРА́ГОВИЧ (Вукдраговић) Михайло (р. 8 XI 1900, Окучани) — сербский композитор, дирижёр, педагог и общественный деятель (Югославия). Чл. Серб. академии наук (с 1961). Образование получил в муз. школе в Белграде под рук. М. Милоевича, затем учился в консерватории в Праге у К. Пирака, В. Новака (композиция) и В. Талиха (дирижирование). С 1927 работает в Белграде: был директором и профессором муз. школы «Станкович», дирижёром хора и оркестра об-ва «Станкович» (1927—37), рук. муз. программ и симф. оркестра Радио в Белграде (1937—40). Профессор и ректор Академии музыки и первый ректор Академии иск-в (с 1957), генеральный секретарь СК Югославии (1950—62). С 1945 выступает в печати как муз. критик в газете «Борба». Композиторское творчество В. характеризуется лирико-повествовательной направленностью. В нём сказывается влияние франц. импрессионизма и чеш. неоромантизма; элементы экспрессионизма сочетаются с использованием нац. муз. фольклора. После 1945 в произв. В. преобладает героич. тематика — симф. поэма «Путь к победе», триада кантат «Радость свободы» (1947), «Светлые могилы» (1954), «Сербия» (1961) и др. Среди др. произв. В. для оркестра — Симфоническая медитация (1938), 2 струнных квартета (1925, 1944); цикл песен для альта и камерного оркестра (1923—55), хоры, сольные песни, музыка для театра и кино и др. Его дочь Мирьяна В. (р. 1 IX 1930, Белград) — пианистка. Ученица Д. Станисавлевича и Э. Хайека. С 1963 доцент Академии музыки в Белграде. Концертирует во мн. странах.

И. М. Ямпольский.

ВУ́ЛЬПЕ, Вулпе Иван Николаевич (1 IX 1876, Болград, ныне Одесской обл. УССР — 26 VIII 1929, София) — болг. певец (бас) и педагог. В 1902 окончил Моск. консерваторию. В последующие годы выступал в моск. частном Оперном т-ре С. И. Зимина, затем в оперных спектаклях гор. т-ра в Иркутске, где одновременно преподавал в местном муз. уч-ще. Гастролировал в разл. рус. провинц. т-рах (Киев, Одесса, Кишинёв и др.). В эти же годы выступал с концертами в Болгарии, где поселился в 1908. В. — один из основателей Софийской народной оперы (1908, первоначально называлась «Българска оперна дружба»). С 1912 преподавал пение в Муз. уч-ще в Софии (с 1921— Гос. муз. академия). В. обладал сильным голосом красивого тембра, его исполнение отличалось глубокой эмоциональностью и сценич. выразительностью. Партии: Мельник («Русалка»), Кончак («Князь Игорь»), Собакин («Царская невеста»), Гудал («Демон»), Цеко («Камен и цена» Иванова и Кауцкого), Кецал («Проданная невеста»), Мефистофель; Марсель («Гугеноты») и др. В.— основоположник болг. вокальной школы, к-рая связана с лучшими традициями рус. вокального иск-ва. Среди учеников В.— известные болг. певцы и певицы: П. Райчев, М. Попов, И. Попова. Х. Брымбаров, Е. Николай, Н. Тодорова, М. Люцканов, Ц. Табакова, К. Кирова и др. *С. Н. Грищенко.*

ВУ́ЛЬФИУС Павел Александрович [р. 2 (15) IV 1908, Петербург] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1937). В 1930 окончил Высшие курсы иск-в по специальности музыковедения, в 1936 — аспирантуру Академии иск-в в Ленинграде под рук. Р. И. Грубера. В 1936—38 и с 1956 преподаватель истории музыки Ленингр. консерватории, с 1960 доцент, в 1961—68 зав. кафедрой. Осн. круг науч. интересов В.— история сов. и зап.-европ. муз. культуры. Один из составителей и отв. редактор сб. «Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы» (Л., 1964).

Один из составителей, отв. редактор и автор вступ. статьи сб. «Из истории советского музыкального образования» (Л., 1969).

Соч.: «Прекрасная мельничиха» Шуберта, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Г. Попов. Вторая симфония «Родина», в сб.: 55 советских симфоний, Л., 1961; В. Салманов. Первая симфония, там же; Хуго Вольф (К 100-летию со дня рождения), «СМ», 1960, № 4; У истоков лирической нар. песни, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Л., 1962; Г. Попов. Пятая симфония «Пасторальная», в сб.: Советская симфония за 50 лет, Л., 1967; От истоков до заката романтической песни, «СМ», 1970, № 2; Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа», М., 1970; Х. С. Кушнарёв, «СМ», 1970, № 12.

И.М.Ямпольский.

ВУНДТ (Wundt)Вильгельм (16 VIII 1832, Неккарау, близ Мангейма — 31 VIII 1920, Гросботен, близ Лейпцига) — нем. философ, психолог и языковед; один из основателей экспериментальной психологии. Изучал медицину в Гейдельберге, Тюбингене и Берлине. С 1857 преподавал в Гейдельберге, в 1875—1917 профессор философии Лейпцигского ун-та. Предмет исследований В.— культура первобытных народов (истоки языка, мифологии, обычаев). В своих работах отделил экспериментальную психологию от философии, рассматривая её как самостоят. науку. Труды В. имели важное значение для музыкознания, особенно большой вклад внёс в психологию слухового восприятия и муз. психологию; проблемам иск-ва посвящён полностью 3-й том 10-томной «Психологии народов» В.

Соч.: Grundzüge der physiologischen Psychologie, Bd 1—3, Lpz., 1873—74, [4] 1908—11 (рус. пер.— Основания физиологической психологии, т. 1—2, 1880—81); Ethik, Stuttg., 1886, Bd 1—3, [3] 1923—24; System der Phylosophie, Lpz., 1889, Bd 1—2, [4] 1919 (рус. пер.— Система философии, СПБ, 1902); Grundriss der Psychologie, Lpz., 1896, [15] 1922; Völkerpsychologie, Bd 1—10, Lpz., 1900—20.

О.Т.Леонтьева.

ВУРМ Василий (Вильгельм) Васильевич [5 IX 1826, Брауншвейг — 7 (20) VI (по уточнённым данным) 1904, Петербург] — рус. виртуоз на корнет-а-пистоне, трубач, педагог и композитор. По национальности немец. Муз. образование получил в Германии. В 1847—78 солист оркестра Петерб. имп. т-ров, в 1868—1904 преподаватель Петерб. консерватории (с 1879 профессор). В 1868—88 зав. музыкантскими хорами (оркестрами) войск гвардии. Автор маршей для воен. оркестра, «Школы для корнет-а-пистона, кавалерийской трубы и сигнального рожка» (изд. 1929). Ему также принадлежат «Сборник всех русских гвардейских полковых маршей» для фп. (СПБ, [б. г.]), «Метода для обучения в войсках на кавалерийской трубе с приложением кавалерийских и артиллерийских сигналов» для фп. (СПБ, 1879), переложения (дуэты, трио) для дух. инструментов с фп. Его сын Карл Васильевич В. (1853 — год смерти неизв.) — пианист и педагог. В 1877 окончил Петерб. консерваторию по классам Т. Лешетицкого (фп.) и Ю. И. Иогансена (композиция). В 1879—87 преподавал в Петерб. консерватории.

Лит.: Некролог, «Музыка и пение», 1904, № 9.

И.М.Марков.

ВУТИ́РАС Иван (Янис) Христофорович [р. 9(22) X 1914, Трапезунд, Турция] — сов. певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1958). В 1941 окончил Ленингр. консерваторию по классу пения Н. А. Большакова. С этого же года солист Свердловского т-ра оперы и балета (дебютировал в партии Евгения Онегина). Партии: Елецкий, Мазепа («Пиковая дама», «Мазепа»), Демон, Мизгирь, Риголетто; Фигаро («Севильский цирюльник»), Амонасро («Аида»), Эскамильо; Степан («Семья Тараса» Кабалевского) и др. В.— первый исполнитель на сов. сцене партии Симона Бокканегры («Симон Бокканегра» Верди, 1957). С 1954 преподаватель Уральской консерватории (с 1966 доцент).

В. И. Зарубин.

ВУ́ЧКОВИЧ (Вучковић) Воислав [5(18) X 1910, Пирот, Сербия — 25 XII 1942, Белград] — серб. музыковед, композитор и дирижёр (Югославия). Первоначальное муз. образование получил в Белграде, где на развитие В. оказало влияние творчество М. Милоевича. С 1929 учился композиции в консерватории в Праге у Р. Карела, затем в Школе мастеров у П. Сука (окончил в 1933). Дирижирование изучал под рук. Н. А. Малько. С 1935 жил в Белграде. В начале творч. деятельности испытал влияние экспрессионизма и четвертитоновой музыки, позднее пришёл к тональной манере письма. Наиболее популярные произв. В.— «Героическая оратория» и симф. поэма «Буревестник» (по М. Горькому). В. разрабатывал в своих работах с марксистских позиций проблемы муз. эстетики, муз. стиля, социального и обществ. значения музыки и др. В 1934 написал докторскую диссертацию «Музіка као средство пропаганде» («Музыка как средство пропаганды»), а также книгу «Материалистическая философия искусства» (1935). Деятельность В. способствовала распространению муз. культуры в широких демократич. и рабочих кругах. Трагически погиб в годы немецко-фашистской оккупации.

Соч.: балет — Человек, который украл солнце (Човек, коён ёе украо сунце, 1935); для орк.— 3 симфонии (1933, 1941—не заверш.), Героическая оратория для голоса, хора и орк. (1942, на стихи нар. поэтов и П. П. Негоша, завершена и инструментирована А. Обрадовичем), симф. поэмы — Светлый путь (Озарени пут, 1939), Али Бинак (1940), Буревестник (по М. Горькому, 1942), увертюра Завещание Модеста Мусоргского (для кам. орк.), струн. квартет, вок. соч.

Лит. соч.: Материјалистичка филозофија уметности, Београд, 1935; Избор есеја, Београд, 1955; Уметност и уметничко дело, Београд, 1962.

Лит.: Plavčá D., Dr. Vojislav Vučković, в кн.: Zbornik idejni borci i revolucji, Beograd, [s. a.]; Sećanja na palog borca Vojislava Vučkovića, «Zvuk», 1959, № 30, с. 457—75.

И.М.Ямпольский.

ВЫГО́ДСКИЙ Николай Яковлевич [21 III (3 IV) 1900, Петербург — 1939] — сов. органист и пианист. Окончил в 1920 Тбилисскую консерваторию по классу фп. И. С. Айзберга, в 1924—исполнительский ф-т по классу органа А. Ф. Гедике, а также Муз.-научно-исследовательское отделение (МУНАИС) Моск. консерватории. Член РАПМа. С 1924 преподаватель, с 1932 доцент Моск. консерватории (общее фп., орган, чтение партитур). Был зав. редакцией учебно-педагогич. лит-ры Музгиза. Автор муз. произв., транскрипций органных пьес для фп., переложений для органа оркестровых сочинений сов. композиторов (В. А. Белого, Б. С. Шехтера и др.), статей по вопросам музыки.

Лит.: Нахимовский М., Памятка о Н. Выгодском, «СМ», 1960, № 12, с. 122—23.

ВЫЗГО Тамара Семёновна [р. 12(25) IV 1906, Ломжа] — сов. музыковед. Доктор искусствоведения (1969). Чл. КПСС с 1953. В 1940 окончила теоретико-композиторский ф-т Ташкентекой консерватории (класс Ю. А. Фортунатова). В 1937 и в 1944—51 преподаватель, с 1952 доцент той же консерватории. С 1943 науч. сотрудник, в 1947—52 зав. сектором музыки, в 1952—57 зам. директора, с 1957 ст. науч. сотрудник Ташкентского ин-та искусствознания им. Хамзы. Автор работ по узб. музыке.

Соч.: В. А. Успенский, Таш., 1950; О национальной форме современной узбекской музыки, «СМ», 1953, № 5; Узбекская ССР, [2] М., 1957 (серия «Музыкальная культура союзных республик»); Опера и музыкальная драма, в сб.: Музыкальная культура Советского Узбекистана, Таш., 1955; Симфоническая музыка, там же; Опера «Улугбек», в сб.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, Таш., 1961; К вопросу о взаимосвязях узбекской и русской музыкальных культур в дореволюционный период, «Общественные науки в Узбекистане», 1961, № 4; О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии, там же, 1962, № 3 (соавтор Д. Рашидова); Узбекский оркестр народных инструментов, Таш., 1962 (соавтор А. Петросянц); Комическая опера С. Юдакова «Проделки Майсары», М., 1962; Музыка узбеков, в кн.: Народы Ср. Азии и Казахстана, т. 1, М., 1962; О формировании национальной композиторской школы в Узбекистане, «Общественные науки в Узбекистане», 1964, № 1; Алексей Козловский, М., 1966; Узбекистан, в кн.: История музыки народов СССР, т. 1—3, М., 1966—72; Первостроители (Из летописи революционного шестидесятилетия), «СМ», 1967, № 10; О характерных чертах языка современной узбекской музыки, в сб.: Музыка и современность, вып. 6, М., 1969; Музыкальные инструменты в миниатюрах рукописей XIV—XVI вв., «Общественные науки в Узбекистане», 1969, № 8—9; Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой, М., 1970; О современном и национальном в музыкальном искусстве Узбекистана, «Звезда Востока», 1971, № 8; Культурная изоляция или взаимообогащение культур?, «СМ», 1971, № 9; Афраснабская лютня, в сб.: Из истории искусства великого города, Таш., 1972; Узбекское музыкознание в послевоенное двадцатипятилетие, в сб.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, М., 1972; К вопросу об изучении макомов, там же, и др.

Я.Б.Пеккер.

ВЫРЛА́Н Лидия Александровна [23 II(6 III) 1900, Одесса — 5 IX 1965, Ленинград] — сов. камерная певица (высокое меццо-сопрано). Муз. образование получила в Одесском муз.-драм. ин-те (училась по классу арфы, 1917—22). Пению обучалась у Е. Я. Меннер-Каневской (1919—22), актёрское мастерство изучала под рук. драм. артиста Т. Г. Геракова. Первый самостоят. концерт состоялся в 1925. С 1926 жила в Ленинграде, гастролируя по Сов. Союзу (выступала до 1957). В. была одной из крупнейших совр. камерных певиц, выдающейся представительницей сов. школы камерного пения. Сильный, звонкий, красивого тембра и огромного диапазона голос, яркий темперамент сочетались у В. с чутким проникновением в музыкальный стиль произведения, даром художественного перевоплощения. Репертуар певицы включал классику и современность, романсы, революционные и народные песни, оперные арии.

Лит.: Богданов-Березовский В., Мастера камерного пения, «СМ», 1971, № 8.

И.М.Ямпольский.

ВЫСОТА́ ЗВУ́КА — одно из осн. качеств муз. звука. Понятие В. з. связано с перенесением на музыку пространственных представлений. В. з. составляет форму восприятия человеком частоты колебаний звучащего тела и находится в прямой зависимости от неё — чем больше частота, тем выше звук, и наоборот. Восприятие В. з. зависит от физиологич. особенностей органа слуха. Для ясного восприятия высоты звук должен иметь гармонический или близкий к нему спектр (обертоны должны располагаться по т. н. натуральному звукоряду) и минимум шумовых призвуков; при отсутствии гармоничности (в звуках ксилофона, колоколов и др.) или при шумовом спектре (барабаны, там-там и т. п.) В. з. становится менее ясной или совсем не воспринимается. Звук должен быть достаточно продолжительным—в среднем регистре, напр., не короче 0,015 *сек.* На восприятие В. з. влияют также *громкость* звука, наличие или отсутствие *вибрато*, атака звука (форма динамич. изменений начала звука) и др. факторы. В муз. психологии отмечают две стороны звуковысотного восприятия: интервальную, связанную с отношениями частот звуков, и тембровую, характеризующуюся ощущением изменения окраски звука — просветлением при повышении и потемнением при понижении. Интервальный компонент воспринимается в пределах от 16 *гц* (C_2) и до 4000—4500 *гц* (примерно c^5 — d^5), тембровый—от 16 *гц* до 18 000—19 000 *гц*. За нижним пределом находится область инфразвуков, где ухо человека вообще не воспринимает колебательные движения как звук. Чувствительность слуха к небольшим изменениям В. з., характеризуемая порогом различения В. з., наиболее высока в диапазоне малая — 3-я октава; в крайних регистрах звуковысотная чувствительность снижается. По особенностям восприятия В. з. различают несколько типов звуковысотного слуха (см. *Слух музыкальный*): абсолютный (в т. ч.— тональный), относительный, или интервальный, а также интонационный. Как показали исследования сов. муз. акустика Н. А. Гарбузова, звуковысотный слух обладает зонной природой (см. *Зона*).

В муз. практике В. з. обозначается нотными, буквенными и числовыми знаками (см. *Алфавит музыкальный*), в акустике измеряется в герцах (число колебаний в сек.); в качестве мельчайшей единицы измерения В. з. применяется ц е н т (сотая часть темперированного полутона).

Лит.: Гарбузов Н. А., Зонная природа звуковысотного слуха, М.—Л., 1948; Музыкальная акустика, Уч. пособие под ред. Н. А. Гарбузова, [2] М., 1954. См. также лит. при ст. *Акустика музыкальная.*

Е. В. Назайкинский.

ВЫСОЦКИЙ (Wysocki) Валерий (1836, Радомско, близ Лодзи — 12 X 1907, Львов) — польский певец (бас) и вок. педагог. Муз. образование получил в Варшавской консерватории. Совершенствовался у Ф. Ламперти. Дебютировал как певец в Одессе, в 1860 концертировал в Варшаве. Выступал в Милане (в «Ла Скала») и Турине. С 1868 во Львове преподавал пение. С 1885 профессор Львовской консерватории. Создал собств. вокальную методику, одним из осн. элементов к-рой являлось развитие у певца правильной дикции. Из класса В. вышла плеяда выдающихся певцов: И. Богуш-Геллерова, А. Дидур, Г. Горский, Х. Збоиньская-Рушковская, Я. Королевич-Вайдова, С. А. Крушельницкая, Ю. Мани, А. Ф. Мишуга, Е. Страссерувна и др.

Лит.: Reiss J., Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki, [Warszawa], 1948.

ВЫСОЦКИЙ, Высотский Михаил Тимофеевич [ок. 1791—16(28)XII 1837, Москва] — рус. гитарист, композитор и педагог. Род. в семье крепостного в подмосковном имении поэта М. М. Хераскова. С основами муз. грамоты и приёмами игры на 7-струнной гитаре его познакомил С. Н. Аксёнов. Получив ок. 1813 вольную, поселился в Москве, где вскоре завоевал популярность как виртуоз, композитор и педагог. Сблизился с Дж. Филдом, А. И. Дюбюком, оказавшими влияние на его творч. развитие. Среди учеников В.— М. А. Стахович, И. Е. Лихов, А. А. Григорьев, а также руководители моск. цыганских хоров — гитаристы И. О. Соколов, Ф. И. Губнин. По нек-рым данным, у В. брал уроки игры на гитаре М. Ю. Лермонтов, посв. ему стихотворение «Звуки» (1830). Наряду с Аксёновым В.— крупнейший представитель моск. гитарной школы. Его игра, сочетавшая певучесть со смелой виртуозностью, отличалась самобытным импровизац. стилем, выражавшимся, в частности, в своеобразной интерпретации рус. нар. песни. Последнее нашло яркое претворение в композиторском творчестве В. Среди его сочинений гл. место занимают вариации на темы рус. нар. песен (обычно — цикл из 4—5 вариаций, обрамлённых импровизац. «заставками» и «концовками»). В. принадлежат также фантазии, прелюдии, вариации, перелож. для гитары пьес В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Филда, И. Н. Гуммеля и др. Незадолго до смерти В. была издана его небольшая «Практическая школа семиструнной гитары» (М., 1836; с доп. — под назв. «Теоретическая и практическая школа семиструнной гитары», СПБ, [б. г.]; перепзд. под. назв. «Школа для семиструнной гитары», М., 1927).

Лит.: Русанов В., Гитара и гитаристы, вып. 1, М., 1899; Иванов М., Михаил Тимофеевич Высотский, «СМ», 1948, № 6; Мануйлов В. А., Один из воспетых Лермонтовым, в кн.: Ленинградский альманах, кн. 9, Л., 1954, с. 322—25; Вольман Б. Л., Гитара в России, Л., 1961, с. 94—105.

И.М.Ямпольский.

ВЬЕЛЬГО́РСКИЙ Матвей Юрьевич — см. *Виельгорский* Матв. Ю.

ВЬЕЛЬГО́РСКИЙ Михаил Юрьевич — см. *Виельгорский* Мих. Ю.

ВЬЕНЕ́Р (Wiener) Жан (р. 19 III 1896, Париж)— франц. композитор, пианист. Ученик А. Жедальжа. С 1912 популяризировал во Франции музыку амер. негров, писал фп. пьесы в джазовом стиле. В 1912 начал конц. деятельность как пианист (с 1925 в фп. дуэте с К. Дусе). В. выступал как пропагандист творчества М. де Фальи, А. Шёнберга, И. Ф. Стравинского, Ф. Пуленка, Д. Мийо. Вместе с Мийо концертировал в СССР (1926). Получили известность Франко-американский концерт В. (1923, исп. 1924), эстрадные песни, джазовые пьесы. Написал оперетту «Олив у чернокожих, или Белая деревня» («Olive chez les noirs ou The white village», 1924); концерт для аккордеона с орк. (1953); фп. соч.,

в т. ч. Сонату, Синкопированную сонатину; цикл песен на слова Р. Десноса (1949); музыку для театра и радио-, телепостановок, для кино.

Лит. соч.: О песне, пер. с франц., «СМ», 1956, №6.
Лит.: Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, М., 1964, с. 329—77, [2] М., 1970.

ВЬЕРН (Vierne) Луи Виктор Жюль (8 X 1870, Пуатье — 2 VI 1937, Париж) — франц. органист, композитор. Род. слепым, зрение его частично восстановилось после операции (1877). Учился в Ин-те слепых, затем в Парижской консерватории у С. Франка и Ш. Видора. С 1892 помощник Видора в церкви Сен-Сюльпис, с 1894 его ассистент в консерватории. С 1893 концертировал как органист в странах Зап. Европы, исполняя произв. классиков и собств. импровизации. В композиторском творчестве (особенно в произв. для органа) развивал традиции Франка, Видора, а также Г. Форе. С 1900 органист собора Нотр-Дам, с 1911 преподаватель по классу органа в Схола канторум. Среди его учеников — Ж. Бонне, М. Дюпре, Надя Буланже, М. Дюрюфле.

Соч.: для органа — 6 симфоний (1899—1930), 24 пьесы в свободном стиле (1913), Фантастические пьесы (1926—27) и др.; для орк.— симф. поэмы для голоса Психея и Джины (обе 1925); кам. произв., в т. ч. для фп.— 12 прелюдий, 3 ноктюрна и др.; вок. и церк. музыка.
Лит.: In Memoriam L. Vierne, 1870—1937, P., 1939; Gavoty B., L. Vierne. Sa vie, son œuvre, P., 1943 (подробный список произв.).
Л.И.Ройзман.

ВЬЕТА́Н (Vieuxtemps) Анри (17 II 1820, Вервье, пров. Льеж — 6 VI 1881, Мустафа, Алжир) —бельг. скрипач, композитор и педагог. Род. в семье музыканта. С 5 лет обучался игре на скрипке. В 7-летнем возрасте выступил публично в концерте муз. общества в Вервье, позднее с успехом играл в Брюсселе, Антверпене и др. бельг. городах. В 1828—31 учился у Ш. Берио в Париже, затем изучал гармонию у С. Зехтера в Вене, совершенствовался по композиции у А. Рейхи в Париже (1835). В Вене с большим успехом исполнил в 1834 скрипич. концерт Л. Бетховена, возродив интерес к этому (в то время забытому) произв. В том же году выступал в Лондоне, где встретился с Н. Паганини. В дальнейшей творч. биографии В. большое значение имеют рус. связи, начало к-рым положили его гастроли в 1838 в Петербурге и Москве. В России В. жил в 1838—40, в 1845—52 работал придв. солистом в Петербурге, давал концерты во мн. рус. городах, выступал в качестве квартетиста, преподавал. Общение с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. Н. Серовым, В. Ф. Одоевским, А. Г. Рубинштейном, знакомство с рус. иск-вом обогатили его творчество. Талант В. достиг полной зрелости в России, где он завоевал исключит. популярность у рус. слушателей. Его игра увлекала худож. завершённостью, виртуозным размахом, пластичностью и красотой звука. В России В. создал своё самое значит. произв.— 4-й концерт для скрипки с оркестром, «Фантазию аппассионату», мн. пьесы на рус. темы (обр. для скрипки и фп. романсов и песен А. С. Даргомыжского, А. А. Алябьева, в т. ч. «Соловей», фантазия на темы оперы «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского). Покинув в 1852 Россию, В. жил



в Брюсселе, Франкфурте-на-Майне, Париже, совершая конц. поездки по США, странам Ближнего Востока. В 1860 вновь концертировал в Петербурге и Москве. После 1871 из-за болезни прекратил исполнит. деятельность. Был профессором Брюссельской консерватории (1871—73), где у него занимался Э. Изаи; возглавлял Об-во нар. симф. концертов в Брюсселе. В 1879 переселился в Алжир.

В историю муз. исполнительства В. вошёл как один из крупнейших художников-скрипачей романтич. направления. Вместе с Ш. Берио и Изаи он составил триаду артистов, утвердивших мировое значение бельг. нац. скрипичной школы. Композиторское дарование В. ценили Г. Берлиоз и П. И. Чайковский. Произв. В., отличающиеся мелодичностью, богато разработанной виртуозной фактурой, до сих пор входят в репертуар скрипачей. Значительнейшей вехой в развитии скрипичного виртуозного концерта являются 7 концертов В. для скрипки с оркестром. В них композитор продолжил и развил жанр «большого» романтич. скрипич. концерта, начало к-рому положил Н. Паганини. Концерты В. отличаются декламационной приподнятостью стиля, яркими драматич. контрастами, декоративной красочностью письма, масштабностью виртуозной партии скрипки соло, насыщенностью орк. сопровождения. В. написал мн. небольших скрипичных пьес, этюды и др. произв. (в т. ч. 2 концерта для виолончели с оркестром).

Лит.: Серов А. Н., Критические статьи, т. 1—3, СПБ, 1892—95; Чайковский П. И., Музыкальные фельетоны и заметки, М., 1898; Escudier L., Mes souvenirs. Les virtuoses, P., 1868; Kufferath M., Henri Vieuxtemps, Brux., 1883; Radoux J.-Th., Henri Vieuxtemps, Liège, 1891; Bergmans P., Henri Vieuxtemps, Turnhout, 1920; Systermans G., Henri Vieuxtemps d'après une correspondence inédite, Brux., 1920.
И.М.Ямпольский.

ВЬЕТНА́МСКАЯ МУ́ЗЫКА. В многонац. Вьетнаме каждая из населяющих его народностей (более 60) обладает своей нац. культурой, имеющей древние традиции. Среди предметов материальной культуры, найденных при раскопках и относящихся к 1-му тыс. до н. э., были обнаружены большие бронзовые барабаны с изображением сцен из жизни предков вьетнамцев — лаквьетов: это танцы, сопровождаемые игрой на духовых и ударных инструментах; найдено много древних инструментов типа гобоя и трещоток.

В. м. богата разл. вок. жанрами, среди к-рых наиболее древнее происхождение (ок. 4 тыс. лет) имеют обрядовые песни — вопросы-ответы хат-дой, к-рыми девушки и юноши лаквьеты обменивались на празднике урожая (в августе каждого года); сохранились также старинные нар. песни хо, ви, ли и др.— лирич., шуточные и трудовые, отличающиеся мягкими, плавными ритмами. Характерная особенность этих песен: запевала начинает с импровизационной фразы; ему отвечает хор (часто поющий в унисон) восклицаниями, совпадающими с ритмом стиха. Стихи могут импровизироваться на известную мелодию, к-рая варьируется в зависимости от изменения интонации поэтич. слова. Существует старинная традиция состязаний певцов-импровизаторов, использующих знакомые напевы, и певцов, создающих новые слова и мелодии. Мн. события в быту (свадьба, приход гостей, встреча после разлуки) сопровождаются исп. определённого цикла песен. С давних времён существуют песенные об-ва, отличающиеся местными (в разных р-нах страны поются разные песни) и профессиональными (по характеру ремесла, образа жизни) особенностями.

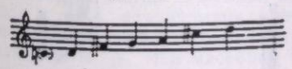
Из богатых и разнообразных песенных жанров в разное время возникли три вида нац. оперы — тео, туонг и кай-лыонг. Вьетнамская нар. опера — синтетич. вид иск-ва, в к-ром сочетаются речь, декламация, пение, жест, мимика и танец, но пение всегда преобладает. Один исполнитель (часто это был слепой бродячий певец) мог спеть целую оперу с развёрнутым сюжетом.

Иск-во тео, туонг и кай-лыонг передавалось изустно из поколения в поколение, совершенствуясь и усложняясь, и постепенно превратилось в профессиональное. Нар. театр тео возник ок. 11 в. и вскоре завоевал большую популярность (правитель из династии Ли даже пригласил известную актрису т-ра тео для преподавания пения солдатам и военачальникам). Сюжеты проф. т-ра тео черпаются из истории, сказок, легенд и поэм. Действие идёт в сопровождении хора и оркестра (состоит гл. обр. из ударных — большого и малого барабанов, трещоток, колокольчиков, а также струнных — смычковых и щипковых). Оркестр даёт муз. характеристики персонажам, связывает муз. интермедиями отд. сценки-миниатюры, а также даёт актёрам образный и тематич. материал для пения. Хор принимает активное участие в самом действии — задаёт вопросы, комментирует поведение действующих лиц, оценивает их поступки. Отсюда — меткие характеристики персонажей, вариационно-импровизационный склад музыки тео.

Туонг — классич. придв. театр; возник между 11—13 вв. на севере страны под сильным влиянием кит. классич. театра. Представления связаны с сюжетами из истории Вьетнама и Китая, вьетнам. мифологией и кит. классич. литературой. Персонажи из народа появились лишь к сер. 19 в. Музыка и танцы перемежаются декламацией (стихи читаются нараспев в высоких регистрах).

К нач. 20 в. в юж. части Вьетнама на основе местных нар. песен возник т-р кай-лыонг («обновлённый т-р»). В него входят большие сольные вок. номера — песни меланхолич. характера, т. н. вонг ко («воспоминания о прошлом»), речитатив, мелодекламация, диалоги (речь и ритмич. проза); песни, выражающие лирич. переживания героев, чередуются с пересказом эпизодов из вьетнам. и кит. истории, отрывками из классич. произведений вьетнам. литературы и лит-ры нач. 20 в. В оркестре кай-лыонг, размещённом за кулисами, вместо характерных для сев. театра барабанов и труб использовались вьетнам. нац. инструменты типа гитар и скрипок, а также европ. гитары и скрипки (несколько изменённые в деталях).

В совр. тео, туонг и кай-лыонг персонажи носят героич. характер; диапазон образов широк — от сказочных до историч.; сюжеты осн. на воен. событиях или связаны со строительством новой жизни; важное значение сохранило иск-во импровизации, что связано с особенностями вьетнам. речи: она имеет 6 высотных интонаций — высокую, низкую, среднюю, скользящую сверху вниз, скользящую снизу вверх и тяжелоударную. При чтении стихов чётко выделяется движение этих переменных интонаций и постепенно из декламации возникает мелодия. Отсюда обилие во В. м. тонких скольжений, разл. украшений, свободных потонкий и повышений звуков. Ладообразование весьма сложно и разнообразно. Встречаются ходы на $^1/_2$ тона, $^1/_3$ тона, $^1/_4$ тона и более мелкие интервалы, к-рые имеют, однако, скорее колористич. значение, не обнаруживая заметных функциональных тяготений. Мелодии В. м.



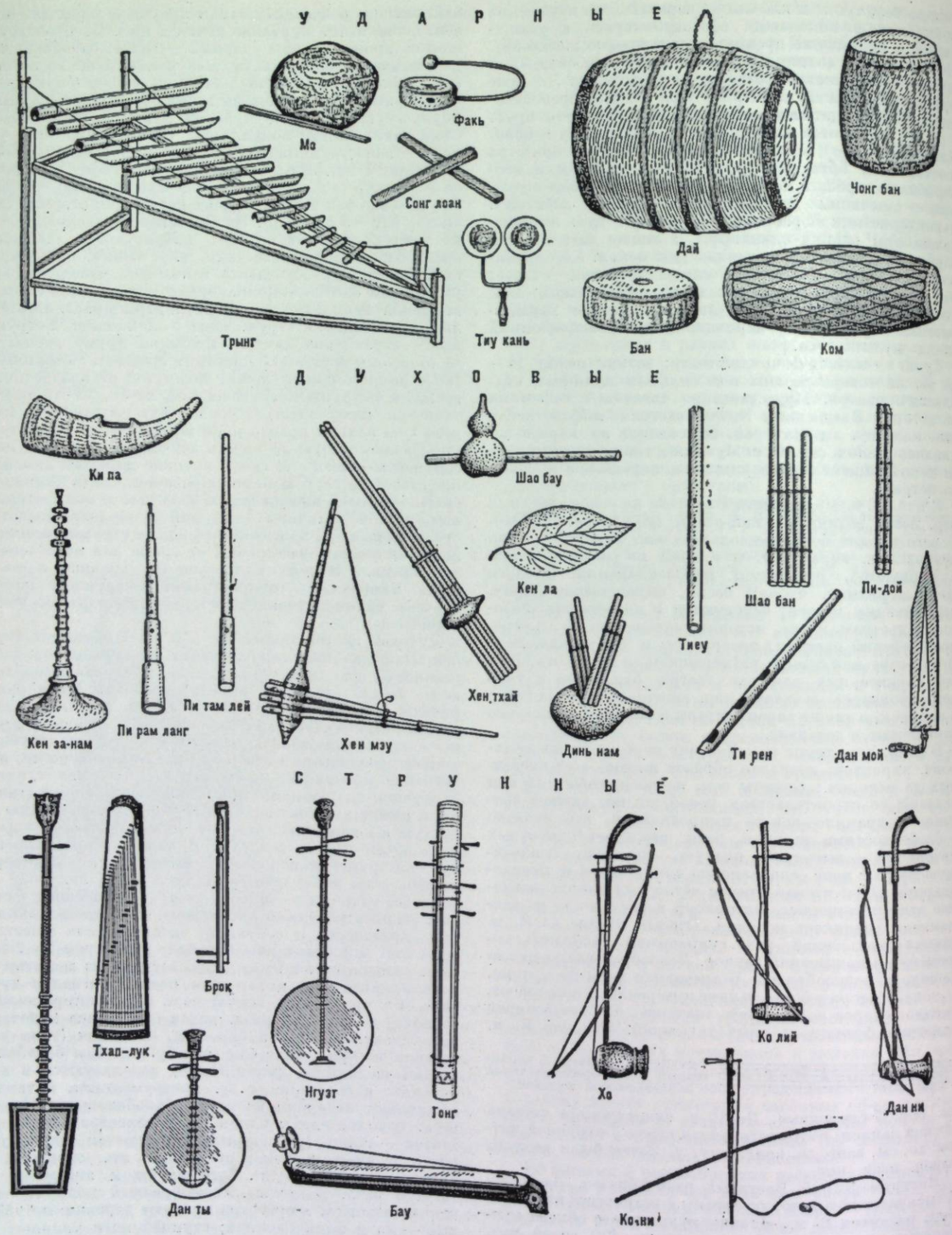
7-ступенный звукоряд, характерный для профессиональной вьетнамской музыки.

гл. обр. 7-ступенные. До 19 в. существовала система нотной записи, соответствующая строю 7-струнной цитры: хо, сы, санг, се, конг, лиу, у. Затем были введены европ. назв. нот.

Инструментарий Вьетнама разнообразен. За почти 4-тысячелетнюю историю страны в результате интенсивного развития В. м., а также культурного обмена с соседними народами появилось свыше 100 видов муз. инструментов. Характерно стремление приблизить звучание инструмента к речи и пению, к воспроизведению звуков, рождаемых самой природой (шум джунглей, пение птиц, журчание ручья и пр.). Б. ч. инструментов (кроме нек-рых ударных — гонга, барабана) не рассчитана на большую силу звучания; даже во внешней форме инструментов вьетнамцы стремятся подражать природе, воспроизводя в них образ полной луны, форму груши, а также кувшина для вина (символ наслаждения). Самый популярный во Вьетнаме инструмент — однострунный бау, к-рый представляет собой подставку с натянутой на ней струной, сбоку находится резонатор (полая тыква в виде кувшинчика) — приспособление для регулирования натяжения струны; диапазон бау — 3,5 октавы. На бау можно извлекать только флажолетные звуки. Его вибрирующее звучание очень близко манере вьетнам. нар. пения; благодаря способности бау передавать тончайшие мелодич. узоры на нём охотно аккомпанируют певцам. Для сопровождения пения, так же как и для игры в разл. ансамблях, применяются струн. даны — щипковые: 2-струнные — нгуэт (типа лютни), имеющий форму диска, и ты (близок к нгуэт, но с коротким грифом), 3-струнный там с резонатором из кожи, натянутой на квадратную доску, и 4-струнный грушевидный ти-ба, 16-струнный тхап-лук (типа цитры); исполнитель на тхап-лук надевает на пальцы правой руки металлич. наконечники, придающие особую звонкость звучанию. Все эти инструменты имеют на грифе высокие порожки для непрерывного и глубокого вибрирования. Среди струнно-смычковых особенное развитие получила семья 2-струнных разной величины — ко лий и ни (наименьшие, среднего размера хо и большой хо; их струны расположены на значит. расстоянии от грифа для облегчения скольжения. В р-не Тхайнгуен (на границе с сев.-вост. Камбоджей) распространён 1-струнный ко-ни с очень тихим звучанием (подражает «шорохам ночи джунглей»).

Духовые изготовляются гл. обр. из бамбуковых трубок. Наиболее популярны флейты разл. размеров: дык (пикколо), шао (поперечная), тиеу (альтовая продольная), пи-дой (двойная свирель), шао бан (типа рум. флейты мускал; соединённые бамбук. трубки разл. длины), шао бау (трубка с резонатором из тыквы, в форме «сосуда для вина»), хен тхай и хен мэу (трубки с вмонтированными в отверстия медными язычками; их звучание напоминает «шум ветра в зарослях сухого бамбука»); пи рам ланг (типа гобоя) и пи там лей (типа англ. рожка); состоят из 5 и 3 трубок, входящих одна в другую и подвижных, что даёт возможность регулировать объём столба воздуха. В качестве простейшего дух. инструмента используют бычий рог с 3 отверстиями — ки па и древесный лист — кен ла.

Среди ударных — барабан (чонг), древнейший и самый распространённый инструмент. В обществ. здании (для празднеств и собраний) каждого села имеется один чонг дай («великий» барабан диаметром до 2 *м*; звук разносится на 10 *км*), созывающий на молитву и используемый как набат для подачи сигналов тревоги. На праздниках звучат чонг кай («материнский» барабан) и чонг кон разл. видов («сыновние и дочерние»): чонг тео (малый барабан), чонг ком (типа узбекской нагары), чонг бан (род бубна). Все барабаны (кроме «великого», ритуального) используются в ансамблях, в сочетании с др. инструментами, а также составляют ансамбли из одних барабанов (для 1 или неск. исполнителей). Столь же распространена семья гонгов — тьенг (у нек-рых народностей находятся почти в каждом доме; обладание мн. тьенгами — признак зажиточности). Существуют и ансамбли из тьенгов разл. величины. Своеобразный колорит звучанию ансамбля и оркестра придают деревянные ударные — мо и факь (ножной; ступнёй ноги ударяют по дерев. шарику, прикреплённому к гибкой вибрирующей пластинке и стучащему о дерев. круглую деку),



Вьетнамские музыкальные инструменты.

сонг лоан (ручные дерев. палочки), к ударным относятся также тиу кань (бронзовые вибрирующие круглые тарелочки), разл. деревянные и металлич. погремушки, трещотки и колокольчики. Своеобразным является бамбуковый ксилофон трынг (распространён у народностей тай-нгуен), состоящий из полых стеблей различного размера, свободно связанных верёвкой. Трынг подвешивают к деревянной стойке или к веткам дерева; при ударе двумя мягкими деревянными палочками по бамбуковым трубкам, подобранным в определённой звуковой последовательности, одновременно могут звучать один и два голоса в оригинальном ладу.

Вьетнам. инструменталисты, кроме аккомпанирования певцам и участия в ансамблях, сопровождающих театр. представления, образуют также оркестры, выступающие как самостоятельные коллективы, — зан дай няк (большой оркестр) и зан бат ам (октет). В репертуар входят традиционные произв., имеющие давнее происхождение и сохранившие популярность; среди них — «Ко-бан», «Нгу-дой», «Бинь-бан», «Ким-тьен», «Лыу-тху». В 16—17 вв. был организован придв. оркестр «Дой ба лэнь», обслуживавший корол. церемонии и ритуальные шествия. В 19 в. создан оркестр «Няк тянь», объединивший лучших музыкантов.

В 1962 в Ханое организован большой оркестр (50 чел.), в к-ром участвуют и исполнители на разл. нар. инструментах. Для этого оркестра пишут произв. крупных форм совр. вьетнам. комп.— Нгуен Суан Хоат, Хоан Дам, Ги Тхух и др.

Теория муз. иск-ва начала развиваться во В. в ср. века. В придв. культуре Вьетнама музыка считалась одним из 4 традиц. видов иск-ва наряду с поэзией, шахматами, живописью. Придв. муз. теоретики дифференцировали звучания в зависимости от их характера. Звукам, извлекаемым из кожи, камня, металла (исключая серебро, считавшееся самостоят. источником звука), из шёлка, дерева, бамбука и тыквы, приписывалось определённое символич. значение. В 16 в. были созданы 2 муз. об-ва — теоретич. «Бон донг ван» и вок.-инструментальное «Бо ня няк». Позднее возникло об-во «Бо зяо фыонг» (впоследствии преобразовано в об-во песни и танца).

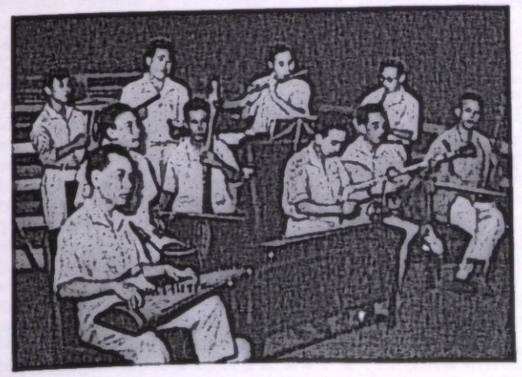
Важным рубежом в муз. культуре Вьетнама стала Великая Октябрьская социалистическая революция, идеи к-рой получили отражение во вьетнам. иск-ве и вызвали его подъём. С 1917 во Вьетнаме известен «Интернационал». Текст песни перевёл на вьетнам. яз. Нгуен Ай Куок (имя, к-рое носил Хо Ши Мин до 1945). Сначала «Интернационал» пели на традиционные вьетнам. мелодии и его текст завоевал широкую известность. После перехода руководства нац.-освободит. движением к рабочему классу (с нач. 1930-х гг.) междунар. пролетар. гимн во Вьетнаме стали петь на его подлинную мелодию. К этому времени относится появление первых образцов вьетнам. революц. песен, среди них — широко известная «В Красную Армию вместе пойдём» комп.-революционера Динь Нью. В годы нац.-освободит. войны Вьетнама против франц. колонизаторов и амер. захватчиков получила развитие массовая песня, выросшая из народной и ставшая первым проф. жанром В. м. Эти массовые боевые песни — спутники вьетнамцев в их борьбе и труде носят патриотич. характер и имеют большое воспитат. значение. Они отличаются от старых крестьянских песен, мелодии которых для них использованы, более активными, волевыми ритмами (новые песни вызвали к жизни пословицу: «Пение громче бомбы»). Из народа выдвигаются композиторы, работающие в песенном жанре (мн. получили проф. муз. образование),— До Ньюан, Лыу Хыу Фыок, Нгуен Дык Тоан, Ван Ки, Фан Хунь Дьеу, Хоанг Ван, Хоанг Хьеп, Суан Хонг, Ги Тхук, Ги Зу, Фам Туен, Нгуен Тай Туэ и др.

На основе революц. и нар. песен стала формироваться совр. проф. музыка (оратории, кантаты, затем симф. и инстр. музыка программного характера). Первые произв. крупной формы — оперы и симфонии появились ок. 1960 (создавались наряду с массовыми песнями, оставшимися ведущим жанром). Наиболее распространённый жанр — опера, выросшая из нар. оперы — тео. Как и древняя, совр. опера сочетает в себе пение, инстр. музыку и танец. Первые вьетнам. проф. оперы —«Девушка Шао» и «Скульптор» До Ньюана (ему принадлежат также струн. квартет «Героический Тхайнгуен», музыка к спектаклю кукол «Мальчик Ронг» и мн. популярные песни, в т. ч. «Молодёжи, открывающей путь», «Слава отряду стариков»), «На берегах реки Ба» Ньят Лая, «Цветок лотоса» Лыу Хыу Фыока и Хуан Вьета (первому принадлежат также мн. известные гимны и марши). Один из наиболее значительных совр. оперных композиторов — Нгуен Суан Хоат, муз. деятель, чл. Междунар. муз. об-ва (в его опере «Проход через мост большой реки» сочетается нац. муз. фольклор с проф. композиторской техникой); как и др. вьетнам. музыканты, он сделал много записей бытующей нар. музыки т-ра тео и др. нар. мелодий и на их основе создал проф. музыку к ряду спектаклей тео. Успешно работают также комп. Нгуен Нё Туи, Нгуен Лай, Фам Тьюнг, Ле Ба Тунг, Ка Тэ, артистка Нго Тхи Лиеу и др. Мн. композиторы занимаются восстановлением музыки известных старинных опер («Дао Фи Фуг», «Лу Фунг Дин» и др.). Однако обогащённый новым содержанием совр. муз. театр тяготеет к сюжетам из совр. жизни, мн. персонажи приобрели героический характер, действие связано с событиями из военной жизни.

В 1960 родилось новое для Вьетнама иск-во — балет. Среди совр. балетов выделяются «Тхань Зонг» Нгуен Суан Хоата, «Тюрьма разрушена в городе Хюэ» Чан Куи и До Зунга, «Девушка Ши» Хоанг Вана (он же автор популярной песни «Куангбинь, родина моя...» — о трудовых подвигах сражавшихся вьетнамцев), «Сёстры Там и Кам» (по мотивам известной сказки) Нгуен Ван Тхыонга и Ван Тьи, «Тебя, герой-пограничник, любят джунгли» Дам Линя, «Бедный юноша» Нгуен Динь Тика и Суан Хуа; группой композиторов нар. армии коллективно создан балет «Пламя Нгеана и Хатиня» (о революц. событиях 1930).

В нач. 1960-х гг. появились первые симф. произв., гл. обр. программные, первая вьетнам. симфония — «Родина» Хуан Вьета. В симф. жанрах работают Хуан Ван («Бронзовая стена Родины»), Хуан Дам («Победа при Дьенбьенфу»), Чан Нгок Сыонг («Огонь революции»), Тью Минь («Южный Вьетнам — вера в победу»), Нгуен Динь Тан («Живой факел»; он же автор первого

Оркестр вьетнамских народных инструментов.



вьетнам. камерн. произв.— струн. квартета), Ван Ки (балетная сюита). Первую вьетнам. оратории («Герой Нгуен Ван Чой») создал Дам Линь.

В 1955 в Ханое открылось муз. уч-ще, готовящее исполнителей на европ. и нац. инструментах, а также проф. композиторов, овладевающих совр. муз. теорией. Студенты занимаются также собиранием и записями нар. мелодий. В 1962 была открыта в Ханое консерватория, в к-рой имеются исполнительский (скрипка, фп.; флейта), дирижёрский, композиторский и теоретич. ф-ты. В 1970-е гг. в неск. городах были созданы муз. уч-ща и детские муз. школы. Мн. вьетнам. музыканты получают образование в консерваториях СССР и др. социалистич. стран. Музыканты из этих стран и сов. педагоги и исполнители работают в разл. муз.-учебных заведениях, самодеят. и проф. муз. коллективах Вьетнама, активно участвуя в развитии муз. культуры страны.

В 1959 в Ханое созданы симф. оркестр и Гос. хор ДРВ, которые наряду с В. м. исполняют произведения И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского, И. Брамса, А. Дворжака, С. В. Рахманинова, Д.Д. Шостаковича, Д. Б. Кабалевского, К. Караева, И. М. Белорусца.

В 1961 в Ханое открылся оперный т-р, осуществивший экспериментальную пост. оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. На сцене этого т-ра ставятся оперы совр. вьетнам. композиторов. С 1956 работает комиссия по собиранию нар. песен, записавшая на плёнку свыше 1000 напевов разл. народностей; мн. из записей были нотированы и опубликованы с текстами в разл. сборниках; выпущены также грампластинки с записями муз. фольклора. Нар. песни в обработке участников комиссии входят в репертуар многочисл. вок. самодеят. коллективов и проф. ансамблей. С 1971 фольклорная комиссия стала муз. секцией Ин-та по изучению нац. иск-ва, открытого в том же году. В 1956 создан Союз композиторов, существуют ежемесячная муз. газета «Am nhac», муз. изд-во «Суат бан ам няк», а также регулярные смотры и состязания исполнителей нац. музыки (с 1962).

С 1954 мн. зарубежные артисты и муз. коллективы приезжают на гастроли во Вьетнам и мн. вьетнам. ансамбли песен и танцев выступают в др. странах, в т. ч. в Италии, Франции, Индонезии, в СССР (в 1955 и 1959) и др. социалистич. странах. Мн. вьетнам. музыканты участвовали в междунар. фестивалях молодёжи и были отмечены наградами. Особым успехом пользовались мастера игры на нац. инструментах — исполнители на бау получили золотые медали на междунар. конкурсах и фестивалях, в т. ч. на 6-м и 8-м Всемирных фестивалях молодёжи и студентов награждены Дык Нюан (1957, Москва) и Мань Тханг (1962, Хельсинки).

Лит.: Ван Као, Музыка свободного Вьетнама, «СМ», 1954, № 12; Нгуен Дин Тхи, Народные песни Вьетнама, «СМ», 1955, № 5; Владимиров Л., Друзья из Вьетнама, там же, 1955, № 11; Леонтьева О., Искусство, закалённое в боях, там же, 1957, № 10; Поляновский Г., Певцы и музыканты Народного Вьетнама, там же, 1960, № 1; Белорусец И., Три экспедиции [во Вьетнам], «СМ», 1965, № 9; его же, Письма далёкого сына [о вьетнам. комп. Лыонг Хонге], «СМ», 1967, № 11; его же, Из вьетнамских музыкальных впечатлений, в сб.: Музыка народов Азии и Африки, М., 1969; Нгуен Тронг Ванг, Наша музыкальная культура, «СМ», 1971, № 11, с. 118—120; Хуан Тан Ши, Народные музыкальные инструменты Вьетнама, в сб.: Из истории музыки XX века, М., 1971; Le Bris E., Musique annamite. «Bulletin des amis du Vieux Huê», 1922, octobre et décembre, p. 255—310; Knosp G., Histoire de la musique de l'Indochine, в кн.: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, t. V, P., 1927, p. 3100—46; Dao Duy Anh, Viêt-Nam van hoà Sú cúóng, Saigon, 1951; Huard P., Durand M., Connaissance du Viêtnam, Hanoi, «Ecole française d'Extrême-Orient», 1954, ch. XX, p. 255—65; Nguyên Dinh Lai, Étude sur la musique sino-viêtnamienne et les chants populaires du Viêt-Nam, «Bulletin de la Société des Études indochinoises», Hanoi, 1956, t. XXXI, № 1, P. 1—91 (Nouvelle serie); Trân Vân Khê, La musique vietnamienne traditionelle, P., 1962; его же, Viêt-Nam, в серии: Les traditions musicales, P., 1967.

Нгуен Динь Тан, Нгуен Синь.

ВЮЙЕРМОЗ, Вюйермо (Vuillermoz) Эмиль (23 V 1878, Лион—2 III 1960, Париж) — франц. муз. писатель и критик. Изучал право и лит-ру в Лионском ун-те. В Лионе занимался также игрой на фп. и органе. Учился в Парижской консерватории (ученик А. Тоду и Г. Форе по композиции). Выступал под разл. псевд. как автор оперетт и романсов. В дальнейшем посвятил себя муз. публицистике и критике. В 1909 организовал совм. с Г. Форе «Независимое музыкальное общество» («Société musicale indépendente»), к-рое способствовало формированию конц. аудитории. Регулярно сотрудничал во мн. периодич. изданиях, в т. ч. в газете «Temps». С 1911 редактировал муз. журнал «Независимого музыкального общества» («Revue musicale S. M. I.»). В своих статьях освещал муз. жизнь Франции; особенно активно пропагандировал творчество К. Дебюсси, Г. Форе, Ф. Шмита, И. Ф. Стравинского. Работы В. отличаются блестящим литературным стилем. Выступал также по вопросам лит-ры, драм. т-ра, кино, грамофонной записи. По инициативе В. проводятся (с 1951) Междунар. конкурсы молодых дирижёров в Безансоне.

Соч.: Musique d'aujourd'hui, P., 1923; La vie amoureuse de Chopin, P., 1927; Une heure de musique avec Mendelssohn, P., 1929; Cl. et A. Sakharoff..., Lausanne, [1934]; La musique dans la ballet moderne, в сб.: Le ballet contemporain, P., [1943]; Histoire de la musique, P., 1949, 2 P., [1956]; Cl. Debussy, P., [1962]; G. Fauré, P., [1960].

ВЮЛЬНЕР (Wüllner) Людвиг (19 VIII 1858, Мюнстер, Сев. Рейн-Вестфалия — 19 III 1938, Киль) — нем. драматический актёр и певец (баритон). Сын дирижёра и композитора Франца В. (1832—1902). Учился в Мюнхене, Берлине и Страсбурге, где в 1881 получил учёную степень. Музыку изучал в Кёльнской консерватории, занимался по классам пения, композиции, фп., скрипки и дирижирования. С равным успехом начал выступать как актёр, чтец-декламатор, певец, скрипач и дирижёр. В 1889—95 был актёром придворного драматич. т-ра в Мейнингене. Одновременно выступал как камерный певец в ансамбле с голл. пианистом К. В. Босом. В 1908 и 1909—10 концертировал в США; в 1910 выступал как певец в России в симф. концертах С. А. Кусевицкого. Вокальное исполнение В. отличалось большой драматич. выразительностью.

Лит.: Ludwig Fr., L. Wüllner. Sein Leben, seine Kunst, Lpz., 1931.

ВЯЛЬЦЕВА Анастасия Дмитриевна [1871, Харьков — 5(18) II 1913, Петербург] — рус. эстрадная певица (сопрано) и артистка оперетты. Пению училась в Петербурге, брала уроки у С. М. Сонки. Сценич. деятельность начала как статистка в киевской балетной труппе С. С. Ленчевского. С 1888 служила в опереточной антрепризе И. Я. Сетова и А. Э. Блюменталь-Тамарина (Киев). В 1893 работала в труппе моск. т-ра «Аквариум», в 1893—97 — в труппе С. А. Пальма (вначале в Москве, позже в Петербурге), где исполняла ведущие партии оперeточного репертуара. В дальнейшем занималась конц. деятельностью, гастролировала во мн. городах России. С огромным успехом выступала как исполнительница цыганских романсов. Исполнение В. отличалось покоряющей искренностью, глубиной чувства, оригинальностью фразировки. Одновременно продолжала работать на опереточной сцене. Наряду с партиями в операттах И. Штрауса (Саффи — «Цыганский барон»), Ж. Оффенбаха (Перикола — «Перикола», Елена — «Прекрасная Елена»), Ш. Лекока (Клеретта — «Дочь мадам Анго») и др. В. часто исполняла в спектаклях вставные цыганские романсы, участвовала в дивертисментах. Изредка выступала и в операх: Кармен, Далила.

Лит.: Кугель А., А. Д. Вяльцева, в его кн.: Театральные портреты, [Л., 1967]; Нестьев И. В., Анастасия Вяльцева, в его кн.: Звезды русской эстрады, М., 1970, с. 46—65.

М. М. Яковлев.

Г

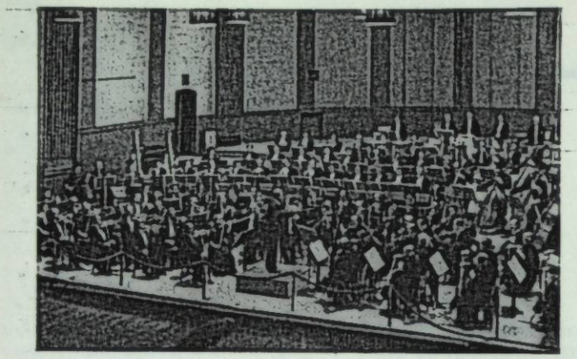
G — 1) седьмая буква *алфавита музыкального*; название и буквенное обозначение VII ступени существовавшего в период раннего средневековья звукоряда, осн. тоном к-рого был звук А. Звук, лежащий тоном ниже основного, считался тогда дополнительным и обозначался греч. буквой Γ (гамма). Впоследствии, когда место осн. тона диатоничн. звукоряда заняло С, звук G стал V ступенью этого звукоряда. Во Франции, Италии и нек-рых др. странах наряду с буквенным обозначением и чаще его используется слоговое обозначение звука G — sol (соль). Прописное G обозначает звук большой октавы, строчное — малой; для звуков более высоких и более низких октав применяют дополнительные цифры или чёрточки; так G_1 или $\overline{G}$ обозначает звук контроктавы, g^2 или $\overline{g}$ — второй октавы. Для обозначения хроматич. видоизменений данной ступени звукоряда к букве G присоединяют дополнит. слоги; повышение её на полтона обозначается gis (англ. G. sharp; франц. sol dièse; рус. соль-диез; итал. sol diesis), повышение на 2 полутона — gisis (англ. G double sharp; франц. sol double dièse; рус. соль дубль-диез; итал. sol doppio diesis), понижение на полутон — ges (англ. G flat; франц. sol bémol; рус. соль бемоль; итал. sol bemolle), на 2 полутона — geses (англ. G double flat; франц. sol double bémol; рус. соль дубль-бемоль; итал. sol doppio bemolle). При обозначении тональностей к обозначениям звука тоники добавляют слова dur и moll, одновременно применяя для мажора прописное G, для минора — строчное; так, G-dur означает соль мажор, Ges-dur — соль-бемоль мажор, g-moll — соль минор, gis-moll — соль-диез минор. В теоретич. работах тональность может обозначаться и одной буквой; в этом случае G означает соль мажор, g — соль минор. Порой музыковеды-теоретики применяют буквенное обозначение трезвучий; в этой системе G означает соль-мажорное тонич. трезвучие, g — соль-минорное.

2) Ключевой знак; буква G применялась в этом значении наряду с др. буквами (см. *C* и *F*) со времени введения в нотное письмо линейной системы. Буква G помещалась в начале нотного стана на уровне определ. линейки, указывая тем самым положение в нотном стане звука соль первой октавы (g^1). Постепенно очертания буквы G как ключевого знака изменились, и она приняла форму употребительного в наше время скрипичного ключа (ключ соль).

3) Сокращение франц. слова gauche (левый); применяется в обозначении m. g., то есть main gauche (левая рука).

В. А. Вахромеев.

ГААГА ('s-Gravenhage, Den Haag) — один из крупнейших культурных центров Нидерландов. 536,7 тыс. жит. (1971). До 17 в. в муз. жизни Г. большое место занимала игра на органе во время церк. служб, в к-рых иногда участвовали певцы-солисты и гор. музыканты — т. н. стадпейперы (ведавшие и обучением музыке), а также игра на *карийоне*. Муз. жизнь оживляется в 17 в. Во 2-й пол. столетия устраиваются спектакли франц. оперной труппы, даются публичные концерты, одни из первых в Европе. Организатором их был гамбист К. Хакуарт, написавший первую голл. оперу «Торжествующая любовь» (пост. в Г. в 1673). Помимо довольно распространённого домашнего музицирования, в городе существовали т. н. муз. коллегии. В 18 в. они перерастают в конц. об-ва. Публичные концерты становятся общедоступными и платными. Создаются капелла под упр. нем. дирижёра А. Гронемана (с 1732 выступает в «Воксхолле») и капелла штатгальтера под упр. нем. дирижёра К. Э. Графа, выступает орк. под управлением франц. дирижёра Ж. М. Леклера (с 1762), устраиваются сольные концерты юного В. А. Моцарта (1765), голл. скрипача П. Хелендала и др. виртуозов. Кроме французского т-ра оперы и балета (1682—1919), в Г. гастролируют также итал. (1760—61), нем. (1774), флам., голл., евр. и др. оперные труппы. Во 2-й пол. 18 в. Г. превращается в крупный центр нотопечатания (муз. издатели Б. Хуммел, Р. ван Лак, Л. Стехвей, И. Спангенберг и др.). В 1815 было осн. муз. об-во «Хармоника», преобразованное в 1821 в об-во «Диллигенция», концерты к-рого занимали центр. место в муз. жизни города. Дирижировали ими нем. дирижёры С. Ганц (1819—21), И. Любек (1826—60), затем голландцы — композиторы Й. Ферхюлст (до 1886), Р. Хол (до 1898), дирижёр В. Менгельберг (до 1906). Концерты общества «Будущее» (осн. в 1855 на пожертвование Е. Линд) вёл нем. дирижёр В. Николаи. Значит. событиями муз. жизни Г. были двухдневные фестивали (1834, 1842 и 1888), организованные «Обществом поощрения музыки» (осн. в Амстердаме). В 1826 открылась первая голл. корол. музыкальная школа (с 1908 консерватория). В 1875 учреждено Нидерландское объединение композиторов. В кон. 19 — нач. 20 вв. в Г. часто выступали зарубежные артисты (1874—1918 на сцене «Здания иск-в и наук»), нац. репертуар представляли муз. труппы из Амстердама и Роттердама. Собств. оперные труппы в Г. существовали недолго; успешнее других работала «Ко-опера-си», пост. в 1920-х гг. мистерию «Беатриса» В. Ландре, «Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера. После 2-й мировой войны в Г. постоянно выступает Нидерландский балет; гастролирует Нидерландская опера из Амстердама, устраиваются спектакли Голландского фестиваля. С 1899 ведущий муз. коллектив Г.— орк. «Резиденси» (до 1918 выступал под упр. его основателя и директора консерватории Х. Виотта, затем П. ван Анроя, Ф. Схюрмана и В. ван Оттерло). С 1905 оркестр даёт концерты в «Здании искусств и наук». С ним выступали дирижёры: А. Тосканини, Г. Вуд, А. Боулт, П. Монтё, Г. Абендрот, К. Шурихт, Дж. Селл, Э. Ансерме, Л. Бернстайн. Популярностью пользуются концерты корол. воен. капеллы (осн. в 1829) на открытом воздухе. Произв. камерной музыки исполняют: хор и оркестр Общинного музея, объединение «Камерная музыка» (осн. в 1912), струн. квартеты — «Музыка» (1901—14), Гаагский (1918—30) и Рёнтгена



Выступление оркестра «Резиденси». Дирижёр В. ван Оттерло. Гаага.

(осн. в 1940); совр. авторов: «Гаагский художественный клуб» (осн. в 1945) и об-во «Новая музыка»; хор. музыку: смешанные хоры «Эксельснор» (осн. в 1881), «Голос народа» (осн. в 1907) и др., муж. хоры «Цецилия» (осн. в 1830), «Гаагские певцы» (осн. в 1917) и др. Крупнейшие конц. залы Г.— «Хаутрюстхаллен», «Дилигенция», «Пульхри Студио», залы Общинного музея, «Здание искусств и наук».

Лит.: Het Haagse muziekleven in de 17e en 18e eeuw, Den Haag, 1952; Mejhuizen J., Gebouw voor kunsten en Wetenschappen 1874—1924, 's-Gravenhage, [1924]; Berestеyn E. A. van, Het Concert Diligentia. 1821—1921, Den Haag, 1921; Weyand J., De roman van een orkest..., Den Haag [s. a.]; Gedenkboek koninklijk conservatorium voor muziek te 's-Gravenhage, 1826—1926, [Den Haag], 1926; Bottenheim S. A. M., De opera in Nederland, Amst., 1946. *В. В. Ошис.*

ГА́АЗЕ Фёдор (Фердинанд) Богданович [2 VIII 1788, Силезия — 18(30) X 1851, Петербург] — рус. воен. капельмейстер. По национальности немец. Участвовал как волонтёр франц. армии в рус. походе 1812. Был взят в плен. С 1816 капельмейстер рус. войск в Варшаве. С 1830 жил в Петербурге, был капельмейстером гвардейского и гренадерского корпусов, руководил обучением музыкантов гвардейских войск, в течение мн. лет дирижировал концертами в пользу инвалидов. Автор маршей (в т. ч. известного «Преображенского марша»), аранжировок для дух. оркестра произв. классиков («Патетической сонаты» Бетховена, хоров из оратории «Павел» Мендельсона и др.). В 1845 издал «Военно-музыкальный альбом, посвящённый войскам российской армии».

Лит.: Шульц А. А., Ф. Б. Гаазе, «РМГ», 1904, № 5; Финдейзен Н., Гаазе Ф. Б., в кн.: Русский биографический словарь, т. [Гаазе — Гербель], М., 1914, с. 1—2. *И. М. Ямпольский.*

ГАБАШ́И, Габяши Султан Хасанович [1(13) V 1891, с. Сулабаш, ныне Тат. АССР — 8 I 1942, Уфа] — сов. композитор, этнограф, педагог и муз.-обществ. деятель. В детстве учился игре на кубызе и гармонике. Затем в Уфе брал уроки игры на фп. Вёл разностороннюю творч. и муз.-обществ. работу в Татарии и Башкирии в период становления проф. муз. культуры в этих республиках. К 1916 относятся первые композиторские опыты Г.: сольные и хор. обработки нар. песен, муз. оформление тат. драм. спектаклей. В качестве либреттиста, композитора (совместно с Г. Альмухамедовым и В. И. Виноградовым), а также исполнителя главных ролей принял участие в создании и пост. первых тат. опер «Сания» (1925, Казань) и «Эшче» («Рабочий», 1930, Казань). Среди др. сочинений — песни, произв. для фп. и дух. оркестра. Составитель сб. тат. и башк. народных песен. С 1922 вёл педагогическую работу в Казани и Уфе.

Лит.: Композиторы Советского Татарстана, сост. З. Хайруллина, Казань, 1957, с. 22—24. *Я. М. Гиршман.*

ГА́БЕЛЬ Станислав Иванович [25 IV(7 V) 1849, Дудари, ныне Киевской обл.—24 I 1924, Ленинград] — сов. певец (бас), вок. педагог. Засл. арт. Республики (1923). С 1866 учился в Муз. ин-те в Варшаве у Ю. Яноша и Р. Стробля (фп.), у С. Монюшко (теория музыки) и у Чиаффеи (пение), совершенствовался в вок. иск-ве в Милане и Париже. В 1874 вернулся на родину, концертировал в провинции и в том же году поступил в Петерб. консерваторию, к-рую окончил в 1879 по классу пения К. Эверарди. В 1879—1923 преподавал в консерватории сольное пение и вёл класс оперного ансамбля (с 1886 профессор; в 1905 исполнял обязанности директора). Среди учеников Г.: П. З. Андреев, А. П. Боначич, И. В. Ершов, О. И. Камионский, А. В. Секар-Рожанский. Поставил с учениками консерватории оперы «Фиделио» Бетховена, «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта. Составил и издал «Репертуар певиц и певцов», в к-рый вошли произв., исполнявшиеся в классе Эверарди и в его собств. классе. «Репертуар» содержит разнообразные по стилю и ценные по качеству образцы западной вокальной лит-ры 18—19 вв.

Соч.: Репертуар певиц и певцов. Собрание арий, каватин и романсов из лучших классических и современных произведений... 11 вып. [вып. I—V (сопрано), VI, VII (меццо-сопрано), VIII, IX (тенор), X (баритон), XI (бас)], СПБ — М., [1888—1890].

Лит.: Ф[индейзен] Н., Профессор С. И. Габель, «РМГ», 1912, № 50.

ГАБИЧВА́ДЗЕ Реваз Кондратьевич [р. 29 V (11 VI) 1913, Тбилиси] — сов. композитор. Нар. арт. Груз. ССР (1967). Чл. КПСС с 1941. В 1935 окончил Тбилисскую консерваторию (в 1938 — аспирантуру). Занимался по классу композиции у М. М. Багриновского, В. В. Щербачёва, Б. А. Арапова, И. И. Туския. С 1938 преподаёт в Тбилисской консерватории (с 1963 профессор). Г.— основатель и худ. рук. (1941—43) Гос. эстр. оркестра Груз. ССР.

Соч.: оперы — Нана (1949, студия консерватории, 1960, Груз. т-р оперы и балета), Мы, матери мира (1966); оперетта — Стрекоза (1953, Свердловский т-р муз. комедии); балет — Гамлет (1971, Груз. т-р оперы и балета); оратория — Витязь в тигровой шкуре (1938); для орк., баса и жен. хора — Три монолога о Ленине (1970); симфонии — для струн. орк., фп. и литавр (1963), № 2 (1971), № 3 (Ростокская, 1972), 2 камерные симфонии (1965, 1968); 9 вариаций для нонета (1971), симф. сюиты; концерты с орк.— для скр. (1947), для влч. (1950); дет. сюита для струн. орк.— Четыре штриха (1969), для камерного орк.— Две фактуры (1969); 3 струн. квартета; дивертисмент для квартета дерев. дух. инструментов (1969); для фп. ф.п.—соната (1964), 15 инвенций (1963); романсы, песни, музыка для т-ра и кино.

ГАБРИЕ́ЛИ (Gabrieli) — итал. композиторы, видные представители венецианской полифонич. школы. Андреа Г. (между 1510—20, Венеция — в конце 1586, там же). В 1536 певчий собора Сан-Марко, в 1558 органист церкви св. Иеремии. С 1564 второй, с 1584 первый органист собора Сан-Марко. Сочинял музыку к праздничным церемониям, в т. ч. по случаю победы при Лепанто (1571), открытия театра «Олимпико» в Виченце (1585) и др. В духовных произв. Г. нарушал равновесие хоров, использовал вок.-инстр. составы. Среди его светских сочинений выделяются песни в духе канцонет, в т. ч. «Джустинианы», в к-рых он подчас предвосхищает острую характерность оперы-буффа. Его преемниками в этой области были Дж. Кроче, О. Векки, А. Банкьери. Инстр. произв. Г. намечают контуры фуги (противосложение, стреттные проведения). Среди учеников Андреа Г.— Х. Л. Хаслер, Дж. Габриели.

Джованни Г. (ок. 1557, Венеция — 12 VIII 1612 или 1613, там же). Племянник Андреа Г. В 1575—1579 состоял в придворной капелле под управлением О. Лассо (Мюнхен), что определило влияние последнего на его творчество. С 1584 второй, с 1586 первый органист собора Сан-Марко. Дж. Г. развивал традиции, заложенные Андреа Г.; он объединял вок. и инстр. средства воплощения, добиваясь ещё большей гибкости

сопоставления групп хора и инстр. ансамбля. Заимствуя из органной музыки принцип октавного удвоения, чуждый полифонич. иск-ву, Дж. Г. достигал мощи и сочности звучания. Он тяготел к аккордовой фактуре, оживляемой ритмич. чеканными мотивами. Контрапунктич. развитию композитор предпочитал повтор одного тематич. образования в разной тембровой окраске. Дж. Г. первый выступил с многохорными инстр. произв., предвосхитив в нек-рых из них черты инстр. концерта, ввёл чередование пиано и форте (Sonata piano e forte). Его соната для 3 скрипок и цифрованного баса — образец раннего гомофонного инстр. сочинения. Наиболее значит. произв.: концерты для 6—16 голосов (Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli, Venezia, 1587), монументальные, красочные Священные симфонии (Sacrae symphoniae..., Venezia, 1597, ² 1615). У Дж. Г. совершенствовался нем. композитор Г. Шюц (был его любимым учеником). Андреа и Дж. Г. окончательно определили характерные черты венецианской школы: многохорность, наличие инстр. сопровождения, богатство тембровой окраски, свободное применение диссонансов, использование принципа концертности.

Соч.: L'opera omnia... a cura di D. Arnold, v. 1—3, Roma, 1956.

Лит.: Winterfeld C., Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Bd 1—3, B., 1834; Caffi F., Storia della musica sacra nella già cappella Ducale di S. Marco in Venezia..., v. 1—2, Venezia, 1854—55, Mil., 1931; Ritter A. G., Zur Geschichte des Orgelspiels, Bd 1—2, Lpz., 1884, 2 Aufl., B., 1959; Leichtentritt H., Geschichte der Motette, Lpz., 1908; Benvenuti G., Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco, Mil., 1931; Einstein A., The Italian madrigal, v. 2, Princeton, 1949. *П. А. Вульфиус.*

ГАБРИЕ́ЛЛИ (Gabrielli) Катерина (12 XI 1730, Рим — 16 II 1796, там же) — итал. певица (колоратурное сопрано). Училась пению у Ф. С. Гарсиа (падре Гарсиа) в Риме и у Н. Порпоры в Неаполе, совершенствовалась у сопраниста Г. Гуаданьи. В 1747 с большим успехом дебютировала на оперной сцене в Лукке. Пела в оперных т-рах Неаполя (в 1750), Венеции (в 1754), Вены (в 1755—61), где пользовалась советами К. В. Глюка, П. Метастазио. С 1759 гастролировала в т-рах Милана, Турина, Палермо, Пармы и др. городов Италии. С 1768 выступала в Петербурге, где в 1772—75 была солисткой придв. итал. оперной труппы. В 1775—76 пела в Лондоне, затем, вернувшись на родину, выступала в Лукке, Милане, Венеции. В 1782 оставила сцену.

Г.— одна из самых известных певиц 18 в. Она обладала замечат. голосовыми данными, блестящим виртуозным мастерством. Историк музыки Ч. Бёрни причислял Г. к образованным и одарённым музыкантам-виртуозам. Однако В. А. Моцарт находил пение Г. лишённым глубокого чувства и одухотворённости, отмечал злоупотребление виртуозными приёмами. Г. была первой исполнительницей гл. партий в ранних операх К. В. Глюка (Нис — «Танец», Клавдия — «Оправданная невинность», Фетида — «Фетида»), Т. Траэтты (Ариэия — «Ипполит и Арисия», Зенобия — «Зенобия», Антигона — «Антигона», Психея — «Амур и Психея»).

Лит.: Turner A., La Gabrielli, в кн.: Les reines du chant, P., 1883, ch. 3; Ademollo A., La più famosa delle cantanti italiani... (Caterina Gabrielli), Mil., 1890; Moser R. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, v. 2, Genève, 1951, с. 153—57.

ГАБРИЛО́ВИЧ (Gabrilovitch) Осип Соломонович (7 II 1878, Петербург — 14 IX 1936, Детройт) — амер. пианист, дирижёр и композитор. В 1888—94 учился в Петерб. консерватории у А. Г. Рубинштейна (фп.), А. К. Лядова и А. К. Глазунова (композиция); в 1894—1896 — в Вене у Т. Лешетицкого (фп.) и К. Навратила (композиция). Как пианист дебютировал в Берлине в 1896, с успехом концертировал в Германии, России, Франции, Англии и США. Выступал с серией историч. концертов, посв. развитию жанра фп. концерта от И. С. Баха до совр. композиторов. В 1909 женился на амер. певице К. Клеменс (дочери писателя Марка Твена) и с 1914 постоянно жил в США. С 1918 дирижировал Детройтским симф. оркестром, к-рым руководил до 1935. Одновременно (с 1928) дирижировал Филадельфийским оркестром (работал совм. с Л. Стоковским).

Пианист тонкого вкуса, Г. завоевал известность гл. обр. как исполнитель произв. Ф. Шопена. Поэтич. индивидуальность Г.-дирижёра высоко ценил Б. Вальтер. Г.— автор пьес для фп., для виолончели и фп., романсов и песен.

Лит.: Clemens Clara, My husband Gabrilowitsch, N. Y.— L., 1938. *Я. И. Мильштейн.*

ГАБРИЭЛЯН, Тер-Габриэлян Авет Карпович [р. 7(19)IV 1899, Нахичевань, ныне Пролетарский р-н Ростова-на-Дону] — сов. скрипач. Нар. арт. Арм. ССР (1945). Игре на скрипке обучался у Н. К. Авьерино. В 1929 окончил Моск. консерваторию по классу Л. М. Цейтлина. Организовал первый армянский сов. струнный квартет (1923, Ереван). С 1925 возглавляет Квартет им. Комитаса. С 1929 преподаёт в Моск. консерватории (с 1947 доцент). Выступал с сольными концертами, в ансамбле с А. Б. Гольденвейзером, К. Н. Игумновым, Г. Г. Нейгаузом, В. К. Мержановым и др., а также с оркестром. 2-я пр. на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (1935). Гос. пр. СССР (1946), Гос. пр. Армянской ССР (1965). Гастролирует (с квартетом) в СССР и за рубежом.

ГАБТ СССР — см. *Большой театр СССР.*

ГАБУ́НИЯ Нодар Калистратович (р. 9 VII 1933, Тбилиси) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1967). Окончил Моск. консерваторию по классу фп. у А. Б. Гольденвейзера (1957) и по классу композиции у А. И. Хачатуряна (1962). Наряду с композиторской деятельностью выступает и как пианист. С 1960 преподаёт на фп. ф-те Тбилисской консерватории (доцент с 1968), заведует кафедрой спец. фп.

Соч.: концерт с орк.— для фп. (1962); для струн. орк., гобоя и литавр — Поэма-элегия (1963); для инстр. секстета, чтеца и 3 солистов — Басня (1964, по мотивам басни Сулхан-Саба Орбелиани); для деревянных дух. инстр.— квартет (1962); для фп.— сонатина (1961), импровизация и токката (1963), Посвящение (1963), соната-каприччио (1965), соната (1968); для скр. и фп. 2 пьесы (1960), соната (1961), Забытый вальс (1963); эстрадные песни, музыка к спектаклям драм. т-ра. *М. М. Яковлев.*

ГАВА́Л — дагестанское и чечено-ингушское назв. двухстороннего барабана, аналогичного азерб. *нагаре.* В Азербайджане гавалом иногда наз. бубен (дэф, дяф).

ГА́ВЕЛКА (Havelka) Сватоплук (р. 2 V 1925, Врбице, близ Остравы) — чехосл. композитор. Брал уроки композиции у К. В. Пирака (1946—47). Учился музыковедению в Карловом ун-те у А. Сихры (окончил в 1949). В 1949—50 муз. референт Чеш. радио в Остраве. Занимался сбором моравских и валашских нар. песен (1950—1951), к-рые под рук. Г. исполнял осн. им хор «Нота». В 1951—54 инструктор Армейского художеств. ансамбля им. В. Неедлы. Автор орк., камерно-инстр. соч., обработок нар. песен, музыки к драм. спектаклям, фильмам. Среди наиболее значит. произв. Г.— Первая симфония (1956) и кантата «Хвала свету» (1960; Гос. пр. им. К. Готвальда, 1961), симф. поэмы «Гептамерон» (1963), «Пена» (1966), «Пирр» (1971), симф. картина «Эрнесто Че Гевара» (1970).

ГАВИНЬЕ (Gaviniès, Gavinié, Gaviniez) Пьер (11 V 1728, Бордо — 8 IX 1800, Париж) — франц. скрипач, композитор и педагог. Сын скрипичного мастера Франсуа Г. (около 1683—1772). Играть на скрипке начал самоучкой. Возможно, брал в Париже уроки у Ж. М. Леклера-старшего. В 1741 дебютировал в парижских *«Духовных концертах».* В 1762—64 концертмейстер оркестра этих концертов, в 1773—77 их руководитель (совм. с Ф. Ж. Госсеком и С. Ледюком). С 1795 профессор Парижской консерватории по классу скрипки. Среди его учеников: А. Л. Бодрон, Н. Капрон, С. Ледюк, Л. А. Пезибль и др. Прозванный современниками «французским Тартини», Г. был представителем

«чувствительного стиля» в скрипичном иск-ве Франции 2-й пол. 18 в. Он первым ввёл в скрипичную музыку жанр романса. Тематика и стиль поздних произв. Г. заметно изменились под влиянием мангеймской школы и итал. оперы-буффа. В его сонатах, тяготеющих к трёхчастности, наряду с нежными менуэтами, мечтательными andante встречаются и свободные по форме, ритмически разнообразные allegro, а некоторые патетич. эпизоды в его концертах предвещают героический классицизм Дж. Б. Виотти. В своих труднейших этюдах — «24 Matinées» (1800) Г. во многом предвосхитил приёмы виртуозного искусства Н. Паганини.



Соч.: опера — Претендент (Le Prétendu, 1760, т-р «Комеди Итальенн», Париж); для скр.— 6 концертов с орк. ор. 4 (1764), сонаты с басом ор. 1 (1760) и ор. 3 (1764); для 2 скр.— 6 сонат ор. 5 [б. г.]; для скр. и в/ч.— 3 сонаты (изд. посм.); собр. арий для 2 скр. и альта или в/ч. ор. 2 (Recueil d'Airs à trois darties, соч. ок. 1763).

Лит.: Струве В. А., Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог, в сб.: Очерки по истории и теории музыки. Западно-европейская музыка, [ч.] II, Л., 1940; La Laurencie L. de, L'École française de violon de Lully à Viotti, t. II, P., 1923. *И. М. Ямпольский.*

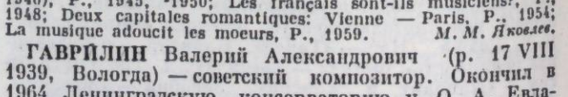
ГАВО́ (Gaveaux) Пьер (3 VIII 1761, Безье, деп. Эро — 5 II 1825, Пасси, близ Парижа) — франц. певец (тенор) и композитор. Учился композиции у аббата Комба (Безье) и у Ф. Бека (Бордо). Был певцом в соборе Сен-Северин, руководителем хора в «Гран-театр» в Бордо, где дебютировал как певец; в последующие годы выступал и как дирижёр. В 1788 пел в Монпелье, в 1789—1812— в Париже (т-р «Фейдо»). Партии: Флореско («Лодоиска» Керубини), Бельфорт («Визитёры» Девьенна), Ромео («Ромео и Джульетта» Штейбельта). Обладал сценич. обаянием и тонкой музыкальностью. Композиторскую деятельность начал в 1792 оперой «Два швейцарца» («Les deux suisses», др. назв.— «Сыновняя любовь»). Автор св. 30 опер, ставившихся в парижских т-рах «Фейдо», «Опера комик», «Гранд-Опера» и др. Наиболее успешно работал в жанре комич. оперы, создав несложные, весёлые произв., отмеченные яркой сценичностью, нац. колоритом.

Соч.: оперы — Маленький матрос, или Неожиданная женитьба (Le petit matlot ou le mariage impromptu, 1796), Бедное семейство (La famille indigente, 1793), Леонора, или Супружеская любовь (Léonore ou l'amour conjugal, 1798, на сюжет Ж. Н. Буйи, позднее этот сюжет стал основой оперы Фиделио Бетховена), Обманутый обманщик (Le trompeur trompé, 1800), Четверть часа молчания (Un quart d'heure de silence, 1804), Комик и портной (Le bouffe et le tailleur, 1804), Шёлковая лестница (L'échelle de soie, 1809), Белая и алая розы (La rose blanche et la rose rouge, 1809), Блудный сын (L'enfant prodigue, 1811), Ночь в лесу, или Немой поневоле (Une nuit au bois ou le muet de circonstance, 1818), Пигмалион (по Ж. Ж. Руссо, 1818), балет-пантомима Любовь на Цитере (L'amour à Cythère, 1805), хоровые, камерно-инстр. и др. соч.

Лит.: Pougin A., Une dynastie de chanteurs..., P., 1875.

«ГАВО́» («Gaveau») — концертное здание в Париже. Построено по инициативе Э. Гаво — руководителя фирмы по производству муз. инструментов. Открыто 13 окт. 1907. Состоит из двух помещений — Большого зала (на 1100 мест) и Малого зала (на 238 мест). В первом проводятся симф. и хор. концерты, а также выступления участников междунар. конкурсов имени М. Лонг — Ж. Тибо и др. муз. соревнований. Малый зал предназначен для камерных концертов. В залах «Г.» постоянно выступают ведущие франц. солисты и иностр. гастролёры.

ГАВО́Т (франц. gavotte, от прованс. gavoto, букв.— танец гавотов, жителей области Овернь во Франции)— старинный франц. нар. танец. По-видимому, развился из 2-й части *бранля*. Вначале был хороводным танцем. Отличит. черты Г.— умеренный темп движения, чётный размер $^4/_4$ или $^2/_2$, начало с затакта в две четверти или половинную длительность, членение по двутактам, завершающимся на сильном времени, и чёткая ритмич. пульсация. Длительности менее ♪ в Г. обычно не встречаются. Г. нередко трёхчастен; 2-я часть более простого строения, иногда её образует *мюзет* пасторального характера; затем повторяется 1-я часть. Музыка Г. светлая, изящная, порой с наивно-пасторальным, иногда и с торжественным оттенком. Известен с 16 в. В 17 в. стал придв. танцем, приобрёл грациозный и жеманный характер. Люлли ввёл Г. в балет и в оперу; представлен он и в операх Рамо. Г. проникает в др. европ. страны, входит в инстр. сочинения крупной формы, становится постоянной сост. частью танцев. инстр. *сюиты*, где обычно следует за *сарабандой*, изредка предваряет её (сюиты Баха, Генделя и др.).



И. С. Бах. Гавот из 3-й партиты для скрипки соло.

Как франц. придв. бальный танец вышел из употребления около 1830, сохранился в провинции и деревнях (особенно в Бретани). В рус. музыке высокохудожеств. образцы Г. создали П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, в 20 в.— С. С. Прокофьев (Г. из «Классической симфонии» и др.).

ГАВОТЬ́ (Gavoty) Бернар (р. 2 IV 1908, Париж) — франц. музыковед и органист. Изучал философию и лит-ру в Сорбонне. Учился игре на органе у Л. Вьерна и М. Дюпре в Париже. Основатель и видный деятель об-ва «Музыкальная молодёжь Франции», муз. критик газ. «Фигаро» (псевд. Кларандон, Clarendon), сотрудничает также во мн. франц. и иностр. периодич. изданиях. Выступает и как муз. радиокомментатор. Автор очерков о В. Фуртвенглере, В. Гизекинге, И. Менухине и др. в иллюстриров. серии «Выдающиеся исполнители» («Les grands interprètes», P., 1953—55), написал книгу «За или против современной музыки?» («Pour ou contre la musique moderne?», P., 1957), в основу к-рой положены ответы ок. 100 музыкантов на радиоанкету, проведенную Г. совм. с Д. Лесюром. Его радиобеседы с А. Онеггером стали основой книги Онеггера «Я — композитор» («Je suis compositeur», P., 1951, в рус. пер.— М., 1963). Г. принадлежат также записи воспоминаний Дж. Энеску (P., 1955).

Соч.: Louis Vierne, la vie et l'oeuvre. A l'ombre des grandes orgues de Notre Dame de Paris, P., 1943; Silhouettes d'organistes, P., 1944; Jehan Alain, musicien français (1911—1940), P., 1945, ²1950; Les français sont-ils musiciens?, P., 1948; Deux capitales romantiques: Vienne — Paris, P., 1954; La musique adoucit les moeurs, P., 1959. *М. М. Яковлев.*

ГАВРИ́ЛИН Валерий Александрович (р. 17 VIII 1939, Вологда) — советский композитор. Окончил в 1964 Ленинградскую консерваторию у О. А. Евлахова (композиция) и Ф. А. Рубцова (фольклор). Ещё в студенч. годы создал ряд орк., камерно-инстр. и вок. сочинений, среди к-рых — кантата «Мы говорили об искусстве» (для смеш. хора a cappella, на собств. слова, 1963), хор. цикл «Памяти павших» (1963). Центр. место в творчестве Г. занимают вок. циклы — «О любви» на сл. В. Шефнера (1961), 2 «Немецких тетради» на сл. Г. Гейне (1963 и 1968), «Русская тетрадь» на нар. тексты (1965; Гос. пр. РСФСР им. Глинки, 1967), «Марина» на сл. М. И. Цветаевой (1967), «Времена года» на сл. народные и С. А. Есенина (1969). Среди др. сочинений — оперы «Моряк и рябина» (1968), «Семейный альбом» (1969), «Пещное действо» (конц. исп. 1970), оратории «Скоморошьи игрища» (1967) и «Солдатские письма» (1970); 2 сб-ка пьес для фп. (1968, 1970). В музыке Г. органически переплетаются элементы совр. интонационно-мелодич. материала и архаики. Характерный для русской народной песни диатонизм он обогащает резкостью тональных переходов и сопоставлений. Стремление передать выразительность речевых интонаций и остродраматических ситуаций обусловило насыщение распевного мелоса речитативностью.

Лит.: Сохор А., Две «тетради» В. Гаврилина, «СМ», 1965, № 11; Земцовский И., Русское в «Русской тетради», «СМ», 1966, № 12; Васильева Н., В. Гаврилин. Мой жанр — видимо, опера, «Юность», 1968, № 5; Бялик М., Русская тетрадь В. Гаврилина, «МЖ», 1968, № 1; Волков С., Молодые композиторы Ленинграда, Л.— М., 1971. *Лид. Л. Христиансен.*

ГАВРИ́ЛОВ Константин Александрович (1862, Варшава — 19 III 1933, Катовице, Польша) — рус. скрипач, педагог и композитор. В 1882 окончил Муз. ин-т в Варшаве по классу В. Гурского (ранее учился у Ап. Контского), в 1885 — Петерб. консерваторию по классу Л. С. Ауэра. С 1892 концертировал в России и за границей. В 1896—1914 возглавлял Специальную муз. школу игры на скрипке в Петербурге, в 1892—94 и 1915—22 преподавал в Муз. уч-ще РМО и консерватории в Одессе. С 1922 жил в Польше (с 1925 профессор Муз. ин-та в Катовице). Автор произведений для скрипки и фп., в т. ч. концерта, фантазий на темы из опер Глинки «Иван Сусанин» (ор. 15) и «Руслан и Людмила» (ор. 18), инструктивных сочинений («Упражнения для 4-го пальца», ор. 1; «Ежедневные упражнения», ор. 8) и др.

Лит.: М. М. П., Четверть века жизни артиста. К. А. Гаврилов (скрипач-виртуоз). Биография и критический очерк о нем, СПБ, 1906.

ГА́ДЕ (Gade) Нильс Вильгельм (22 II 1817, Копенгаген — 21 XII 1890, там же) — дат. композитор, скрипач, органист и муз. деятель. Сын мастера по изготовлению муз. инструментов. С детства обучался игре на скрипке у Ф. Г. Векшталля. Впервые выступил в концерте в 1833. С 1834 играл в придв. оркестре в Копенгагене. Учился композиции у А. П. Берггрена и К. Ф. Вейзе. Из ранних сочинений наиболее значительны увертюра «Отзвуки Оссиана» (1840, 1-я пр. на конкурсе датского Муз. об-ва) и 1-я симфония (1841), к-рая привлекла внимание Р. Шумана, а также Ф. Мендельсона (дирижировал ею в концерте Гевандхауза в Лейпциге в 1843). Получив гос. стипендию, Г. уехал в Германию. С 1844 работал в Лейпциге 2-м дирижёром оркестра Гевандхауза (под руководством Мендельсона), преподавал там в консерватории. По возвращении на родину (1848) активно участвовал в муз. жизни Копенгагена. В 1850—90 руководил муз. об-вом «Музикфореннинген», дирижируя симф. концертами (пропагандировал творчество Л. Бетховена, Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Листа); одновременно работал как органист. В 1862 дирижёр Корол. т-ра в Копенгагене, где в 1866 вместе с датскими музыкальными деятелями И. П. Э. Хартманом и Х. С. Паулли основал первую в Дании консерваторию, был её директором до конца жизни.



Г.— крупнейший дат. композитор 19 в., яркий представитель романтич. направления в дат. музыке. Юность его прошла в атмосфере нац. подъёма и увлечения нар. искусством. Г. испытал влияние писателя-сказочника Х. К. Андерсена и поэта-романтика А. Эленшлегера. Большое воздействие на него оказал также его учитель — композитор и фольклорист, составитель сб. нар. песен Берггрен. Г. первым ввёл сканд. мотивы в европ. музыку 19 в. Одновременно Г. увлекался творчеством композиторов нем. романтич. школы, особенно Мендельсона.

Уже в ранних произв. Г., проникнутых мягким, «северным» колоритом, определились оригинальные, самобытные черты его стиля. В увертюре «Отзвуки Оссиана» и 1-й симфонии воплотились образы северной, скандинав. поэзии. Успехом пользовался балет Г. «Народная сага» (1853; совм. с И. П. Э. Хартманом, пост. балетмейстером А. Бурнонвилем). Тяготел гл. обр. к инстр. музыке; среди произв. для оркестра выделяются (помимо 1-й) 5-я и 6-я симфонии, сюита «Хольбергиана», концерт для скрипки с оркестром, а также камерные ансамбли и 3 сонаты для скрипки с фп. В фп. творчестве он продолжал романтич. традицию, создав ряд миниатюр программного и нар.-жанрового характера (циклы пьес «Акварели», «Идиллии», «Фантастические пьесы», «Народные танцы»). Опираясь на нар. исполнит. культуру сев. стран, связанную с деятельностью любит. хор. об-в, Г. писал и хор. произв. (гл. обр. песни для мужского хора и ряд кантат на тексты дат. поэтов, в т. ч. «Дитя эльфов»). Расцветом творчества Г. были 1850-е гг. Обладая широкой муз. эрудицией, он создал сочинения, отличающиеся высоким профессионализмом, конструктивной ясностью и стройностью формы. Однако со временем стиль его приобрёл академич. черты и, утратив прежнюю яркую самобытность, стал консервативным. В трактовке нар. материала Г. следовал принципам школы Мендельсона, традиционно используя муз. фольклор,— в противоположность композиторам след. поколения (Э. Григ, Р. Нурдрок, Ю. Свенсен и др.), искавшим в нар. музыке пути к обновлению муз. языка.

Полувековая деятельность Г. как композитора, дирижёра, талантливого организатора и деятеля муз. образования имела основополагающее значение для развития нац. музыки Дании. Написал автобиографич. заметки.

Соч.: опера (зингшпиль) — Мариотта (Копенгаген, 1850), балеты — Музы отечества (Faedrelandets Muser, совм. с И. Ф. Фрёлихом, 1839, Копенгаген), Неаполь (1842, там же), Народная сага (Et Folkesagn, совм. с И. П. Э. Хартманом, 1854, там же); для солистов, хора и орк.—11 кантат, в т. ч. Комала (из Оссиана, 1846), Весенняя фантазия (Frühlingsbotschaft, 1852), Дитя альфов (Elverskud, 1853), Смерть Бальдера (Balders Død, 1858), Крестоносцы (Korsfarerne, 1873), Психея (1882) и др., хоры a cappella и с орк.; для орк.— 8 симфоний (1842, 1843, 1847, 1850, 1852, 1857, 1865, 1871), сюита Хольбергиана (Holbergiana, 1884), увертюры — Отзвуки Оссиана (Nachklänge von Ossian, 1840), В Шотландии (Im Hochlande, 1844), Гамлет (1861), Микеланджело (1861) и др., Новеллетты (Novelletter, для струн. орк., 1878, 1883) и др.; концерт для скр. с орк. (1880); камерно-инстр. соч.— струн. ансамбли — октет (1848), секстет (1863), 2 квинтета (1845 и 1851), квартет (1889), фп. трио (1863), 3 сонаты для скр. с фп.; инстр. пьесы, танцы и др.; для фп.—соната, циклы — Акварели (Aquareller, 1850), Арабески (Arabeske, 1854), Идиллии (Idyller, 1857), Нар. танцы (Folkedanse, 1855), Фантастич. пьесы (Fantastykker, 1862), фп. миниатюры и др.; для органа — хоральные прелюдии и др.; романсы и циклы песен (3 тетради на сл. Х. К. Андерсена, К. Винтера и др. поэтов); музыка для т-ра — к пьесам: Аладдин Эленшлегера (1843), Агнета и водяной Х. К. Андерсена (1843).

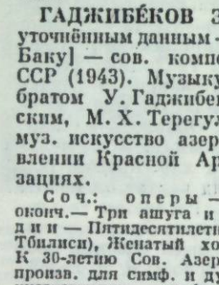
Лит.: Thrane C., Danske komponisten, [Kbh.], 1875; Spitta Ph., Zur Musik, B., 1892; Wasielewsky J. W., Lebenserinnerungen, Kbh., 1897; Behrend W., Niels W. Gade, Lpz., 1918; Gade D., Niels W. Gade: Optegnelser og breve, Kbh., 1892 (нем. пер., 1894, ² Basel, 1912); Kjerulf C., Niels W. Gade i hundredaare, Kbh.— Oslo, 1917. *О. Е. Левашова.*

ГАДЖИБАБАБЕ́КОВ Гусейн Ага Султан оглы [7(19) V 1898, Шемаха — 10 XI 1972, Баку] — сов. певец (лирич. тенор). Нар. арт. Азерб. ССР (1938). В 1928 окончил Азерб. консерваторию по классу пения Н. И. Спендиаровского. Г. обладал высоким голосом мягкого тембра; исполнял азерб. мугамы и нар. песни. С 1910 пел в хоре об-ва «Ниджат» (Баку); с 1913 участвовал в спектаклях драм. труппы об-ва «Сафа». В 1916 вступил в азерб. муз. труппу (выступал в женских ролях), с к-рой гастролировал в городах Закавказья, Ср. Азии, Ирана. С 1920 солист Азерб. т-ра оперы и балета. Партии: Керем, Аскер («Асли и Керем», «Аршин мал алан» У. Гаджибекова), Шах Исмаил, Альяр («Шах Исмаил», «Нергиз» Магомаева), Гариб («Ашуг-

Гариб» З. Гаджибекова и «Шахсенем» Глиэра), Хосров («Хосров и Ширин» Ниязи), Саро («Ануш» Тиграняна); царь Берендей, Ленский; граф Альмавива («Севильский цирюльник») и др. С 1920 Г. выступал также с сольными концертами, исполняя песни рус., арм. и груз. композиторов на языке оригинала.

Лит.: Дадашев С., К 60-летию народного артиста Азербайджанской ССР Гусейн-ага Гаджибабекова, Баку, 1958. *К. А. Касимов.*

ГАДЖИБЕ́КОВ Зульфугар Абдул Гусейн оглы [по уточнённым данным — 5(17)IV 1884, Шуша — 30 IX 1950, Баку] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1943). Музыку изучал самостоятельно. Совм. с братом У. Гаджибековым, М. Магомаевым, Г. Сарабским, М. Х. Терегуловым утверждал самобытное нац. муз. искусство азерб. народа. Работал в Политуправлении Красной Армии, на Радио, в театр. организациях.



Соч.: оперы — Ашуг-Гариб (1916, Баку) и 2 неоконч.— Три ашуга и Нушабэ (по Низами); муз. комедии — Пятидесятилетний юноша (1909, Баку), Богач (1911, Тбилиси), Женатый холостяк (1911, там же); кантата — К 30-летию Сов. Азербайджана (1950, соавт. З. Багиров); произв. для симф. и дух. оркестров, для оркестра азерб. нар. инструментов, для фп., хора; песни, музыка к спектаклям и к фильму «Алмас» (соавт. Ниязи), записи нар. песен.

Лит.: Азербайджанская музыка. Сб. статей, М., 1961; Керимов С., Неутомимый талант, «Лит. Азербайджан», 1966, № 2. *К. А. Касимов.*

ГАДЖИБЕ́КОВ Султан Исмаил оглы (р. 8 V 1919, Шуша) — сов. композитор. Нар. арт. Азерб. ССР (1960). Чл. КПСС с 1951. В 1946 окончил Азерб. консерваторию по классу композиции Б. И. Зейдмана. В 1938—40 дирижёр Бакинского т-ра муз. комедии, в 1940—42 худ. рук. ансамбля сазисток. С 1948 худ. рук. (в 1955—62 директор) Азерб. филармонии. С 1948 преподаёт в Азерб. консерватории, с 1965 профессор, с 1969 ректор.

Соч.: балет — Гюльшен (1950, Азерб. т-р оперы и балета; Гос. пр. СССР, 1952); муз. комедия — Кызыл гюль (Красная роза, 1940, Бакинский т-р муз. комедии); дет. опера — Искендер и пастух (1947, Баку); для орк.— 2 симфонии (1944, 1946), симф. картина Караван (1945), увертюра (1956), концерт (1964; Гос. пр. Азерб. ССР, 1970); концерт для скр. с орк. (1945); инстр. и вок. пьесы; произв. для орк. нар. инструментов, романсы, песни, музыка к драм. спектаклям и др.

Лит.: Данилов Д. Х., Султан Гаджибеков, Баку, 1956; Абасова Э., Султан Гаджибеков, Баку, 1965; Тагизаде А., Султан Гаджибеков, Баку, 1967 (на азербайджанском языке). *К. А. Касимов.*

ГАДЖИБЕ́КОВ Узеир Абдул Гусейн оглы [5(17) IX 1885, с. Агджабеди, близ Шуши — 23 XI 1948, Баку] — сов. композитор, музыковед, педагог, муз.-обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1938). Академик АН Азерб. ССР (1945). Чл. КПСС с 1938. Деп. Верх. Совета СССР 1-го и 2-го созывов. Основоположник современного проф. муз. искусства Азербайджана. Учился в Горийской учительской семинарии (1899—1904), занимался на частных курсах при Моск. филармонич. обществе (1911—12), в Петерб. консерватории (1914). В дореволюц. годы выступал в печати с критикой реакционных обществ. и семейно-бытовых устоев Азербайджана. В 1908 в Баку была исполнена опера Г. «Лейли и Меджнун» по одноим. поэме Физули. Это произв. положило начало жанру мугамной оперы, сочетающей в себе нотную запись музыки (хоры, танцы) с сольной вок. импровизацией — мугамом на основе указанного композитором текста. Г. создал ещё 5 мугамных опер. Все они воспевали силу и красоту человеческого чувства и были проникнуты освободительными идеями («Шейх Сенан», 1909; «Рустам и Зохраб», 1910, и др.). Быт и нравы дореволюц. Азербайджана получили отражение в муз. комедиях Г.— «Муж и жена» (1909), «Не та, так эта» (1910) и широко популярной «Аршин мал алан» (1913). Либретто мугамных опер и муз. комедий Г. писал сам. В 1908 под руководством Г. была создана в Баку первая нац. оперная труппа.

После Великой Окт. социалистич. революции широко развернулась муз.-обществ. деятельность Г. Композитор способствовал развитию в республике муз. образования, организовал азерб. муз. школу (1922), при к-рой создал отделение нар. инструментов. В 1938—48 возглавлял Азерб. консерваторию (с 1949 его имени), где ввёл курс основ азерб. нар. музыки. Г. был организатором исполнительских коллективов — первого многоголосного азерб. хора (1926), оркестра нар. инструментов (1931), Гос. хора (1936). В 1927 вышел в свет первый сб. азерб. нар. песен, составленный Г. совм. с М. Магомаевым. В кон. 20 —нач. 30-х гг. Г. создал первые азерб. массовые песни, камерные инстр. произв., кантаты, произв. для оркестра нар. инструментов. Вершиной творчества Г. явилась опера «Кёр-оглы» (1937, Азерб. т-р оперы и балета; Гос. пр. СССР, 1941) — классический образец азерб. сов. оперы. Это — героико-эпич. произв. о крестьянском восстании на рубеже 17—18 вв. Для оперы характерно единство азерб. нар. интонационно-образного строя и классич. средств муз. выразительности. Основу муз. драматургии «Кёр-оглы» составляют монументальные хор. сцены.

В годы Великой Отечеств. войны 1941—45 Г. написал ряд патриотич. песен («В добрый путь», «Сестра милосердия» и др.), кантату «Родина и фронт» и романсы-газели на стихи Низами — «Сэнзиз» («Без тебя»), «Севгили джанан» («Возлюбленная»). Тогда же Г. завершил работу над теоретич. исследованием «Основы азербайджанской народной музыки» (Баку, 1945). В последние годы жизни композитор работал над оперой «Фируза». Автор музыки Гимна Азерб. ССР (1944). Памяти Г. посвящена поэма для унисона скрипок, виолончели и 2 фп.— «Посвящение Узеиру Гаджибекову» Амирова (1949). В г. Шуше в доме, где провёл детские и юношеские годы композитор, открыт Дом-музей У. Гаджибекова (1959). Сочинения Г.— т. 1—3 (Баку, 1964—68).

Соч.: оперы — Лейли и Меджнун (1908), Шейх Сенан (1909), Рустам и Зохраб (1910), Асли и Керем (1912), Шах Аббас и Хуршидбану (1912), Гарун и Лейла (1915), Кёр-оглы (1937, Азерб. т-р оперы и балета, Баку); муз. комедии — Муж и жена (1909), Не та, так эта (1910), Аршин мал алан (1913); кантаты — Памяти Физули (1934), Родина и фронт (1942); для орк.— увертюры, в т. ч. Джанги (Боевая, 1942); для орк. азерб. нар. инструментов — сюита На хлопковых полях, фантазии — В ладе Чаргях (1932), В ладе Шур (1932); для скрипки, виолончели и фп.— В стиле ашугской (1932); для фп.— сонатина; романсы-газели на стихи Низами — Сэнзиз (Без тебя, 1941), Севгили джанан (Возлюбленная, 1944); ария Фирузы из оперы Фируза; песни, обработки нар. песен и др.

Лит. соч.: Музыкально-просветительные задачи Азербайджана, «Искусство», [Баку], 1921, № 1; От «Лейли и Меджнун» до «Кёроглы», в сб.: Искусство азербайджанского народа, М.— Л., 1938; О народности в музыке, «Народное творчество», 1939, № 4; Пути советской оперы, «СМ», 1939, № 5; Основы азербайджанской народной музыки, Баку, 1957; О музыкальном искусстве Азербайджана, Баку, 1966, и др.

Лит.: Виноградов В., Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка, М., 1938; его же, Узеир Гаджибеков, М.— Л., 1947; Касимов К., Узеир Гаджибеков, Баку, 1945; Корев С., Узеир Гаджибеков и его оперы, М., 1952; Агаева Х., Узеир Гаджибеков, Баку, 1955; Аббасов А., Узеир Гаджибеков и его опера «Кёроглы», Баку, 1956; Абасова Э., Опера «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибекова, Баку, 1960; её же, Тематизм народных сцен в опере «Кёроглы», «СМ», 1960, № 9; её же, Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова, Баку, 1961; её же, опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова, Баку, 1965; Городинский В., «Кёроглы», в его кн.: Избранные статьи, М., 1963; Меликов Х., Особенности стиля и драматургии муз. комедий Узеира Гаджибекова, Баку, 1963. *Э. Абасова.*

ГАДЖИ́ЕВ Ахмед Джевдет Исмаил оглы [р. 5(18) VI 1917, г. Нуха, ныне Шеки] — сов. композитор. Нар. арт. Азерб. ССР (1960). Чл. КПСС с 1951. В 1935—1938 учился в Азерб. консерватории (Баку) по классу композиции Л. М. Рудольфа, в 1938—41 — в Моск. консерватории (класс А. Н. Александрова), к-рую окончил в 1947 по классу Д. Д. Шостаковича. В 1947—1948 худ. рук. Бакинской филармонии. С 1947 преподаёт в Азерб. консерватории, с 1963 профессор, в 1957—69 ректор. Автор патриотич. оперы «Вэтэн» («Родина»; Гос. пр. СССР, 1946). Осн. место в его творчестве занимают симф. произв.

Соч.: опера — Вэтэн (совм. с К. Караевым, 1945, Азерб. т-р оперы и балета); для хора, солиста и орк.— оратория (1949), газели Мой цветок (1956), Девушка, собирающая яблоки (1957); для орк.—5 симфоний (1944, 1946, 1947, 1956; Памяти Ленина, 1971), поэма За мир! (1951; Гос. пр. СССР, 1952), симфониетта (1938), Азербайджанская сюита (1939), струн. квартет (1941), квартет-поэма (1961); для фп.— баллада (1952), соната (1956), скерцо (1957), прелюдии; вок. и др. соч.

Лит.: Мурадова Е., Джевдет Гаджиев, Баку, 1962; Абезгауз К., Джевдет Гаджиев, Баку, 1965; Абасова Э., Джевдет Гаджиев, Баку, 1967 (на азерб. яз.). *К. А. Касимов.*

ГАДЖИ́ЕВ Рауф Солтан оглы (р. 15 V 1922, Баку) — сов. композитор. Нар. арт. Азерб. ССР (1964). Чл. КПСС с 1958. В 1948—49 учился в Моск. консерватории у Н. П. Ракова. В 1953 окончил Азерб. консерваторию по классу композиции К. Караева. С 1955 Г. создатель и художеств. рук. Гос. эстр. оркестра Азербайджана. В 1965—71 министр культуры Азерб. ССР.

Соч.: музыкальные комедии — Проделки студентов (1940, т-р Муз. комедии, Баку), Соседи (1960, там же; 2-я ред.— Ромео — мой сосед, 1960, Моск. т-р оперетты), Куба — любовь моя! (1963, там же), Не прячь улыбку (1969, там же), Четвертый позвонок (1971); 3 оратории — Навеки вместе и др., кантаты, в т. ч. Весна (1950); для орк.— симфония Молодёжная (1953); концерт для скр. с орк. (1952); 2 миниатюры для камерного орк.; Алжирская сюита (1972), балетные миниатюры — Лезгинка, Яллы; балетный цикл — Алжирские миниатюры (1972); произв. для эстр. орк.; св. 80 песен, музыка к спектаклям и фильмам.

Лит.: Союз композиторов Азербайджана. [Справочник], Баку, 1965; Тагизаде А., Р. Гаджиев, Баку, 1965; Абасова Э., Р. Гаджиев, Баку, 1967 (на азерб. яз.). *К. А. Касимов.*

ГАДУ́ЛКА, гудулка (болг. гъдулка) — болг. смычковый инструмент. Имеет 3—4 игровых струны и, обычно, 7—10 резонансовых, наз. «подгласницами». В прошлом применялись жильные игровые струны; у совр. Г. все струны металлические. Корпус деревянный долблёный, грушевидной формы, дека плоская с серпообразными резонаторными отверстиями, шейка короткая, широкая, без ладов, часто с накладным псевдогрифом. Игровые струны проходят высоко над шейкой, их не прижимают к грифу, а лишь прикасаются к ним ногтями пальцев, извлекая звуки флажолетного тембра. Наиболее распростр. строй Г. кварто-квинтовый. Исполнители держат Г. вертикально, опирая о левую ногу, водят смычком в одной плоскости, поворачивая инструмент к смычку то одной, то другой струной. Мелодию исполняют обычно на первой струне, остальные являются бурдонами. Благодаря резонансовым струнам и способу исполнения Г. звучит мягко, используют её гл. обр. в танцах и при исполнении юнацких песен.

Исполнители на гайде (слева) и гадулке.



Лит.: Иванов П., Българските народни песни, С., 1959; Тодоров М., Българският народен оркестър, С., 1957. *К. А. Вертков.*

ГАЗИМИХА́ЛЬ (Gazimihal; псевд. Кёсемихаль, Kösemihal) Махмут Рагып (27 III 1900, Стамбул — 13 XII 1961, там же) — турецкий музыковед. Муз. образование получил в Париже и Берлине. Преподавал в Анкарской консерватории историю и теорию музыки. Один из ведущих музыковедов и фольклористов Турции.

Соч.: Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri, Ist., 1939; Türk askerî muzikalari tarihi, Ist., 1955; Musiki sözlüğü, Ist., 1961, и др.

ГАЙ (Gay) Мария (13 VI 1879, Барселона —29 VII 1943, Нью-Йорк) — испан. певица (меццо-сопрано). 16-ти лет была заключена в тюрьму за пение на улицах Барселоны революц. антимонархич. песен. Сценич. и вок. мастерством овладела самостоятельно. В 1902 выступила в концертах в Брюсселе (вместе с Э. Изаи и Р. Пюньо), после чего была приглашена в т-р «Де ла Монне», где дебютировала в «Кармен». Затем совершенствовалась у А. Адини в Париже. С 1906 гастролировала в Англии, Франции, России (впервые в Петербурге в 1908, в Москве в 1924), Германии, Испании, Италии, Аргентине. С 1908 работала в США. В 1908—10 выступала как солистка в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк; «Кармен», под упр. А. Тосканини), с Бостонской (1910—12) и Чикагской (1913—27) оперными компаниями. Оставила сцену в 1927, руководила школой пения в Нью-Йорке.

Г. обладала голосом широкого диапазона, с развитым верхним регистром, ярким, плотным и насыщенным по звучанию. Прославилась исп. партии Кармен (образ Кармен в её трактовке — молоденькая девушка, почти подросток, полный непосредственности и душевной чистоты).

Партии: Далила, Амнерис; Азучена («Трубадур»), Орфей («Орфей и Эвридика» Глюка), Сантуцца и Лола («Сельская честь»), Шарлотта («Вертер»), Брангена («Тристан и Изольда»).

Лит.: Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955. *В. В. Тимохин.*

ГАЙГЕРОВА Варвара Андриановна [4(17) X 1903, Орехово-Зуево —6 IV 1944, Москва] — сов. композитор и пианистка. Окончила Моск. консерваторию по классу фп. Г. Г. Нейгауза, композиции Н. Я. Мясковского. Работала пианистом-концертмейстером в Орехово-Зуеве, в Москве (ГИТИС, Большой т-р). В своих произв. разрабатывала преимущественно муз. фольклор народов Сов. Союза.

Соч.: опера — Крепость у Каменного брода (1941, Ансамбль сов. оперы ВТО, Москва); для солиста, хора и симф. орк.— кантаты — Монолог Бертрана (1928, сл. А. Блока), Солнце социализма (1932, сл. А. Жарова), Расцвет Туркменистана (1934, сл. С. Болотина), сюита Дневник фронтовика (1943, сл. С. Васильева, А. Макарова, К. Симонова и И. Уткина); для орк.— 3 симфонии (1928, 1934 — на калмыцкие темы, 1937 — к 20-летию Октября), симф. сюита на темы казах. кюйев (1935); для орк. дом — 3 сюиты (1932, на удмуртские; 1934, на казах. темы; 1935, на рус., туркменские, якут., бурят., узб. темы); 2 струн. квартета (1927, 2-й — на якут. темы, изд. в 1947); для фп.— сонаты и др. сочинения; романсы (150, в т. ч. на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Блока); песни; записи и обр. 67 нар. песен (башк., белорус., бурят., казах., калмыцких, кирг., рус., тат., удм., узб.). и др.

Лит.: Пекелис М., Пушкин в романсовой лирике советских композиторов, «СМ», 1937, № 2; Кани Е., «Крепость у Каменного брода», «СМ», 1941, № 5. *И. П. Кулясов.*

ГАЙДА (болг.), гайде (серб.-хорв., слов. gajde, gajdy), гайды (польск., редко; чаще — дуда, ко-

за и др.) — муз. инструмент типа волынки; имеет кожаный воздушный резервуар, мелодическую и бурдонную трубки. В Югославии бытуют Г. с парной, изредка и с тройной мелодич. трубкой; польские Г. иногда снабжаются небольшим ручным мехом для нагнетания воздуха. Применяется гл. обр. для сопровождения танцев.

Лит.: Sirola B., Sviralјke s udarnim jezičkom, Zagreb, 1937; Прашанов Т., Гайдата, «Българска музика», 1962, № 8; его же, Ръководство за свирене на гайда, С., 1964; Качулев Ив., Български духови двугласни народни музикални инструменти, «Известия на института за музика», 1965, т. XI.

ГАЙДАЙ Зоя Михайловна [19 V(1 VI) 1902, Тамбов —21 IV 1965, Киев] — сов. певица (сопрано). Нар. арт. СССР (1944). Дочь фольклориста М. П. Гайдая. В 1927 окончила Киевский муз.-драм. ин-т по классу пения Е. А. Муравьёвой. В 1928—30 и в 1934—55 солистка Киевского (в 1930—34 — Харьковского) т-ра оперы и балета. В 1947—65 преподавала в Киевской консерватории (с 1963 профессор).



Артистка широкого творч. диапазона, яркого вокального и сценич. дарования, Г. создала более 50 муз.-художеств. образов в произв. укр. композиторов, а также в рус. и зап.-европ. классич. репертуаре. Партии: Наталка; Оксана («Запорожец за Дунаем»), Ганна («Наймычка» Вериковского), Люба Шевцова («Молодая гвардия»), Наталья («Тихий Дон»), Антонида, Тамара, Татьяна, Снегурочка, Маргарита, Розина, Виолетта и мн. др. В 1955 оставила сцену. Выступала как камерная певица. 1-я пр. на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (1933). Гастролировала за рубежом (Ирак, Иран, Канада, Китай, Пакистан, США и др.). Гос. пр. СССР (1941).

Лит.: Савинов Б., Зоя Михайловна Гайдай, К., 1941; Дорошенко Л. П., Зоя Михайловна Гайдай, нар. арт. СССР, К., 1960.

Л. С. Кауфман.

ГАЙДАЙ Михаил Петрович [9(21) XII 1878, хутор Даньковка, ныне Черниговской обл.—9 IX 1965, Киев] — сов. фольклорист, хор. дирижёр и композитор. В 1912 окончил регентско-хоровое отд. Херсонского муз. уч-ща РМО. Работал учителем пения в разл. учебных заведениях, руководил укр. хор. капеллами в Виннице, Москве, Киеве (в 1924—27 дирижёр «Думки»). С 1920 сотрудник Кабинета муз. этнографии, в 1936—41 науч. сотрудник Ин-та фольклора, в 1944—1949 — Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР. Опубликовал сб. записей укр. нар. песен: «Этнографические материалы. Образцы народной полифонии» (вып. 1, Харьков, 1928; вып. 2 под загл. «Образцы народной полифонии», Харьков, 1929), ряд статей, посв. укр. нар. песне и её жанрам. Автор песен и хоров на тексты Т. Г. Шевченко и укр. сов. поэтов, обр. укр. нар. песен.

Л. С. Кауфман.

ГАЙДАМАКА Пётр Данилович [р. 29 VI (12 VII) 1907, Краматорск] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1967). Чл. КПСС с 1931. В 1938 окончил Харьковскую консерваторию по классам дирижирования В. С. Тольбы, композиции С. С. Богатырёва и М. Д. Тица. В 1938—41 дирижёр Харьковского обл. радио, в 1941—43 дирижёр, зам. начальника муз. вещания Укр. радио, в 1946—51 директор Харьковского т-ра оперы и балета им. Лысенко. В 1951—68 худ. рук. Харьковской филармонии. С 1949 председатель Харьковского обл. отделения СК УССР.

Соч.: Партизанская симфония (1946); сюита Молодые годы (1935), кантаты — Про родную мать (1950), Край мой (1967), Ленин идёт по планете (1969); вок. симф. цикл Песня сердца (1961); концерт для балалайки с орк. (1965); Августовские мелодии (1967), вок. циклы для голоса с фп., песни и др.

ГАЙДН (Haydn) Иоганн Михаэль [14(15) IX 1737, Рорау, Ниж. Австрия —10 VIII 1806, Зальцбург] — австр. композитор и органист. Брат Й. Гайдна. Предположительно с 1745 певчий собора св. Стефана в Вене. В 1754, видимо, покинул соборную капеллу. С 1757 капельмейстер при дворе епископа в Гроссвардейне, ныне Орадя, Румыния; с 1763 придв. музыкант и концертмейстер архиепископа Зальцбургского. Сослуживцем Г. был Л. Моцарт, а затем и В. А. Моцарт, к-рый (в отличие от отца) относился к Г. дружески. Выдающиеся исполнительские данные Г. позволили ему в 1777 занять место органиста церкви св. Троицы. С 1781, после переезда В. А. Моцарта в Вену, Г. становится придв. и соборным органистом. С 1804 чл. Шведской корол. муз. академии. Среди учеников Г.— К. М. Вебер.

Наиболее выдающиеся произв. Г.— духовные сочинения, в к-рых он сочетал традиции строгого стиля (воспринятые от И. Фукса) с достижениями *венской классической школы*. Обращение Г. к нем. текстам отразило просветительские тенденции, проникавшие в круги католич. духовенства. В этой связи возникли и произведения Г., предназнач. для любительского музицирования (вокальные квартеты для мужских голосов, обработки духовных песен).

Соч.: опера — Андромеда и Персей (1787); музыка к духовным и светским драмам; зингшпили; оратории, кантаты; 32 латин. мессы, 8 нем. месс, 2 реквиема (один неоконч.), 6 Te Deum, 10 Tantum ergo, 11 Salve regina, Немецкий магнификат; для орк.— 46 симфоний, марши, менуэты, серенады, дивертисменты; 5 концертов для инструментов; 7 квинтетов, 9 струн. квартетов, 2 квартета с дух. инструментами, 4 дуэта для скрипки и альта; вариации и дивертисменты для клавира; 50 прелюдий для органа; песни и др.

Тематич. указатели: Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von M. Haydn, bearb. von L. H. Perger, DTÖ, Jg. XIV, [H.] 2, W., 1907; Thematisches Verzeichnis der Kirchlichen musikalischen Werke von M. Haydn, bearb. von A. M. Klafsky, DTÖ, Jg XXXII, [H.] 1 [Bd 62], W., 1925.

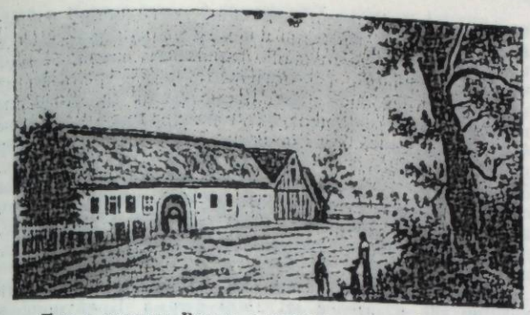
Лит.: Otter G. und Schinn Fr. (anon.), Biographische Skizze von M. Haydn, Salzburg, 1808; Wurzbach C. von, J. Haydn und sein Bruder Michael, W., 1862; Schmid O., M. Haydn, Langensalza, 1906; Martin F., Kleine Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs, в кн.: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburgische Landeskunde, LIII, 1913; Klafsky A. M., M. Haydn als Kirchenkomponist, Lpz., 1915; Jancik H., M. Haydn. Ein vergessener Meister, Z.— Lpz.— W., 1952.

П. А. Вульфиус.

ГАЙДН (Haydn) Франц Йозеф [вероятно, 31 III (крещён 1 IV) 1732, Рорау, Ниж. Австрия —31 V 1809, Вена] — австр. композитор. Один из основоположников *венской классической школы*. Наряду с К. В. Глюком и В. А. Моцартом Г. определил характерные особенности этой школы: оптимистич. утверждение жизни, отражение действительности в развитии, диалектич. соотношение образной многогранности и целостности содержания. Всё это содействовало расцвету симфонии, квартета, сонаты. В творчестве Г. эти жанры занимают центр. место. Им созданы 104 симфонии, 83 струнных квартета, 52 сонаты для фп., большое количество концертов и камерных ансамблей различных составов.



Г. прошёл длительный и сложный творч. путь от сочинения непритязательных дивертисментов и струн. трио к созданию развёрнутых квартетов и симфоний, от непосредств. использования нар. бытовых источников к свободному их претворению. В области симфонии Г.



Дом в деревне Рорау, в котором родился Й. Гайдн.

опирался на достижения итал., чеш., сев.-нем. и австр. мастеров, на традиции венской муз. культуры. В его ранних симфониях скрестились влияния духовной и светской музыки, восходящие к барокко и к галантному стилю. Начало известности Г. относится к 1750-м гг. Черты самобытности композитора проступили рельефнее всего в произв., связанных с бытовым музицированием,— в дивертисментах и в выросшем из этого жанра струн. квартете. В этих сочинениях и в зингшпиле «Хромой бес» (пост. 1752, не сохранился), написанном по заказу комедийного актёра Й. Ф. Курца (Бернардона), выявились ростки важнейших черт зрелого творчества композитора: реалистич. образность, непринуждённость в использовании нар.-песенного и танц. фольклора, склонность к юмористич. эффектам. Существенным для упрочения стилистич. самостоятельности Г. явилось овладение принципом мотивно-тематич. разработки. Произв. Г. 60-х гг. в этом смысле ещё двойственны. Решающий сдвиг, отделяющий годы ученичества от периода кристаллизации собств. стиля, произошёл в кон. 1760-х гг., после того, как Г., служивший с 1761 у князей Эстерхази в качестве капельмейстера, накопил опыт в сочинении инстр. циклов, и прежде всего симфоний. В произв. этого времени — симфонии №№ 39 (ок. 1770), 44 (Траурная симфония, ок. 1771), 45 (Прощальная симфония, 1772), 49 (Страдание, 1768), квартеты ор. 17 (1771) и ор. 20 (1772) и др.— отчётливо проявляются лирико-драматич. тенденции, сближающие Г. с течением «Бури и натиска» в лит-ре. При всём значении, к-рое имела для композитора непосредственность эмоц. высказывания, он далёк, однако, от преувеличения роли чувства. Открывая путь голосу души и сердца, Г. вместе с тем стремился к логически организованному воплощению замысла, стройности, продуманности высказывания. Ради этого Г. в отдельных случаях обращался к полифонич. форме (фуги в квартетах ор. 20, №№ 2, 5, 6) так же, как впоследствии это делал Л. Бетховен. В способности композитора не терять из виду границ, очерчиваемых мыслью, заложено его превосходство над столь почитаемым им Ф. Э. Бахом, воздействие к-рого на Г. наиболее заметно сказалось именно в эти годы. Стилистич. перекрички Г. с творчеством Баха особенно явственны в сонатах для фп. (D-dur, 1767; c-moll, 1771; F-dur, 1773), в медленных частях квартетов — № 2 ор. 9 (ок. 1769), № 5 ор. 17 (1771) и др. Однако опытом Ф. Э. Баха Г. воспользовался вполне самостоятельно. Особенно плодотворной оказалась воспринятая им у Баха приверженность к тематич. единству сонатного аллегро. Г. развил приёмы модификации единой темы. Умение обнаружить заложенные в тематич. материале контрастные возможности и создать на их основе многогранную цепь преобразований — огромное достижение композитора. Этим Г. окончательно определил сущность *симфонизма* как метода муз. композиции. Композитор сделал решительный шаг в сторону индивидуализации симфонии, добился дифференцированности и одновременно обобщённости её содержания. По словам И. Брамса, Г. первым определил ответственность, к-рая ложится на композитора, приступающего к созданию симфонии. С именем Г. связано завершение формирования совр. симф. оркестра. Он установил состав т. н. классического (малого) симф. оркестра, в к-рый вошли смычковый квинтет (первые и вторые скрипки, альты, влч., контрабасы) и группа духовых инструментов, построенная по признаку парности: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы и литавры.

Началом зрелого периода своего творчества Г. считал 1781, отмечая, что созданные им квартеты ор. 33 (так наз. «Русские») написаны «в совершенно новой манере». Эту манеру он оттачивал на протяжении двух последующих десятилетий («Парижские» и «Лондонские» симфонии, поздние квартеты, сонаты для фп.). Отличие зрелых инстр. произв. Г. от предшествующих состоит в совершенном владении гибкой трансформацией тематич. материала в рамках стройного и логичного развития. Своими сочинениями Г. утвердил господство демократического интонационно-образного строя, порывающего с тенденциями изысканного галантного аристократич. иск-ва.

Обращение Г. к нар. творчеству определялось не только заимствованием ритмоинтонаций, но и проникновением в самую суть мышления народа, ощущением нар. смекалки, усвоением присущей народу неистощимой жизненной энергии. Это было по достоинству оценено современниками. Даже противники композитора, упрекавшие Г. в сближении с простонародной музыкой, верно улавливали осн. особенность творческого кредо композитора. Фольклорный кругозор Г. широк, он соответствовал многонациональной природе австр. муз. культуры, где в пёстром клубке сплеталось воздействие нар. иск-ва австрийцев, славян, венгров, итальянцев. Интонационные связи нек-рых тем Г. с хорватской нар. музыкой послужили даже основанием для отдельных исследователей (Ф. Кухач, В. Хэдоу) считать Г. хорватским композитором. Г. был склонен к активному, действенному претворению жизненных впечатлений. По определению советского музыковеда А. С. Рабиновича, в быстрых частях произведений Г. господствует стихия бега, а не прогулочного шага. Эта склонность порождена стремлением композитора утвердить оптимистический взгляд на жизнь, аккумулировать в своём творчестве запас энергии, из которого, по словам самого Г., «обременённый заботой или усталый от дел человек будет черпать отдохновение и бодрость».

Творчество Г. охватывает самые различные оттенки духовной жизни человека. «Никто не в состоянии делать всё: балагурить и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать, и всё одинаково хорошо, как это умеет Гайдн»,— писал В. А. Моцарт, младший современник Г., оказавший несомненное воздействие на позднее творчество Г. В свою очередь, Г. предвосхитил образные и стилистич. особенности творчества Л. Бетховена. В отдельных произв. Г. отражены возвышенные философско-сосредоточенные раздумья, по смыслу и по средствам воплощения непосредственно соприкасающиеся с творчеством Бетховена (Largo симфонии G-dur, 1787; Largo e sostenuto сонаты для фп. № 37 D-dur). На сравнение с творчеством Бетховена наталкивает и характер некоторых тем Г. Прообраз бетховенской темы судьбы возникает в 1-й ч. сонаты для фп. Es-dur (1789—90). Г. предварил и некоторые выразительные средства романтизма, особенно в области гармонии (Andante струн. квартета B-dur, 1803; вступление к оратории «Сотворение мира»).

За исключением тринтиха ранних симфоний («Утро», «Полдень», «Вечер и буря», 1761, написанных, видимо,

не без учёта вкусов П. А. Эстерхази), симфонии № 26 («Стенания»), инстр. пассиона «Семь слов спасителя на кресте», Г. не создал программных (в собственном смысле слова) произв. Вместе с тем мн. его сочинения получили впоследствии наименования, свидетельствующие о лёгкости возникновения на их основе более или менее оправданных сюжетных и предметных ассоциаций. В отдельных случаях они были подсказаны самим композитором, но, как правило, продиктованы наглядностью его образов, связанной с жанровым тематизмом. Впрочем, эта наглядность является лишь исходным посылом для обобщённого раскрытия содержания. В склонности Г. именно к такому типу мышления кроется, вероятно, причина его заметной стеснённости в решении оперных замыслов. Хотя Г. уделял внимание этому жанру на протяжении всего своего творч. пути, встать в этой области в один ряд с К. В. Глюком и В. А. Моцартом ему не удалось.

Выдающийся вклад внёс Г. своими вок.-симф. произведениями, в т. ч. ораториями «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1801). В них Г. продолжил и развил линию лирико-эпич. ораторий, намеченную ещё Г. Ф. Генделем. Знакомство с творчеством Генделя было одним из самых сильных впечатлений, вынесенных из поездок Г. в Лондон в 1791—92 и 1794—95. Г. роднит с Генделем стремление к воспроизведению в музыке картин природы. Присущий Г. яркий колорит, восприимчивость к жанрово-бытовым впечатлениям придали его ораториям непривычную для того времени сочность, рельефность, нац. характерность. Особенно отчётливо эти черты проявляются в оратории «Времена года», написанной на бытовой сюжет. Идеализация нар. быта несколько сглаживает динамичность высказывания Г., но не снижает общего художеств. уровня, тем более, что в ряде разделов оратории Г. тяготеет к философской трактовке содержания. Такой подтекст присутствует в последней части оратории «Времена года» (в к-рой намечена параллель между сменой времён года и течением жизни человека), в оркестровых эпизодах и во вступлении к оратории «Сотворение мира». К наивысшим достижениям творчества Г. относятся его последние мессы, написанные в 1796—1802. Уступая ораториям в красочности, многогранности образов (канонический, неизменный текст мессы требовал меньшей детализации), мессы превосходят их в смысле драматургич. осмысления контрастов бытия, противопоставления света и тени, радости и страдания. Содержание месс отмечено большой собранностью, обобщённостью. Это придало им характер возвышенной сосредоточенности и просветлённости, восходящий в конечном итоге не столько к культовой подоснове, сколько к глубочайшей убеждённости в победе гуманистических идеалов. Эта концепция получила затем своё воплощение в Торжественной мессе Бетховена. Г., как впоследствии и Бетховен, установил параллель между отвлечённым содержанием мессы и событиями реальной жизни. В «Agnus Dei» мессы C-dur и в «Benedictus» мессы d-moll слышны отголоски войны; в мессе C-dur это отражено в самом названии — «Месса времён войны». Это придало отдельным эпизодам месс черты картинности, содействовало более рельефному воплощению основной идеи. Несмотря на то, что мессы написаны непосредственно друг за другом (к тому же 4 из них в одной тональности — B-dur), композитор нашёл для каждой из них индивидуальное решение. Значительна в этом отношении роль оркестровых средств, к-рыми Г. пользовался чрезвычайно гибко, предвосхищая подчас не только творчество Бетховена, но и композиторов-романтиков («Incarnatus» последней мессы и др.).



П. Гайдн. Титульный лист партитуры оратории «Времена года».

При жизни Г. в издании его сочинений принимали участие 125 издателей. В 1800 фирма Брейткопф и Хертель (Лейпциг) стала издавать полн. собр. сочинений Г. В 20 в. собр. сочинений Г. стало выходить под ред. Э. Мандичевского, Г. Шульца, К. Пезлера и М. Фридлендлера. Издание продолжено И. П. Ларсеном и Г. Ч. Роббинс-Лендоном (Бостон, Вена, Лейпциг, Висбаден, Зальцбург). С 1958 издание осуществляется Ин-том Гайдна в Кёльне (изд-во в Мюнхене и Дуйсбурге).

Основные даты жизни и деятельности

1732.— 31 III. В дер. Рорау (Ниж. Австрия, хорв. назв.— Трстник) у каретного мастера Матиаса Г. и его жены Анны Марии Коллер родился сын Франц Иозеф.

1738.— Воспитание Г. в гор. Хайнбурге у дальнего родственника, школьного учителя и регента И. М. Франка.— Г. поёт в хоре, приобретает начальные навыки игры на клавире и скрипке, обучается грамоте.

1740.— Г.— певчий капеллы собора св. Стефана в Вене (служил там до 1749).— Совершенствуется в игре на клавире, органе, скрипке.— Создаёт ряд произв., в т. ч. Salve regina на 12 гол., и др.

1749.— Увольнение из капеллы.— В бедственном положении Г. (в течение 10 лет) перебивается перепиской нот, уроками, случайными заработками в качестве органиста, скрипача, певца.— Работает аккомпаниатором у итал. композитора и педагога пения Н. Порпоры.— Самостоятельно изучает основы композиции по теоретич. трудам И. Фукса, П. Маттезона, Д. Кельнера; овладевает опытом предшественников и старших современников (в т. ч. Ф. Э. Баха).

1750.— Создание мессы F-dur, ряда дивертисментов для разл. составов, струн. трио, концертов для клавира.

1752.— Пост. в Вене зингшпиля Г. «Хромой бес».

1755.— Создание первых струн. квартетов.

1759—1761.— Служба у чеш. графа Морцина в имении Лукавице, близ Пльзеня, для капеллы к-рого Г. написал первые симфонии и др. произв.

1760.— Женитьба на Марии Анне Келлер.

1761.— Г. становится вице-капельмейстером князя П. А. Эстерхази в г. Эйзенштадте.

1762.— Начало дружбы с композитором К. Диттерсдорфом.

1763.— Произв. Г. впервые упомянуты в каталоге изд-ва Брейткопф и Хертель.— Пост. оперы-серна «Ацис и Галатея» в Эйзенштадте.

1764.— Извещение о публикации произв. Г. в Париже.

1765.— Первое упоминание о Г. в англ. прессе.— Эстерхази указывает Г. на нерадивое выполнение им композиторских обязанностей (видимо, имелся в виду характер произв. Г.— слишком серьёзный, драматически напряжённый).

1766.— Г. вместе с Эстерхази переезжает в новую резиденцию — Эстерхаза (на озере Нейзидлер-Зе, вдали от культурных центров).— Г. становится первым капельмейстером.— Первые отклики на творчество Г. в нем. и австр. печати.

1768.— Пожар в Эйзенштадте, уничтоживший ряд рукописей Г.— Пост. оперы-буффа «Аптекарь» (Эстерхаза).

1770.— Пост. опер-буффа «Аптекарь» во дворце Зуммерау в Вене, «Рыбачка» (Эстерхаза).

1772.— Квартеты Г. исполнены у К. В. Глюка в Вене.— И. Плейель становится учеником Г.

1773.— Исполнение в Эстерхазе в честь императрицы Марии Терезы оперы-буффа «Обманутая неверность», оперы для т-ра марионеток «Филемон и Бавкида».

1774.— Пост. в Пресбурге пьесы Реньера «Рассеянный» с инстр. антрактами Г.

1775.— Завершение оратории «Возвращение Товия» и её исполнение Обществом музыкантов в «Кернтнертортеатре» (Вена) под упр. Г.— Премьера оперы-буффа «Непредвиденная встреча» (Эстерхаза).

1776.— Получение заказа от имп. двора на сочинение оперы-буффа «Истинное постоянство». — Пост. пьесы «Рассеянный» с инстр. антрактами Г. в Венском гор. т-ре.— В лексиконе И. де Лука «Учёная Австрия» опубликована биография Г.— Второй пожар в Эйзенштадте; уничтоживший ряд рукописей Г.

1777.— Пост. оперы-буффа «Лунный мир» (Эстерхаза).

1778.— Г. подаёт прошение о приёме в Общество музыкантов в Вене.

1779.— Начало деловых отношений Г. с изд-вом Артария.— Первое исполнение симфоний Г. в Париже.— Пост. оперы-серна «Необитаемый остров» (Эстерхаза).— Венское Общество музыкантов отказало Г. в приёме (Г. не согласился дать письменное обязательство о создании произв. для общества).

1780.— Открытие нового т-ра в резиденции Эстерхаза оперой-буффа «Вознаграждённая верность».

1781.— Лондонское изд-во У. Форстера устанавливает отношения с Г.

1782.— Пост. героико-комич. оперы «Роланд-паладин» (Эстерхаза).— Первое исп. симфоний Г. в Америке.

1784.— Первое упоминание о Г. в письмах В. А. Моцарта.— Дирекция парижских концертов Олимпийской ложи предложила Г. написать 6 симфоний.— Неудовлетворённость Г. вынужденным пребыванием в резиденции Эстерхаза (письмо к Артария).— Исполнение оратории «Возвращение Товия» в Нац. придв. т-ре (Вена), оперы-буффа «Вознаграждённая верность» в «Кернтнертортеатре» (Вена), оперы-серна «Армида» (Эстерхаза).

1785.— Посещение в Вене дома В. А. Моцарта, где исполнялись квартеты Г.— Встреча с Л. Моцартом. — Вступление Г. в масонскую ложу.— В. А. Моцарт посвятил Г. струн. квартеты.— Исполнение оперы-серна «Необитаемый остров» в Нац. придв. т-ре в Вене, оперы-буффа «Истинное постоянство» в Пресбурге.

1786.— Исполнение пассиона для орк. «Семь слов спасителя на кресте» в Кадисе.

1787.— Г. дирижировал концертом (академией) в Граце.

1788.— Начало деловых отношений с изд-вом Лонгмен и Бродерип (Лондон).

1789.— Изд-во Брейткопф устанавливает постоянные отношения с Г.

1790.— Пост. оперы-буффа «Истинное постоянство» в т-ре «Ан дер Ландштрассе» в Вене в присутствии Г.— Г. тяготит пребывание в резиденции Эстерхаза (вдали от Вены).— Князь А. Эстерхази распускает капеллу; за Г. сохраняются звание капельмейстера, оклад и пенсия.— Г. уезжает в Лондон и по дороге посещает Бонн, где, возможно, состоялась его встреча с Л. Бетховеном.

1791—92.— Пребывание Г. в Лондоне.— Исполнение произв. Г. в Абонементных концертах скрипачом И. П. Саломоном и в Профессиональных концертах скрипачом В. Крамером.— Г. знакомится с творчеством Г. Ф. Генделя.— Исполнение под упр. Г. пассиона для оркестра «Семь слов спасителя на кресте».— Г. присуждена степень почётного д-ра Оксфордского ун-та.— В «Т-ре ан дер Вин» (Вена) пост. оперы «Роланд-паладин».— Концерт в честь Г. в венском парке «Аугартен».— Исполнение опер-буффа «Вознаграждённая верность» (Грац), «Истинное постоянство» (Брюнн).— В ноябре 1792 учеником Г. становится Л. Бетховен.

1794—95.— Вторая поездка в Англию.— Выступления в концертах. — В августе — возвращение в Вену.— Л. Бетховен исполняет у князя Лихновского сонаты для фп., посвящ. Г.

1796.— Исполнение мессы «С литаврами» в Эйзенштадте.

1797.— Исполнение оперы-серна «Армида» в «Т-ре ан дер Вин» (Вена) в пользу оркестра.— Общество музыкантов принимает Г. в свои ряды.

1798.— Г. дирижирует в концерте Общества музыкантов ораторией «Семь слов спасителя на кресте».— Г. становится членом Шведской корол. академии.

1799.— Первое открытое исполнение оратории «Сотворение мира» («Кернтнертортеатр», Вена).

1800.— Исполнение оратории «Сотворение мира» в Будапеште (под упр. Г.), в Петербурге, Москве и Париже.

1801.— Общество заслуг (Голландия) избирает Г. своим почётным членом.— Г. избран чл. Ин-та Франции.— Завершение оратории «Времена года», исполнение оратории в Вене сначала в закрытом, потом в открытом концертах.

1803.— Исполнение оратории «Сотворение мира» в «Бургтеатре» и вручение Г. золотой медали гор. Вены.

1804.— Г. избран почётным гражданином гор. Вены и почётным чл. муз. об-ва гор. Лайбаха (ныне г. Любляна).

1805.— Г. составляет список своих сочинений («Перечень всех произведений, которые я в состоянии сейчас вспомнить, созданных мною между 18-м и 73-м годами моей жизни» — каталог Эльслера).— Л. Керубини вручил Г. диплом члена Парижской консерватории.

1808.— Последнее появление Г. в концерте на исполнении оратории «Сотворение мира» в зале Старого ун-та (Вена).— Г. избран почётным чл. Филармонич. об-ва в Петербурге.

1809.— 31 V. Смерть композитора.

Соч.: оперы — 24 оперы, в т. ч. зингшпиль — Хромой бес (Der krumme Teufel, либр. И. Ф. Курц—Бернардон) по сюжету пьесы А. Р. Лесажа «Le Diable Boiteux», 1751?, пост. 1752, «Кернтнертортеатр», Вена; под назв. Новый хромой бес — Der neue krumme Teufel, пост. 1758, там же); оперы-серна — Ацис и Галатея (либр. Дж. Б. Мильявакка, 1762, пост. 1763, Эйзенштадт), Необитаемый остров (L'Isola disabitata, либр. П. Метастазио, пост. 1779, Эстерхаза), Армида (либр. Дураниди по поэме «Освобождённый Иерусалим» Тассо, 1783, пост. 1784), Душа философа (L'Anima del filosofo, либр. К. Ф. Бадини, 1791, пост. 1951, Флоренция); оперы-буффа —Певица (La Cantérina, 1766, пост. 1767, Эстерхаза; возобновлена в 1939 под назв. Die kleine Sängerin, Билефельд), Аптекарь (Lo Speziale, либр. К. Гольдони, пост. 1768, там же), Рыбачки (Le Pescatrici, либр. К. Гольдони, 1769, пост. 1770, там же), Обманутая неверность (L'Infedelta delusa, пост. 1773, там же), Непредвиденная встреча (L'Incontro improviso, либр. К. Фриберта по пьесе Ф. Данкура, пост. 1775, там же), Лунный мир (Il Mondo della luna, либр. К. Гольдони, пост. 1777, там же), Истинное постоянство (La Vera costanza, 1776, пост. 1779, там же), Вознаграждённая верность (La Fedelta premiata, по пьесе «L'Infedelta fedde» Лоренци, пост. 1780, там же); героико-комическая опера — Роланд-паладин (Orlando Paladino, либр. Н. Порта по сюжету поэмы «Неистовый Роланд» Ариосто, пост. 1782, Эстерхаза); нем. кукольные оперы (названные Г. комическими операми) — Филемон и Бавкида (исп. 1773, Эстерхаза; позже — зингшпиль), Совет богов (Der Götterrat oder Jupiters Reise auf die Erde, пролог к «Филемону и Бавкиде», исп. 1773, Эстерхаза), Наказанная жажда мести, или Сгоревший дом (Die bestrafte Rachgier, oder Das abgebrannte Haus, 1773), В канун субботы (Herebschabbas, 1773), Покинутая Дидона (Didone abbandonata, либр. И. фон Пауэрсбаха, исп. 1777, Эстерхаза), Четвёртая часть Геновефы (Genovevens vierter Teil, либр. И. фон Пауэрсбаха, исп. 1777); для хора и голосов с орк. — оратории — Возвращение Товия (El Ritorno di Tobia, текст Дж. Г. Боккерини, 1774—1775), Семь слов спасителя на кресте (Die Sieben Worte des Erlösers am Kreuze, текст И. Фриберта, переложение одноим. оркестровой пьесы Г., 1794; новый текст Й. Гайдна и Г. ван Свитена, ок. 1796), Сотворение мира (Die Schöpfung, текст Г. ван Свитена по поэме «Потерянный рай» Мильтона, 1798), Времена года (Die Jahreszeiten, текст Г. ван Свитена по поэме Дж. Томсона, 1801); 14 месс, в т. ч.: малая месса (Missa brevis, F-dur, ок. 1750), большая органная месса Es-dur (1766), месса в честь св. Николая (Missa in honorem Sancti Nicolai, G-dur, 1772), месса св. Цецилии (Missa Sanctae Caeciliae, c-moll, между 1769 и 1773), малая органная месса (B-dur, 1778), Мариацеллъская месса (Mariazellermesse, C-dur, 1782), месса с литаврами, или Месса времён войны (Paukenmesse, C-dur, 1796), месса с темой «Свят, свят» (Heiligmesse, B-dur, 1796), Нельсон-месса (Nelson-Messe, d-moll, 1798), месса Терезы (Theresienmesse, B-dur, 1799), месса с темой из оратории «Сотворение мира» (Schöpfungsmesse, B-dur, 1801), месса с духовыми инструментами (Harmoniemesse, B-dur, 1802); кантаты, в т. ч.— Рукоплескание (Applausus, 1768); кроме того: 2—Te Deum, Stabat Mater, 2 — Salve regina, Ave regina, 2 Offertorio, мотет и др. духовные произв.; разные хоровые произв., в т. ч.— Избрание капельмейстера (Die Erwählung eines Kapellmeisters, для солистов, хора и орк., ок. 1790), Буря (The Storm, для солистов, хора и орк., 1792), Хор датчан (Chor der Dänen, 1796); сольные кантаты и арии для голоса с орк.—Его больше нет с нами (на смерть короля Фридриха II, 1786), 22 арии; для орк.— 104 симфонии, в т. ч.: № 6, Утро (Le Matin, D-dur, 1761), № 7, Полдень (Le Midi, C-dur, 1761), № 8, Вечер и буря (Le Soir e la tempesta, G-dur, 1761), № 22, Философ (Der Philosoph, Es-dur, 1764), № 26, Стенания (Lamentatione, d-moll, ок. 1765), № 30, Аллилуйя (Alleluja, C-dur, 1765), № 31, С пангрышем рога, или На тяге (Mit dem Hornsignal, oder Auf dem Anstand, D-dur, 1765), № 43, Меркурий (Es-dur, до 1772), № 44, Траурная симфония (Trauersymphonie, e-moll, до 1772), № 45, Прощальная симфония (Abschiedssymphonie, называется также — Симфония при свечах, fis-moll, 1772), № 48, Мария Тереза (C-dur, 1773?), № 49, Страдание (La Passione, f-moll, 1768), № 53, Величественная (L'Imperiale, D-dur, ок. 1775), № 55, Школьный наставник (Der Schulmeister, Es-dur, 1774), № 59, Пламя (Feuersymphonie, A-dur, до 1769), № 60, Рассеянный (Simfonia per la commedia intitolata «Il Distratto», C-dur, не ранее 1775), № 63, Рокселана (La Roxelane, C-dur, 1777?), № 69, Лаудон (Laudon, C-dur, 1778—79), № 73, Охота (La Chasse, D-dur, 1781), № 82, Медведь (L'Ours, C-dur, 1786), № 83, Курица (La Poule, g-moll, 1785), № 85, Королева (La Reine de France, B-dur, 1785—86), № 92, Оксфордская (Oxford, G-dur, 1788?), № 94, С ударом литавр, или Сюрприз (Mit dem Paukenschlag, The Surprise, G-dur, 1791), № 100, Военная (Die Militär-symphonie, G-dur, 1794), № 101, Часы (Die Uhr, A-dur, 1794), № 103, С тремоло литавр (Mit dem Paukenwirbel, Es-dur, 1795), № 104, Соломон (D-dur, 1795). Кроме того, симфонии: B-dur (ок. 1760), B-dur (первоначальная ред. струн. квартета ор. 1, № 5, 1754 или 1762), симфония-концерт для скр., влч., гобоя, фагота и оркестра (B-dur, ор. 84, 1792), 16 увертюр, в т. ч. к 11-и операм, 3-м ораториям и увертюры (C-dur и D-dur), пассион для орк.—Семь слов спасителя на кресте (для 2 флейт, 2 гобоев, 2 фаготов, 4 валтори, 2 труб, ударных и струнных; по заказу кафедрального собора в Кадиксе, Испания, 1785, переложение для струн. квартета — ор. 51, 1787; в ораторию — ок. 1796); танцы — св. 100 менуэтов для орк.; св. 30 нем. танцев; 6 маршей, в т. ч. венгерский нац. марш; концерты для одного и нескольких инструментов с орк.— 35 концертов, в т. ч. 11 для клавира, 4 для скр., 4 для влч., 3 для валторны, 2 для баритона (смычкового), по одному — для контрабаса, флейты, трубы, 2 баритонов, 2 валтори, 5 для 2-колёсных лир, 13 дивертисментов с клавиром; для ансамбля инструментов — 47 дивертисментов для разного состава инструментов, в т. ч. 8 ноктюрнов для 9 инструментов, 9 секстетов и 6 сюит для 8 инструментов, Детская симфония; 83 струн. квартета для 2 скр., альта и влч., в т. ч. с названиями: 6 солнечных (Sonnenquartette, ор. 20, № 4—Ссора в Венеции—The Row in Venice, D-dur, 1772), 6 русских (Die russischen Quartetten, ор. 33, называются также Девичьи — Jungfernquartette, № 3 — Птичий квартет — Vogelquartett, C-dur, 1781), 6 прусских (Die preussischen Quartetten, ор. 50, № 6 — Лягушечий квартет — Froschquartett, D-dur, 1787), Семь слов спасителя на

кресте (Die Sieben Worte des Erlösers am Kreuze, op. 51, переложение одноим. пассиона для орк., 1787), Жаворонок (Lerchenquartett, D-dur, op. 64, 1790), Всадник (Reiterquartett, c-moll, op. 74, № 3, 1793), 6 Эрдёди-квартетов (Erdödy-Quartette, op. 76; № 2 — квартет с менуэтом ведьм — Quintenquartett mit dem Hexenmenuett, d-moll; № 3 — Императорский — Kaiserquartett, C-dur; № 4 — Восход солнца — The Sunrise, B-dur, ок. 1797), Неоконченный (op. 103, B-dur, 1803); для 3 инструментов — трио — 41 трио для клавира, скр. (или фл.) и влч., 21 трио для 2 скр. и влч., 126 трио для баритона (смычкового), альта (скр.) и влч., 11 трио для смешанных духовых и струн. инструментов; для 2 инструментов — 25 дуэтов для баритонов (смычковых) и влч. с басом или без, 6 дуэтов для скр. и альта; для фп. в 2 руки — 52 сонаты для фп., 12 пьес для фп., в т. ч. анданте с вариациями (f-moll, 1793), ариетта с 18 (20) вариациями (A-dur, до 1768), 6 лёгких вариаций (C-dur, 1790), 91 танец для клавира (в т. ч. 53 менуэта, 24 нем. танца, 5 контрдансов, 8 в цыганском стиле, 1 кадриль и 1 англ. танец); для фп. в 4 руки — 2 пьесы, в т. ч. вариации (Учитель и ученик — Il Maestro e lo scolare), 32 пьесы для муз. шкатулки; для голоса и голосов с сопровождением фп. — 13 ансамблей, в т. ч.: 9 квартетов (1799) и 4 терцета (1796), 4 дуэта (1796—1800), 47 песен для голоса с фп.; 55 канонов и рондо; обработки шотл., прл. и валлийских песен для 1—2 голосов с фп. или с трио (скр., влч. и фп., всего ок. 439 песен, в т. ч.: 150 шотл. песен, изд. У. Нейпиром, 1792—1794; 187 шотл., прл. и валлийских песен на сл. Р. Бёрнса, В. Скотта и др., изд. Томпсоном, впервые в 1802; 65 разных песен, изд. У. Уайтом, 1804 и 1807, кроме того, 26 неопубл. нар. песен, указанных Г. в перечне сочинений); музыка к спектаклям — к итал. комедиям: Удивительная маркиза (La Marchesa Nespola), Вдова (La Vedova), Врач (Il Dottore), Сапарелло (все соч. в 1762, пост. в Эйзенштадте, 1762); к пьесам: Пожар (Die Feuerbrunst, 1774), Рассеянный (Der Zerstreute, по одноим. пьесе Ж. Ф. Реньяра, пост. 1774, Пресбург), Альфред, или Король-патриот (по пьесе «The Patriot King or Alfred and Elvira» Бикнелла, 1796); отдельные арии Г. включены в оперы др. композиторов — «Школа ревнивых» Сальери (1780, Эстерхаза), «Ифигения в Тавриде» Траэтты (1786, Вена), «Редкое дело» Солера (1786, Вена), «L'amor artigiano» Гасмана (1794, Лондон).

Тематич. и библиографич. указатели: Artaria F., Verzeichnis der musikalischen Autographen von Joseph Haydn, W., 1893; Saint-Foix G. de, Les manuscripts et les copies d'oeuvres de Joseph Haydn à la Bibliothèque du Conservatoire, «Revue de Musicologie», XV, 1931; Laurencie L. de la, L'apparition des oeuvres de Haydn à Paris, «Revue de Musicologie», XVI, 1932 (Tome XIII); Lachmann R., Die Haydn-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin, Sonderdruck aus der «Zeitschrift für Musikwissenschaft», XIV, 1931/32; Koch L., Joseph Haydn. 1732—1809. Bibliographie. Festgabe der Budapester Stadtbibliothek, Bdpst, 1932; Hoboken A. von, Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd 1 — Instrumentalwerke, Mainz, 1957; Večsey J., Haydns Werke in der Musiksammlung der National Széchényi Bibliothek in Budapest, Bdpst, 1960.

Письма, материалы: Musikerbriefe, hrsg. von L. Nohl, Lpz., 1867, ²1873; L., 1867, P., 1867; La Mara (M. Lipsius), Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten (Nach den Urhandschriften erstmals hrsg.), Bd 1—2, Lpz., 1886; Joseph Haydns handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltens in London, 1794 und 1795, hrsg. von J. E. Engl, Lpz., 1909; Orel A., Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten, W., 1925; Drei Haydn-Kataloge in Faksimile. Mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen von J. P. Larsen, Kph., 1941; Rutz H., Joseph Haydn. Dokumente seines Lebens und Schaffens, Münch., 1953; Barbaud P., Haydn, P., 1957; Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. v. D. Bartha, Kassel, 1965.

Лит.: Серов А. Н., Письмо к одной даме по случаю оратории Гайдна «Die Schöpfung», «Пантеон», 1852, № 3, то же, Избранные статьи, т. 2, М., 1957, с. 81—88; Ла-Мара, Музыкально-характеристические этюды, пер. с нем., т. 2, М., 1889, с. 229—314; Ник Ф. [Финдейзен Н. Ф.], Музыка Гайдна в России, «РМГ», 1909, № 20—21; Рабинович А. С., Гайдн, Л., 1930, ²1937; Стендаль, Письма о прославленном композиторе Гайдне, Собр. соч., т. 8, Л., 1959; Альшванг А., И. Гайдн, М., 1947; Вольман Б., Наследие Гайдна в России, «СМ», 1959, № 6; Кремлёв Ю., Путь Гайдна, там же; Штейнпресс Б., Музыка Гайдна в России при жизни композитора, в кн.: Музыкальное исполнительство. Шестой сборник статей, М., 1970; Кремлёв Ю. А., Иозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества, М., 1972; Griesinger G. A., Haydn. Biographische Nachrichten, «Allgemeine musikalische Zeitung», XI, 1808—09; его же, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Lpz., 1810, ²W., 1954; Mayr S., Brevi notizie della vita e delle opere di Giuseppe Haydn, Bergamo, 1809; Dies A. Chr., Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Nachrichten desselben, W., 1810, neue Aufl., neu hrsg. von H. Seeger, B., 1959; Carpani G., Le Haydine..., Mil., 1812, ²Padova, 1823; Bürkli G., Biographie von Joseph Haydn, в сб.: Neujahrsstücke der Allgemeinen Musikgesellschaft, H. 18—19, Z., 1830—31; Karajan Th. G. von, Joseph Haydn in London 1791 und 1792, W., 1861; Wurzbach C. von, Joseph Haydn und sein Bruder Michael, W., 1862; Pohl C. F., Joseph Haydn, Bd 1—3, B.— Lpz., 1875—1927 (с использованием материала автора закончено Г. Ботштибером); Kuhač Fr. X., Josip Haydn i hrvatske narodne popievke, Zagreb, 1880; Schnerich A., Der Messentypus von Haydn bis Schubert, W., 1892; его же, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, W.— Lpz., 1909; его же, Joseph Haydn. Leben und Wirken des grossen Meisters, W., 1922, ² Z.— Lpz.—W., 1926; Hadow W. H., A Croatian composer. Notes toward the study of Joseph Haydn, L., 1897, ² L., 1928 (in Collected essays); Wendschuh L., Über Joseph Haydns Opern, Halle, 1896; Schmidt L., Joseph Haydn, B., 1898, ² 1906; Sandberger A., Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, в кн.: Gesammelte Aufsätze, I, Münch., 1921; его же, Zur Entstehung von Haydns «Sieben Worte des Erlösers am Kreuze», там же; Artaria F. und Botstiber H., Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria, W., 1909; Brenet M., Haydn, P., 1909, Oxf., 1926; Hase H. von, Joseph Haydn und Breitkopf und Härtel, Lpz., 1909; Wyzewa Th. de, A propos du Centenaire de Haydn, «Revue des deux mondes», 1909, 15.VI; Major E., Ungarische Tanzmelodien in Haydns Bearbeitung, «ZfMw», II, 1920; Blume Fr., Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten, «JbP», XXXVIII, Lpz., 1931; Scott M. M., Haydn's «83», a study of the complete edition, «ML», XI, 1930; её же, Haydn's opus two and opus three, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXII, 1935/36; её же, Haydn and folksong, «ML», XXXI, 1950; Adler G., Haydn and the viennese classical school, «MQ», XVIII, H. 2, 1932; Geiringer K., Joseph Haydn, Potsdam, 1932 (на англ. яз., N. Y., 1941); его же, Haydn. A creative life in music, N. Y., 1946, ² 1963 (совм. с Irene Geiringer); его же, Haydn's sketches for «The Creation», «MQ», XVIII, 1932; его же, Haydn and the folksong of the British Isles, «MQ», XXXV, 1949; Kobald K., Joseph Haydn, W., 1932; Strunk W. O., Haydn's divertimenti for baryton, viola and bass, «MQ», XVIII, № 2, 1932; Deutsch O. E., Haydns Kanons, «ZfMw», XV, 1932; Schmid E. Fr., Joseph Haydn. Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters, Bd 1—2, Kassel, 1934; Larsen J. P., Die Haydn-Überlieferung, Kph., 1939; Hopkinson C., Oldman C. B., Thomson's collections of national song..., Edin., 1940; Wirth H., Joseph Haydn als Dramatiker, Wolfenbüttel — B., 1940; Therstappen H. J., Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis, Wolfenbüttel — B., 1941; Brand C. W., Die Messen von Joseph Haydn, B.— Würzburg, 1941 (Diss.); Radcliffe Ph., The piano sonatas of Joseph Haydn, «MR», VII, 1946; Reich W., Joseph Haydn. Leben. Briefe. Schaffen, Luzern, 1946; его же, Joseph Haydn. Chronik seines Lebens in Selbstzeugnissen..., Z., 1962; Jacob H. E., Joseph Haydn. His arts, times and glory, L., 1950 (на нем. яз., Hamb., 1952); Hughes R. S. M., Haydn, L.— N. Y., 1950, ² L., 1963; Nowak L., Joseph Haydn, W.— Lpz.— Z., 1951, ² W., 1959; Sandheimer R., Haydn. A historical and psychological study based on his quartetts, L., 1951, ² 1959; Landon H. C. R., The symphonies of Joseph Haydn, L., 1955; его же, Supplement to the symphonies of Joseph Haydn, L., 1961; Worbs H. Chr., Die Sinfonik Haydns, Herdenau /Sa., 1956; Bartha D., Somfai L., Haydn als Opernkapellmeister, Bdpst, 1960; Seeger H., Joseph Haydn, Lpz., 1961; Das Haydn-Jahrbuch. Hrsg. von H. C. R. Landon, Bd 1—5, W., 1962—67; Haydn-Studien, Bd 1—2, Münch.—Köln, 1965—69; Steinpress B., Haydns Oratorien in Rußland zu Lebzeiten des Komponisten, в кн.: Haydn-Studien, Bd 2, H. 2, Köln, 1969.

П. А. Вульфиус.

ГАЛАМЯН (Galamian) Иван (р. 5 II 1906, Тебриз, Иран) — амер. скрипач и педагог. В 1922 окончил Моск. консерваторию по классу скрипки К. Г. Мостраса. В 1923—24 занимался у Л. Капе в Париже. Концертировал во Франции и Германии. С 1930 живёт в США. Преподаёт в Муз. ин-те Кёртис в Филадельфии и Джульярдской школе в Нью-Йорке. Г.— один из видных совр. амер. преподавателей скрипич. игры (среди его учеников — М. Рабин). Автор скрипич. школы и инструктивных сочинений для скрипки.

ГАЛА́НТНЫЙ СТИЛЬ (от франц. galant — учтивый, вежливый, изысканный) — стиль европ. музыки начала и сер. 18 в. Наз. также стилем рококо (франц. rococo) по аналогии с соотв. стилем изобразит. иск-ва. Термин «галантный» первоначально служил для обозначения салонно-аристократич. поэзии, тяготеющей к малым формам и выдержанной в игриво-эротич. тонах. К музыке термин впервые применён, по-видимому, И. Г. Вальтером («Praecepta», 1708, II, 10). Г. с. сформировался как антипод к «учёному» полифонич. стилю эпохи барокко. Идеологи Г. с. считали, что судьёй при оценке муз. произведения должно быть ухо любителя, ищущего в музыке наслаждения. Художеств. идеалами стали ясность, доступность, изящество, приятность. Музыка рассматривалась как подобие выразительной и вместе с тем утончённой речи, занимательной светской беседы. Характерно название пьес франц. композитора Г. Гийме: «Шесть сонат-квартетов, или Галантные и занимательные разговоры между поперечной флейтой, скрипкой, басовой виолой и виолончелью» («Six sonates en quatuors, ou Conversations gálantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de violon et un violoncelle», 1743). Полифония уступила место гомофонии; напевная мелодия развёртывалась на фоне скупого и прозрачного гармонич. сопровождения. Мелодии обильно уснащались орнаментальными украшениями — мелизмами, как бы перекликаясь с богатой изукрашенностью деталей в архитектуре и декоративном иск-ве того времени. Ранее в каждой пьесе композиторы выражали один аффект (см. *Аффектов теория*). Теперь, стремясь к «приятному разнообразию», композиторы наполняли свои произведения контрастами, в т. ч. и динамическими. Из муз. жанров предпочтение оказывалось инстр. миниатюре разл. рода — портретно-изобразительной, пасторальной, танцевальной. Исключит. значение для формирования Г. с. имели франц. лютневая и в особенности клавесинная музыка (Ф. Куперен и Ж. Ф. Рамо создали образцы клавесинной миниатюры Г. с.), итал. клавесинная музыка («упражнения», или сонаты, Д. Скарлатти и др.). В то же время Г. с. проявился и в др. жанрах муз. иск-ва: в салонной песне-романсе, в опере, балете, порой превращавшихся в сюиты-дивертисменты. Таковы оперы-балеты «Венецианские празднества» («Le carnaval de Venise», 1699) А. Кампра, «Галантная Индия» («Les Indes galantes», 1735) Рамо. В числе первого поколения представителей Г. с.— Р. Кайзер и Г. Ф. Телеман (Германия).

В творчестве представителей второго поколения Г. с. Дж. Б. Перголези, Дж. Б. Саммартини, Б. Галуппи (Италия), И. Г. Грауна, Ф. Э. Баха и др. (Германия) выступают новые черты — стремление к особой выразительной насыщенности музыки, к нежности, элегантности музыкальных образов. В мелодике важнейшее значение приобретают интонации вздоха, в гармонии используются сопоставления мажора и минора, более развитые отклонения и модуляции. Г. с. перерастает в новый, «чувствительный» стиль.

В процессе развития «чувствительного» стиля выкристаллизовались новые муз.-эстетич. идеалы — естественность, правдивость, единство аффекта, одушевлённость и напевность мелодии, умение музыкой затрагивать человеческие сердца. Деятельность младших представителей Г. с. и «чувствительного» стиля — сыновей И. С. Баха, композиторов мангеймской школы и венской предклассич. школы — непосредственно вела к формированию *венской классической школы*. Термин «Г. с.» не получил всеобщего признания; многие исследователи, в частности советские, применяют вместо него понятия предклассического или раннеклассического стиля.

Лит.: Bücken E., Der galante Stil, «ZfMw», VI, 1923/24; его же, Musik des Rokokos und der Klassik, Wildpark — Potsdam, 1928 (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken, Lfg 1, 3, 5, 7—9, 11, 15), рус. пер.— М., 1934; Dahms W., The «galant» style of music, «MQ», XI, 1925; Gradenwitz P., Mid-18th century transformations of style, «ML», XVIII, 1937; Hoffmann-Erbrecht L., Der «galante Stil» in der Musik des 18. Jahrhunderts, «StMw», XXV, 1962.

ГАЛЕВИ́, правильнее Алеви (Halévy), Жак Франсуа Фроманталь Эли (наст. имя и фам.— Элиас Леви, Lévy) (27 V 1799, Париж—17 III 1862, Ницца) — франц. композитор. Чл. Института Франции (с 1836), постоянный секретарь Академии изящных иск-в (с 1854). В 1819 окончил Парижскую консерваторию (занимался у А. Бертона и Л. Керубини), получив Рим. пр. (за кантату «Эрминия»). 3 года провёл в Италии. С 1816 преподавал в Парижской консерватории (с 1827 профессор). Среди его учеников — Ж. Бизе, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, Ф. Э. М. Базен, Ш. Дювернуа, В. Массе, Э. Готье. Одновременно был аккомпаниатором (с 1827), хормейстером (1830—45) «Театра Итальен» в Париже. Как композитор не сразу завоевал признание. Его ранние оперы — «Цыгане» («Les Bohémiens»), «Пигмалион», «Два павильона» («Les deux pavillons») не были исполнены. Первое произв. Г., поставленное на сцене,— комич. опера «Ремесленник» («L'artisan», 1827). Успех композитору принесли: опера «Клари» (1829), балет «Манон Леско» (1830). Подлинное признание и мировую известность приобрёл Г. оперой «Жидовка» («Дочь кардинала», «La Juive», либр. Э. Скриба, 1835, т-р «Гранд-Опера»).



Г.— один из ярких представителей *большой оперы*. Для его стиля характерны монументальность, красочность, сочетание драматизма с внешней декоративностью, нагромождение сценич. эффектов. Многие произв. Г. написаны на историч. сюжеты. Лучшие из них посв. теме борьбы против нац. угнетения, но эта тема трактуется с позиций буржуазно-либерального гуманизма. Таковы: «Королева Кипра» («Царица Кипрская» — «La Reine de Chypre», 1841, т-р «Гранд-Опера»), повествующая о борьбе жителей Кипра против венецианского владычества, «Карл VI» (1843, там же) о сопротивлении франц. народа поработителям-англичанам, «Жидовка» — драм. рассказ (с чертами мелодрамы) о преследовании евреев инквизицией. Музыка «Жидовки» отличается яркой эмоциональностью, её выразительная мелодика основана на интонациях франц. романса.

Соч.: оперы (св. 30), в т. ч. Молния (L'Eclair, 1835, т-р «Опера комик», Париж), Шериф (1839, там же), Суконщик (Le Drapier, 1840, там же), Гитарист (Guitarrero, 1841, там же), Мушкетёры королевы (Les Mousquetaires de la reine, 1846, там же), Пиковая дама (La Dame de Pique, 1850, там же; отчасти использован сюжет А. С. Пушкина), Богач (Le Nabab, 1853, там же), Волшебница (La magicienne, 1858, там же); балеты — Манон Леско (1830, т-р «Гранд-Опера», Париж), Пелла (Yella, 1830, не пост.); музыка к трагедии Эсхила «Прометей» (Prométhée enchainé, 1849); романсы; песни; муж. хоры; фп. пьесы; культовые произв.; учебник сольфеджио (Leçons de lecture musicale, P., 1857) и др.

Лит. соч.: Souvenirs et portraits, P., 1861; Derniers souvenirs et portraits, P., 1863.

Лит.: Halévy L., F. Halévy, sa vie et ses oeuvres..., P., 1863; Monnais E., Halévy, P., 1863; Pougin A., Fr. Halévy écrivain, P., 1865.

ГАЛЕВИ́, правильнее Алеви (Halévy), Людовик (1 I 1834, Париж —7 или 8 V 1908, там же) — франц. писатель, либреттист. Чл. Франц. академии (с 1884). Племянник Ж. Ф. *Галеви*. В 1855 начал лит. деятельность. Успех принёс ему одноактный водевиль «Менуэт Данан» (1861), написанный с А. Мельяком, к-рый был соавтором Г. св. 20 лет. Автор (совм. с Мельяком) либретто известных оперетт Ж. Оффенбаха: «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя борода», «Парижская жизнь» (обе в 1866), «Герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868) и др. Г. и Мельяк излагали в либретто античные мифы или события из жизни аристократич. общества, слегка осменивая их с позиций бурж. «здравого смысла». Лучшие из этих либретто не лишены остроумия, авторы прибегают к шаржу, пародии. Г. и Мельяку принадлежит либретто оперы Ж. Бизе «Кармен» (1875). Писал также либретто для Л. Делиба («Воды Эмса», совм. с А. Кремьё), Ш. Лекока («Маленький герцог», 1878, с Мельяком) и др. Водевиль Г. и Мельяка «Сочельник» стал основой сюжета оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса (1874). Написал биографию Ж. Ф. Галеви (F. Halevy, sa vie et ses oeuvres, 2 éd., P., 1863).

Лит.: D'Alméras H., Ludovic Halévy, в его кн.: Avant la gloire, P., 1902; Roujon H., Artistes et amis des arts, P., 1912.

М. М. Яковлев.

ГАЛЕ́Н (Galin) Пьер (1786, Саматан, деп. Жер — 31 VIII 1821, Бордо) — франц. учитель музыки и математики. В 1817 учредил в Бордо курсы упрощённого метода первоначального обучения музыке, назв. им *мелопласт*. Обосновал его принцип в брошюре «Изложение нового метода преподавания музыки» («L'exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique», 1818), завоевав мн. сторонников. Ученик и последователь Г.— Э. Лемуан (1795— год смерти неизв.), преподававший по его методу, переиздал эту работу под назв. «Метод мелопласта» («Méthode du mélo-plaste», P., 1924, ³ 1831). Позднее метод Г. был развит Э. Шеве и получил назв. метода Г.— Шеве.

И. М. Ямпольский.

ГАЛИ́БОВА Рена Абрамовна [р. 11(24) V 1915, Коканд] — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. Тадж. ССР (1941). Чл. КПСС с 1942. Одна из первых проф. тадж. певиц. В 1931—34 училась в Среднеазиатском ун-те (Ташкент). Тогда же впервые выступила по радио как певица. С 1938 артистка Тадж. муз. т-ра в Душанбе. В 1940—66 солистка Тадж. т-ра оперы и балета им. Айни. Партии: Кончаковна, Кармен, Недда; Нушофарин («Кузнец Кова» Баласаняна и Бобокалонова), Гулизор («Восстание Восе» Баласаняна), Зухра («Тахир и Зухра» Ленского) и др. Известна как исполнительница песен народов Востока. Гастролирует за рубежом (Иран и Афганистан).

ГАЛИЛЕ́И (Galilei) Винченцо (ок. 1520, Санта-Мария-а-Монте, близ Флоренции — погребён 2 VII 1591, Флоренция) — итал. композитор, лютнист, муз. теоретик, математик. Отец физика, механика и астронома Г. Галилея. Изучал теорию музыки у Дж. Царлино в Венеции, учился игре на лютне в Пизе. С 1572 жил во Флоренции. Участник Флорентийской камераты, для к-рой его труды, особенно «Диалог о древней и новой музыке» («Dialogo della musica antica et della moderna», Firenze, 1581, факсим. изд. Roma, 1934), имели программное значение. Сторонник антич. традиций, Г. выступал против многоголосия в вок. музыке. Принципы гомофонного стиля он применил в написанных им «Песне графа Уголино» на стихи из «Божественной комедии» Данте и «Плаче пророка Иеремии», к-рые он сам исполнял в сопровождении виол в доме мецената Дж. Барди, где собирались члены Флорентийской камераты (оба сочинения не сохранились). Г. писал мадригалы (изд. 2 книги — 1574, 1587, Венеция), пьесы для лютни, виолы. В теоретич. работах резко полемизировал со сторонниками контрапунктич. системы. Г. обнаружил ценные муз. памятники Др. Греции, в т. ч. гимны поэта Месомедеса.

Соч.: Fronimo. Dialogo nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto, Venezia, 1568, ² 1584; Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, Firenze, 1589, faks., Mil., 1933; Il primo libro della prattica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze, [Firenze], 1588—91; Discorso intorno all'uso delle dissonanze, [Firenze], 1588—91.

Лит.: Роллан Р., Опера в XVII веке..., М., 1931; Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, М., 1966, с. 514—520; Fleissner O., Die Madrigale Vincènzo Galileis und sein Dialogo della musica antica e della moderna, Münch., 1922 (Diss.); La Camerata fiorentina. Vincenzo Galilei... a cura di F. Fano, Mil., 1934.

ГАЛКА́УСКАС, Галковский Константин Михайлович [4(16) VI 1875, Вильнюс — 20 II 1963, там же] — сов. композитор, педагог, дирижёр, обществ. деятель. Нар. арт. Литов. ССР (1955). В 1908 окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова. В 1909 организовал в Вильнюсе симф. оркестр, с к-рым выступал в качестве дирижёра и лектора. В 1919 участвовал в работе муз. коллегии при Нар. комиссариате просвещения Временного революционного правительства Литвы. С 1908 вёл педагогическую работу, с 1945 — в Вильнюсской консерватории, (с 1947 профессор).

Автор 2 опер, в их числе «Цыганы» по А. С. Пушкину (1908, Вильнюс), «Мизерере» (1909), балета для детей «Призрак матери»(1930), муз. комедий, произв. для симф. оркестра, в т. ч. симфонии «Москва» (1948), хоров, обработок нар. песен, музыки к драматич. спектаклям и др.

Ю. Гаудримас.

ГА́ЛКИН Николай Владимирович [6(18) XII 1856, Петербург — 8(21)V 1906, там же] — рус. скрипач, дирижёр и педагог. В 1872 окончил Петерб. консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра. Занимался также у Й. Иоахима, Э. Соре и Г. Венявского. В 1875 концертмейстер оркестра Б. Бильзе в Берлине. В 1877—1894 солист оркестра балета Мариинского т-ра. С 1880 преподаватель, с 1888 профессор по классу скрипки и рук. оркестрового класса Петерб. консерватории. Выступал в концертах как солист, в 1880—84 играл в струн. квартете Петерб. отделения РМО (альтист). В 1892—1903 дирижёр летних симф. концертов в Павловске, проводил еженедельные вечера рус. музыки, пропагандируя творчество композиторов Новой русской школы (многие их произв. впервые были исполнены под его управлением). Автор пьес для скрипки и фп., романсов.

Лит.: Б[а с к и н] В., Н. В. Галкин, «Всемирная иллюстрация», 1897, 8 марта, № 1467; Некролог, «РМГ», 1906, № 21/22.

И. М. Марков.

ГА́ЛЛЕНБЕРГ (Gallenberg) Венцель Роберт (28 XII 1783, Вена — 13 III 1839, Рим) — австр. композитор. Учился у И. Г. Альбрехтсбергера в Вене. В 1806 капельмейстер и композитор придв. т-ра в Неаполе. Сотрудничал с итал. импресарио Д. Барбая. В 1822—23 директор венской придв. труппы, с 1829 — «Кернтнертортеатра» (придв. опера в Вене). В 1830—38 жил в Италии и Франции, писал балеты, в 1836—38 был директором т-ра в Неаполе. Г.— автор ок. 50 балетов, в т. ч. «Альфред Великий» («Alfred der Grosse», 1820), 3 орк. увертюр, пьес для арфы, мн. фп. произв., 12 нем. песен. Балеты Г. были популярны в 1830-е гг.; на темы из его музыки написаны многочисл. вариации; сделаны переложения (К. Черни, А. Диабелли), однако творчество Г. мало оригинально (влияние В. А. Моцарта, Л. Керубини). Г. упоминается в биографиях Бетховена как муж Джульетты Гвиччарди, к-рой композитор посв. сонату для фп. ор. 27 № 2 (т. н. «Лунная»).

ГА́ЛЛЕР Константин Петрович [5(17) VII 1845, Петербург — 15(27) IV 1888, там же] — рус. муз. критик, собиратель рус. нар. песен, композитор, педагог. Учился в Петерб. консерватории у Н. И. Зарембы, Ю. И. Иогансена и Н. А. Римского-Корсакова (теория композиции), Ф. Ф. Черни (фп.), Ц. Чнарди (флейта). С 1879 преподавал в Учительском ин-те и Общедоступных муз. классах Педагогич. музея Военного мин-ва в Петербурге. Принадлежал к группе петерб. консервативных критиков. С 1874 выступал в периодич. печати («Музыкальный свет», «Музыкальный мир», «Баян» и др.). Издал 2 сб. собств. записей рус. нар. песен: «Рай детей» (1886) и «Сборник русских народных песен С.-Петербургской губернии Лужского уезда» (М., 1889), последний — единственная дореволюц. публикация напевов крестьянских песен Петерб. губ. Ему принадлежат муз. сочинения (опера, кантата, орк. произв. и др.), а также «Учебник хорового пения и теории музыки, приспособленный к школьному обучению» (СПБ, 1882).

Лит.: Некролог, «Баян», 1888, 24 апр., № 16; Кремлёв Ю., Русская мысль о музыке..., т. II. 1861—1880, Л., 1958, с. 524—25.

И. М. Ямпольский.

ГА́ЛЛИ Анатолий Иванович (1853 — июнь 1915, Гурзуф) — рус. пианист и педагог. В 1877 окончил Моск. консерваторию по классу фп. и композиции. В 1879—1909 вёл в консерватории класс спец. фп. на младшем отделении. У Г. занимался Н. К. Метнер.

Лит.: А. Л. [Александрова-Левенсон А. Я.], Памяти А. И. Галли, «РМГ», 1915, № 31—32.

ГА́ЛЛИКО (Gallico) Клаудио (р. 4 XII 1929, Милан) — итал. музыковед. Учился в консерваториях Пармы (фп.) и Милана (композиция), в ун-те Пармы (муз. палеография). Преподавал историю музыки в консерваториях Падуи (1957—62) и Больцано (1962—1968); с 1968 ведёт этот курс в Консерватории им. А. Бойто в Парме, с 1967— в Пармском ун-те (с 1970 возглавляет Ин-т музыковедения). С 1968 президент Итальянского об-ва музыковедения (Società Italiana di Musicologia). Ведущий ред. нового собрания сочинений К. Монтеверди и серии «Мантуанские музыкальные памятники» («Monumente musicali mantovani», v. 1— L. Viadana, Cento concerti ecclesiastici, Mantua — Kassel, 1964). Автор статей по истории итал. музыки, а также кн. «Искусство ста духовных концертов Л. Виаданы» («L'arte dei cento concerti ecclesiastici di L. Viadana», Torino, 1964).

ГА́ЛЛИ-КУ́РЧИ (Galli-Curci) Амелита (18 XI 1882, Милан — 26 XI 1963, Ла-Холья, Калифорния) — итал. певица (колоратурное сопрано). В 1901 окончила Междунар. ин-т им. А. Мандзони в Милане, в 1905 — лицей при ин-те. Училась игре на фп. у проф. В. Аппиа и в Миланской консерватории, где изучала также теорию музыки. В 1903 окончила консерваторию, преподавала игру на фп. По совету комп. П. Масканьи начала самостоятельно заниматься пением и в короткий срок достигла выдающихся результатов. В 1906 впервые выступила на оперной сцене в Трани (в партии Джильды), в Риме (1908), после чего пела в Египте (1908—09), Аргентине, Уругвае (1910 и 1912), Бельгии, Испании (1913—14), России (Петербург, февр.— март 1914, вместе с Л. В. Собиновым) и др. странах. С 1916 жила в США; в 1916—24 солистка оперы в Чикаго, одновременно (в 1920—30) солистка т-ра «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). В 1930—38 занималась в основном конц. деятельностью. С 1938 выступала только эпизодически. Выдающаяся представительница итал. оперного иск-ва, Г.-К. пользовалась славой одной из самых известных певиц своего времени; её иск-во явилось важным этапом в истории итал. вок. культуры. Г.-К. покоряла слушателей совершенной техникой исполнения, лёгкостью вокализации, редчайшим по красоте тембра голосом. Она достигла высот виртуозного иск-ва и одновременно была подлинным мастером пения в кантилене. Эти качества сочетались у Г.-К. с высоким сценич. мастерством и ярким темпераментом. Простота и непринуждённость исполнения, тонкий художественный вкус проявились и в концертном репертуаре Г.-К., в к-ром её достижения были не менее значительны, чем в опере. Партии: Розина, Виолетта, Лакме; Лючия («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Амина, Эльвира («Сомнамбула», «Пуритане» Беллини), Динора («Динора» Мейербера), Филина («Миньон» Тома), Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Шемаханская царица («Золотой петушок» Римского-Корсакова) и др.



Лит.: Тимохин В., Выдающиеся итальянские певцы, М., 1962; Le Massena C. E., Galli-Curchi's life of song, N. Y., 1946; Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955.

В. В. Тимохин.

ГАЛЛИ-МАРЬЕ́ (Galli-Marié) [наст. фам.— де л'Иль (de l'Isle)] Селестин (ноябрь 1840, Париж — 22 IX 1905, Ницца) — франц. певица (меццо-сопрано). Дочь певца Парижской оперы Ф. М. де л'Иля (выступал под именем Марье), к-рый был её первым учителем пения. В 1859 дебютировала на оперной сцене в Страсбурге. После выступления в Руане (1862) в опере «Цыганка» Балфа Г.-М. получила приглашение в парижский т-р «Опера-комик», солисткой к-рого была до 1885. Мировую славу принесли Г.-М. партии Миньон («Миньон» Тома, 1866) и Кармен (1875), первой исполнительницей к-рых она являлась. В исполнении этих партий во всей полноте раскрылись её артистическое дарование и певческое мастерство с его наиболее характерной чертой — тонкой колористической отделкой вокальной фразы. Среди других партий: Серпина («Служанка-госпожа» Перголези), Маддалена («Риголетто»), Омбре («Жанна» Флотова), Тавен («Мирейль» Гуно).

Гастролировала в Италии, Англии, Бельгии. В 1890 участвовала в спектакле «Кармен» (т-р «Опера комик»), сбор от которого пошёл на сооружение памятника Ж. Бизе.

Лит.: Malherbe H., Carmen, P., 1951.

ГАЛЛИНЬЯ́НИ (Gallignani) Гвидо (р. 23 III 1880, Лугo, обл. Эмилия-Романья) — итал. контрабасист,композитор. Учился музыке в родном городе, затем в Филармоническ. лицее в Болонье. С 1905 преподавал в консерватории Мальмё (Швеция). Концертировал в крупнейших городах Зап. Европы, Азии, Африки, Юж. и Сев. Америки. Игра Г. отличалась темпераментностью, виртуозной техникой, артистизмом.

В репертуар Г. входили и его собств. сочинения для контрабаса — прелюды, концертные пьесы (соло, с фп. и с оркестром). Значит. интерес представляют его «24 мелодических этюда для контрабаса» (изд. в 1961, Милан). Автор работ, посвящённых искусству игры на контрабасе.

Б. В. Доброхотов.

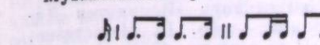
ГА́ЛЛУС (Gallus) Якоб (известен также под фам. Carniolus, Carniolanus, Handl, Händl, Petelin) (между 15 IV и 31 VII 1550, Рибница — 18 VII 1591, Прага) — словенский композитор. В 1574—75 был певцом в Венской придв. капелле. После 1575 служил в монастырях Австрии, Чехии, Моравии, Юж. Силезии. В 1580—85 капельмейстер у епископа С. Павловского в Оломоуце, в 1585 капельмейстер (возможно, кантор) собора св. Яна в Праге. Композицией начал заниматься ок. 1575. Наибольшее значение среди его сочинений имеют мотеты («Opus musicum harmoniarum», 1586—90, содержит 374 мотета для всех литургич. праздников). В нек-рых из них проявляется связь со словенской нар. песенностью. Широкую популярность завоевали мадригалы Г. Он был мастером как гомофонного, так и полифонич. стиля и сочетал их в своих произв. Автор т. н. пародийных месс. Творчество Г. сыграло важную роль в становлении музыкальной культуры эпохи Возрождения.

Лит.: Цветко Д., Якобус Галлус, в сб.: Из прошлого югославской музыки, М., 1970; J. Gallus, G. Plautzijus, J. B. Dolar in njihovo delo, Ljubljana, 1963; Skerjanc L., J. Gallus, Ljubljana, 1963; Cvetko D., J. Gallus Carniolus, Ljubljana, 1965.

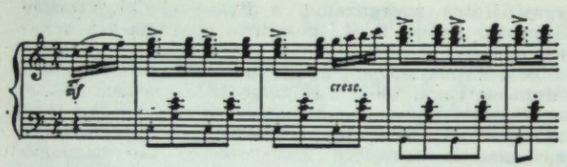
М. М. Яковлев.

ГАЛО́П (франц. galop, от франкск. wahl-hlaup — кельтская рысь, wala-hlaupan — хорошо бежать; нем. Galopp, Galopade, Galoppwalzer) — бальный танец 19 в., исполняющийся в стремительном скачкообразном движении.

Музыкальный размер 2/4, характерные ритмы:



Для Г. типична чётко очерченная мелодия, сопровождающаяся простейшими аккордами тоники, доминанты, субдоминанты; в аккомпанементе «отбиваются» четверти, часто и восьмые доли. Форма Г. обычно сложная трёхчастная с одним, иногда двумя трио. Как правило, имеется вступление из неск. тактов одного аккомпанемента (иногда и перед трио). Часто Г. даются характерные названия.



Ф. Шуберт. «Грацкий галоп» для фп.

Г. возник, по-видимому, в Германии, где первоначально наз. Hopser или Rutscher. Ок. 1820 появился во Франции, откуда и распространился по всей Европе как *бальный танец*, применялся также в опере, оперетте, балете. На балах и в балете обычно был заключительным массовым танцем. Нередко в виде Г. обрабатывались популярные мелодии. Широкой известностью пользовались галопы Й. Ланнера, К. Черни, И. Штрауса-отца, И. Штрауса-сына, Ф. Обера, Ж. Оффенбаха (из оперетты «Орфей в аду»), Э. Вальдтейфеля. Высокохудожеств. образцы Г. создали Ф. Шуберт, Ф. Лист (Большой хроматический галоп), М. И. Глинка, П. И. Чайковский («Спящая красавица», Пролог, № 3, вариация феи Виолант и др.).

С. П. Панкратов.



ГАЛУ́ППИ (Galuppi; по прозванию Буранелло, Buranello) Бальдассаре (18 X 1706, остров Бурано, близ Венеции — 3 I 1785, Венеция) — итал. композитор. Занимался в консерватории «Инкурабили» под рук. А. Лотти (композиция). С кон. 20-х гг. его многочисл. оперы ставились в т-рах Венеции, а затем др. итал. городов. В 1741—43 Г. работал как оперный композитор в Лондоне, где его произв. завоевали популярность. С 1748 был помощником капельмейстера, с 1762 до конца жизни (с 3-летним перерывом) — капельмейстером собора св. Марка и директором консерватории «Инкурабили» в Венеции. В 1765—1768 служил придв. капельмейстером в Петербурге. Помимо руководства придворными спектаклями и концертами, он писал также православную церковную музыку. Его учеником был Д. С. Бортнянский.

В обширном и разнообразном по характеру творч. наследии Г. осн. место занимает опера. Наибольшее значение имеют его комич. оперы. Плодотворным было 15-летнее сотрудничество Г. с К. Гольдони, на либр. к-рого он написал свои лучшие комич. оперы, в т. ч. «Аркадия» (1749), «Лунный мир» («Il mondo della luna», 1750), «Деревенский философ» («Il filosofo di campagna», 1754), «Дьяволица» («La diavolessa», 1755). Один из крупнейших мастеров итал. оперы-буффа, Г. во многом способствовал формированию этого жанра. Он обогатил выразит. средства и формы оперы-буффа, в частности повысил значение финалов как узловых моментов комедийного действия: утвердил тип «цепного» финала, состоящего из неск. разл. по характеру и темпу эпизодов, объединённых в одно целое.

Среди опер-серия Г. выделяются «Покинутая Дидона» («Didone abbandonata», либр. П. Метастазио, 1741), «Король-пастух» («Il re pastore», 1758). В опере «Ифигения в Тавриде», написанной для петерб. сцены (либр. М. Кольтеллини, 1768), проявились реформаторские тенденции поздней итал. оперы-серия; композитор стремится к яркой драм. выразительности музыки. Одной из особенностей оперы является значит. драматургич. роль хора. Г. принадлежат произв. др. жанров. Его клавирные сонаты занимают промежуточное место между старой итал. сонатой сюитного типа и раннеклассич. сонатной формой.

Соч.: оперы (ок. 100), в т. ч. Верность в непостоянстве, или Друзья-соперники (La fede nell'incostanza, ossia Gli Amici rivali, 1722, Венеция), Доринда (1729, там же), Узнанный Кир (Ciro riconosciuto, 1737, там же), Пенелопа (1741, Лондон), Сципион в Карфагене (1742, там же), Сила любви (La forza d'amore, 1745, Венеция), Антигон (Antigono, 1746, Лондон), Олимпиада (1747, Милан), Мир навыворот, или Женщины командуют (Il mondo alla reversa, ossia Le donne che commandano, 1750, Венеция), Смешные виртуозки (Le virtuose ridicole, по пьесе «Смешные жеманницы» Мольера, 1752, Венеция), Милосердие Тита (La clemenza di Tito, 1760, Турин), Король на охоте (Il re alla caccia, 1763, Венеция), Служанка ради любви (La serva per amore, 1773, там же); оратории и светские кантаты, в т. ч. Освобождённая добродетель (La virtù liberata, 1765, Петербург), Союз добродетели и красоты (La pace fra virtu e la bellezza, 1766, там же), Амфион (1780, Венеция); церк. музыка — мессы, реквиемы, мотеты и др.; инстр. произв., в т. ч. клавирные сонаты (51); 7 струн. квартетов.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России..., т. II, М.— Л., 1929, с. 122—24; Бёрни Ч., Музыкальные путешествия..., пер. с англ., Л., 1961 (гл. Венеция); Wotquenne A., Baldassare Galuppi. Étude bibliographique sur ses oeuvres dramatiques, «RMJ», 1899, VI, [2] Brussel, 1902; Della Corte A., Baldassare Galuppi, profilo critico, Siena, 1948 (Quaderni dell' Accad. Mus. Chigiana, XVIII); Loewenberg A., Annals of opera, Camb., 1943, [2] Gen., 1955; Mooser K. A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2, Gen., 1951.

Ю. В. Келдыш.

ГАЛУ́ШКИНА Лидия Ивановна (р. 15 VI 1923, Иваново) — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. БССР (1963). В 1950 окончила Моск. консерваторию по классу пения Ф. С. Петровой. С 1952 солистка Белорус. т-ра оперы и балета. Партии: Алеся («Алеся» Тикоцкого), Ганна («Маринка» Пукста), Марина («Ясный рассвет» Туренкова), Надежда («Надежда Дурова» Богатырёва), Марина Мнишек, Кончаковна, Любава, Любаша; Аксинья («Тихий Дон»), Клитемнестра («Орестея» Танеева), Ядвига («Страшный двор» Монюшко), Аменрис, Кармен; Клара («Обручение в монастыре») и др.

ГАЛЫНИН Герман Германович (30 III 1922, Тула — 18 VI 1966, Москва) — сов. композитор. В 1941, будучи студентом Моск. консерватории, ушёл добровольцем в армию, где руководил худож. самодеятельностью, написал ряд песен, а также музыку к драматич. спектаклям (в т. ч. к пьесе «Укрощение укротителя» Флетчера). В 1945—50 вновь учился в Моск. консерватории, занимаясь по композиции в классах Д. Д. Шостаковича и Н. Я. Мясковского. В эти годы написал: 1-й концерт для фп. с оркестром (1946), струн. квартет (1947), фп. трио, хоры на стихи сов. поэтов, сюиту для струн. оркестра (1949), «Эпическую поэму» для симф. оркестра (1950; Гос. пр. СССР, 1951), ораторию «Девушка и смерть» (1950), навеянную одноим. поэмой М. Горького. В 1951 тяжёлая болезнь затормозила творч. работу композитора. Несмотря на это Г. создал «Молодёжную праздничную увертюру» для симф. оркестра (1951), Арию для скрипки и струн. оркестра (1959), 2-й концерт для фп. с оркестром (1965). Творчество Г.— значит. явление в развитии сов. муз. культуры. Яркий самобытный талант композитора соединил в себе мелодич. щедрость, гармонич. красочность, чувство совр. колорита и классич. стройность формы.

Лит.: Мнацаканова Е., Герман Галынин, М., 1965.

И. П. Кулаков.

ГАЛЬВА́НИ (Galvani) Джакомо (1 XI 1825, Болонья — 7 V 1889, Венеция) — итал. певец (тенор) и педагог. Учился в Муз. лицее Болоньи у Гамберини и Л. Дзамбони. В 1849 дебютировал в Сполето. Пел в разл. т-рах Италии, а также в Мадриде, Брюсселе, Льеже, Антверпене и др. городах. Его светлый, блестящий, гибкий голос по интенсивности звучания приближался к драм. тенору. Был непревзойдённым исполнителем партии Альмавивы. Иск-во Г. связано с традициями Дж. Рубини. В 60-х гг. Г. оставил сцену. В 1869—87 профессор Моск. консерватории (был приглашён Н. Г. Рубинштейном). Среди его учеников — М. Н. Климентова, А. Ю. Больска (Скомпская),

М. Е. Медведев, А. П. Антоновский, С. Е. Трезвинский и др. В 1887—89 преподавал в Венеции. Написал «Практические заметки о певческом голосе» («Observations pratiques sur l'organe de la voix», Moscou, 1882).

Л. З. Корабельникова.

ГА́ЛЬСТОН (Galston) Готфрид (31 VIII 1879, Вена — 2 IV 1950, Сент-Луис, США) — австр. пианист и педагог. Учился у Т. Лешетицкого (фп.) в Вене, у С. Ядассона (композиция) в Лейпциге. В 1903—05 преподавал в консерватории Штерна в Берлине. Гастролировал во мн. странах, в т. ч. в Австралии (1902), неоднократно в России (в 1908, 1914; в СССР — в 1926). В 1921—27 жил в Берлине, с 1927—в США, преподавал в консерватории в Сент-Луисе. Игра Г. отличалась вдумчивостью, лирич. тонкостью, мягким, красивым звуком. В своём исполнит. иск-ве испытал сильное влияние Ф. Бузони. Особую известность принёс ему цикл историч. концертов-монографий (5 вечеров, посв. И. С. Баху, Л. Бетховену, Ф. Шопену, Ф. Листу и И. Брамсу), повторенный в разл. странах (в т. ч. в России). Опыт работы над этим циклом запечатлён Г. в «Рабочей книге» («Studienbuch», B., 1910, [2] München., 1921). Известна также сделанная Г. фп. транскрипция сицилианы g-moll из сонаты для флейты Es-dur И. С. Баха.

Г. М. Коган.

ГАЛЬЯ́НО (Gagliano) — семья итал. мастеров смычковых инструментов. Наиболее известны: Алессандро Г. (1660—1725), явившийся основателем неаполитанской школы мастеров смычковых инструментов. Его инструменты по стилю и особенностям технич. выполнения занимают промежуточное место между работами братьев А. А. и Дж. Амати и Андреа Гварнери. Последняя сделанная им модель близка к работам К. Бергонци. Г. покрывал инструменты жёлто-красным лаком, напоминавшим лак, употреблявшийся А. Страдивари и др. мастерами Кремоны. Выдающимися мастерами были его сыновья Никола Г. (1695, Неаполь — 1740, там же) и Дженнаро Г. (1700, Неаполь — ок. 1770, там же). Оба мастера следовали модели А. Страдивари. Их инструменты отличаются высоким уровнем технич. выполнения, покрыты жёлто-коричневым лаком, довольно твёрдым и жёстким (употребление такого лака характерно для всех последующих мастеров неаполитанской школы). К выдающимся мастерам принадлежал и сын Никола Г. — Фердинандо Г. (1724, Неаполь — 1781, там же).

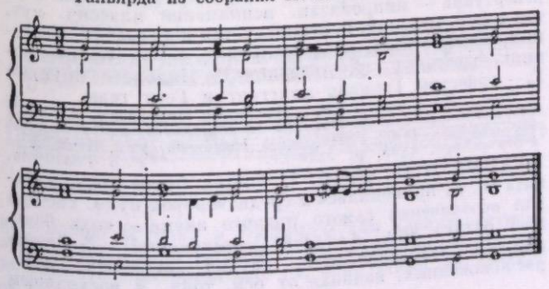
Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, 2 изд., М., 1964; Jalovec K., Italienische Geigenbauer, Prag, 1957; Lutgendorff W. L. F., Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Fr./M.—B., 1922.

Б. В. Доброхотов.

ГАЛЬЯ́НО Марко — см. *Марко да Гальяно.*

ГАЛЬЯ́РДА (итал. gagliarda, франц. gaillarde, букв.— весёлая, бодрая) — старинный танец романского происхождения. Был распространён в Европе с конца 15 в. по 17 в. Нередко ошибочно отождествлялся с *романеской*. Для Г. 16 в. характерны 3-дольный метр, умеренно быстрый темп, аккордовый склад, диатоника, ритмич. рисунок ♩ ♩ ♩|♩.♪ ♩ или ♩.♪|♩♩♩|. Исполнялась обычно после медленной 4-дольной *паваны*. На основе этих контрастирующих танцев развивалась инстр. *сюита*; как правило, в сюите Г. варьировала мелодич. и метроритмич. рисунок паваны. С сер. 16 в. широко известна и как самостоят. танец; пользовалась успехом в придв. кругах, особенно в Англии, Италии. В 17—18 вв. сохранялась только как часть инстр. сюиты; для неё стали характерными медленный темп, полифонич. фактура. Г. писали У. Бёрд, О. Гиббонс, М. Франк, И. Шейн, Дж. Б. Витали и др.

Гальярда из собрания П. Аттеньяна (1529).

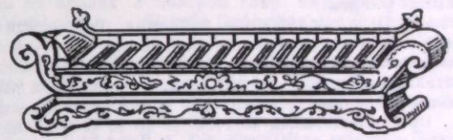


Лит.: Arbeau Th., Orchésographie, Langres, 1588, faksimile, изд., P., 1888; Körte O., Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Beiheft 3, Lpz., 1901; Sachs C., Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof, B., 1910; его же, Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; Blume F., Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im XV. Jahrhundert, Lpz., 1925; Nettl P., The story of dance music, N. Y., 1947.

И. А. Барсова.

ГА́МБА (итал. gamba, букв.— нога). 1) Распространённое назв. теноровой *виолы* (*виолы да гамба*). 2) Лабиальные органные регистры узкой мензуры, носящие названия струн. инструментов: виолина, виола, виолончель, контрабас, Spitzgamba (нем.), Geigenprinzipal (нем.). Регистр виолы да гамба (гл. обр. 8′, 4′), как и большинство регистров Г., встречается чаще всего в органах романтич. стиля.

ГАМБА́НГ (gambang) — индонезийский ударный инструмент. Состоит из дерев. (Г. кайю) или металлических (Г. гангза) пластинок, укреплённых в горизонтальном положении на деревянной подставке, нередко пышно украшенной росписью и резьбой. Г. имеет



фиксированный строй, соответств. 5-ступенному звукоряду *слендро* или 7-ступенному — *пелог*. Г. является основой оркестра *гамелан*, строй к-рого зависит от его настройки. Звук извлекают двумя деревянными палочками с плоской шайбообразной обмоткой на конце. Их держат свободно между большим и указат. пальцами, остальные пальцы служат глушителями звука. Звучание Г. громкое, резкое, особенно у Г. гангза. В гамелане Г. обычно исполняет осн. тему, передавая её *гендеру* для вариац. разработки.

Р. Б. Галайская.

ГА́МБУРГ Григорий (Герман) Семёнович [9(22) X 1900, Варшава — 20 X 1967, Москва] — советский композитор, дирижёр и альтист. Засл. деят. иск-в РСФСР (1965). В 1922 окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции Н. Н. Черепнина и по классу скрипки В. Р. Вильшау, в 1927 — Моск. консерваторию по классу композиции Н. Я. Мясковского, скрипки — Б. О. Сибора, дирижирования — Н. А. Малько. Участник Квартета имени Страдивариуса (1924—30). С 1931 дирижёр симф. оркестра Министерства кинематографии. Преподаватель Моск. консерватории по классу камерного ансамбля (1929—41, с 1939 профессор), Ин-та воен. дирижёров (1945—54), Ин-та им. Гнесиных (с 1954).

Соч.: для орк.— увертюра-фантазия на башк. темы Салават Юлаев (1941), сюита на якут. темы (1945), увертюра на темы 3 рус. песен (1947), Лирическая поэма (1947); концерты с орк.— 2 для скр. (1927, 1953), 2 для влч. (1939, 1945), для альта (1943); 5 струн. квартетов, в т. ч. 4-й квартет-сюита, 5-й для 4 влч.; романсы на тексты А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и др.

И. П. Кулаков.

ГА́МБУРГ (Hamburg) — крупный экономич., политич. и культурный центр Германии (ФРГ). 1,8 млн. жит. (1970). Вплоть до 18 в. на муз. культуру Г. оказы-

вала большое влияние церковь. Начиная с 13 в. в монастырях велись занятия музыкой. К сер. 17 в. церк. музыка достигла высокого уровня развития, в особенности благодаря деятельности кантора Т. Зелле; его «Страсти по Иоанну» — одно из первых произв. гамбургских композиторов в ораториальном стиле. В это время Г. становится центром северонем. торговли и политически независимым городом. Городские шпильманы объединяются в цехи. Гамбургские музыканты приобщаются к достижениям нидерландской и венецианской школ. В 17 в. в бюргерских празднествах принимали участие преим. ансамбли струн. инструментов. Тогда же Г. становится одним из центров северонем. органного иск-ва. В числе органистов были И. и Я. Преториусы, Г. Шейдеман (ученики Я. П. Свелинка). Игра гамбургского органиста И. Рейнкена оказала известное воздействие на молодого И. С. Баха. Органист М. Векман организовал Collegium musicum — объединение любителей и профессионалов, для исполнения камерной и оркестровой музыки, к-рое с 1660 стало давать еженедельные концерты. В 1678 в Г. был создан первый в Германии общедоступный постоянный оперный т-р, где ставились произв. И. Тейле, Н. Штрунка, И. Куссера, Р. Кайзера, И. Маттезона, Г. Генделя, Г. Телемана. В 1721—61 муз. жизнь Г. возглавлял Телеман, написавший для публичных концертов более 30 ораторий. В 1761 на Валентиновом поле был построен первый конц. зал. В 1767 должность гор. директора музыки занял Ф. Э. Бах, к-рый с 1776 ввёл исполнение конц. программ, целиком посв. симф. музыке. Однако к этому времени в культурной жизни города, вследствие прусских войн, наметился упадок.

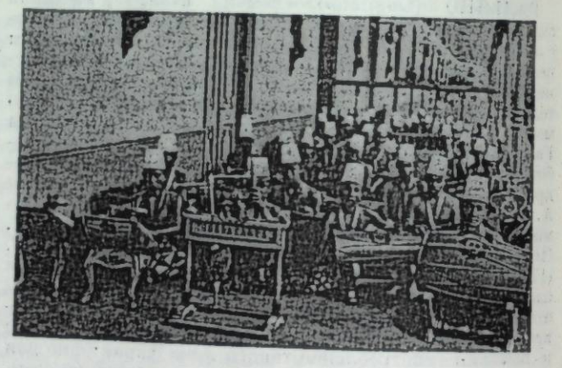
К нач. 19 в. ослабление экономич. положения Г. лишило его политич. самостоятельности. В результате руководства муз. жизнью частными объединениями значительно понизился её уровень. С появлением пароходства и железных дорог настал новый период расцвета Г., продолжавшийся вплоть до 20 в. С 1827 оперы ставятся в новом театр. здании. В 1838 было создано Северонемецкое объединение муз. празднеств, организовавшее регулярные концерты и исполнение ораторий с привлечением широкого круга участников; в 1829 — Филармонич. конц. об-во. В муз. жизни города как пианист принимал участие в свои юные годы И. Брамс, уроженец Г. В кон. 19 в. в качестве дирижёров в Г. выступали Х. фон Бюлов, Р. Штраус, Г. Малер, Ф. Мотль, Г. Леви. Оперы ставились к этому времени на сцене двух т-ров (Городского и «Талия»). Оперный антрепренёр Б. Поль широко пропагандировал творчество Р. Вагнера. В 1895 на основе Союза гамбургских любителей музыки создаётся постоянный симф. оркестр, проводивший концерты для широкой публики. В 1934, объединившись с оркестром гор. т-ра, он получил название Филармонич. гос. оркестра. Его виднейшие руководители — Э. Похум и Х. Шмидт-Иссерштедт. Установление фаш. диктатуры (1933—45) губительно отразилось на нем. культуре, в т. ч. музыкальной. Резко сократились масштабы конц. и муз.-театр. жизни.

В Г. работают Государственная опера (новое здание построено в 1955), Филармонический государственный оркестр, оркестр Северо-зап. нем. радио, Гос. высшая муз. школа (1950), Муз. студия им. Чайковского (1952). При Гамбургском ун-те до 1949 наряду с Научным муз. ин-том существовал Ин-т сравнительного музыковедения.

Лит.: Давыдова К., Студия им. Чайковского, «СМ», 1962, № 12; Sittard J., Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, Altona-Lpz., 1890; Hohne W., Hundert Jahre Musiker-Organisation in Hamburg, Hamb., 1931; Wolff H., Die Barockoper in Hamburg, Bd 1—2, Wolfenbüttel, 1957.

Х. Зеегер.

ГА́МЕЛАН (от яванск. gamel — ударять, стучать) — нац. индонез. оркестр. Наивысшего развития достиг на островах Ява и Бали. В состав Г. входят гл. обр. удар. инструменты: пластиночные гамбанг, гендер,



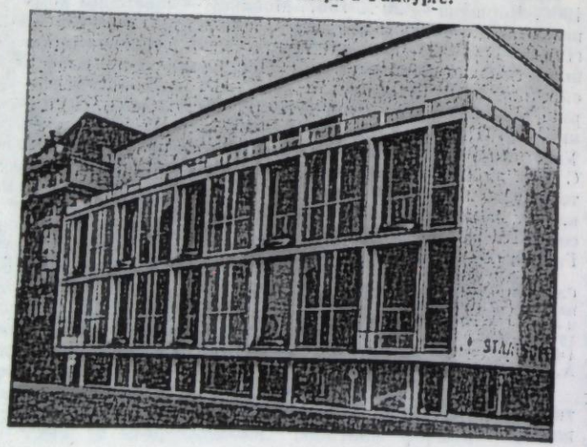
сарон; лежачие гонги бонанг, разл. подвесные гонги, барабаны генданг и др. Иногда включаются струн. щипковые — кечапи и челемпунг, смычковый ребаб, продольная флейта сулинг, разл. шумовые инструменты. Общее число инструментов от 10 до 25. Строй пластиночных инструментов определяет строй всего оркестра. Употребляются звукоряды — 5-ступенный *слендро* и 7-ступенный *пелог*. При исполнении выбранной темы обычно руководствуются одной из ладотональных формул — патет. Звучание Г. отличается большой гибкостью динамики и выразительностью, чему способствует искусное сочетание тембровых красок. Разучивание партий производится гл. обр. на слух. Каждый музыкант, исполняя свою тему, стремится лучше выявить характер своего инструмента. В основе репертуара — импровизац. исполнение классич. муз. тем и нар. мелодий. Г. используется в драматич., балетных, песенно-танц. представлениях, торжеств. церемониях, шествиях, на праздниках. Наиболее крупные Г.— оркестры Гамелан мангганг и Гонг геде.

Лит.: Демин Л. М., Искусство Индонезии, М., 1965; Groneman J., De Gamêlan te Jogjâkarta, met eene voorrede..., Amst., 1890; Ensiklopedia Indonesia, v. 2, Bandung — 's-Gravenhage, 1955, p. 522—24.

Р. Б. Галайская.

ГА́ММА (греч. γάμμα). 1) Третья буква греч. алфавита (Γ, γ), применялась в средневековой букв. системе для обозначения самого низкого звука — соль большой октавы (см. *Алфавит музыкальный*). 2) Звукоряд — последование всех звуков (ступеней) *лада*, расположенных, начиная от осн. тона, в восходящем

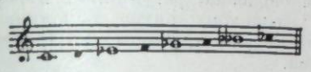
Государственная опера в Гамбурге.



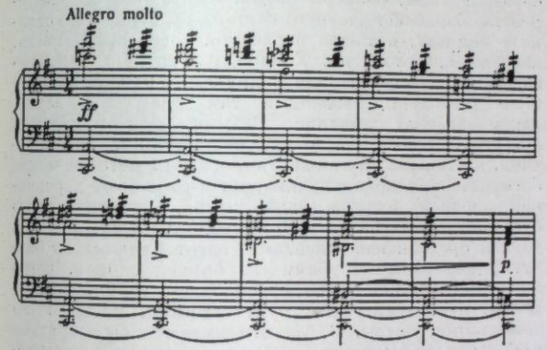
или нисходящем порядке. Г. имеет объём октавы, но может быть продолжена по тому же принципу построения как вверх, так и вниз в смежные октавы. Г.— выразитель количеств. состава лада и звуковысотных соотношений его ступеней. В музыке получили применение Г. 7-ступенных диатонических ладов, 5-ступенных пентатонных ладов, а также 12-звучные хроматические. Исполнение различных Г. и всевозможных их комбинаций практикуется как средство развития техники игры на муз. инструментах, а также в процессе обучения пению.

В. А. Вахромеев.

«ГА́ММА РИ́МСКОГО-КО́РСАКОВА» — звукоряд, ступени к-рого образуют поочерёдную последовательность тонов и полутонов (гамма тон-полутон или полутон-тон). Объединяет звуки системы, условно обозначаемой как *уменьшенный лад* (термин Б. Л. Яворского). Опорой (условной тоникой) в этой системе служит ум. септаккорд (см. *Аккорд*).



В рус. музыке впервые применена Н. А. Римским-Корсаковым в целях муз. изобразительности:

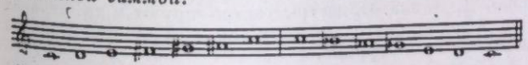


Н. А. Римский-Корсаков. Симфоническая картина «Садко» (1-я редакция, 1867). Погружение Садко в морскую пучину.

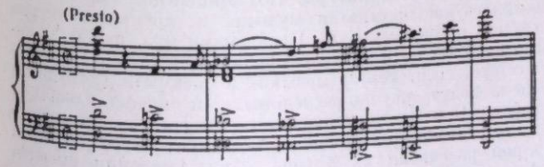
Ранее гамма тон-полутон применялась в зап.-европ. музыке, напр. в фп. сочинениях Ф. Листа (Этюд Desdur; «Этюды высшего мастерства»: № 5 — «Блуждающие огни», № 6 — «Видение» и др.), Ф. Шопена (1-я баллада g-moll).

В. А. Вахромеев.

«ГА́ММА ЧЕРНОМО́РА» — звукоряд, ступени к-рого образуют последовательность целых тонов; наз. также *целотонной гаммой*.



Целотонная гамма объединяет звуки системы, к-рую иногда условно обозначают как *увеличенный лад*. Впервые в мировой муз. лит-ре «Г. Ч.» применил М. И. Глинка в опере «Руслан и Людмила» для характеристики образа Черномора (отсюда и название гаммы). Вслед за Глинкой при обрисовке гл. обр. фантастич. персо-



М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». Увертюра.

нажей её использовали А. С. Даргомыжский («Каменный гость»), А. П. Бородин («Спящая княжна»), Н. А. Римский-Корсаков и др. рус. и заруб. композиторы.

ГАМРЕКЕ́ЛИ Давид Александрович [р. 27 VII (9 VIII) 1911, Чиатура] — сов. певец (баритон). Нар. арт. Груз. ССР (1943) и засл. деят. иск-в РСФСР (1951). В 1932 окончил с.-х. ин-т, в 1935 — Тбилисскую консерваторию по классу пения Е. А. Вронского. В том же году дебютировал на сцене груз. т-ра оперы и балета, где работал до 1944. В 1944—52 солист Большого т-ра.

Партии: Князо, Мурман («Даиси», «Абесалом и Этери» З. Палиашвили), Леван («Кето и Котэ» Долидзе), Евгений Онегин; Елецкий («Пиковая дама»), Риголетто, Жермон, Эскамильо и др. С 1952 выступает как конц. певец, осн. место в его репертуаре занимают произв. П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова; исполняет также груз. нар. песни. Лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов (1939). С 1967 преподаватель вокального ф-та Моск. консерватории. В 1943 снимался в фильме «Щит Джурган» (Гос. пр. СССР, 1950).

ГАНА́ССИ (Ganassi), прозванный дальФонтего (dal Fontego), Сильвестро (1492, Фонтего, близ Венеции — после 1543) — итал. музыкант. Работал гор. музыкантом в Венеции. Автор руководства игры на блокфлёте с 8 звуковыми отверстиями («Opera Intitulata Fontegara. La quale insegna a sonare di flauto...», Venezia, 1535, перезд., Милан, 1934; на нем. яз., с совр. нотной записью, Берлин, 1956), в к-ром содержатся правила диминуции (украшения мелодии), получившие широкое распространение в исполнит. практике инструменталистов и певцов. Ему принадлежит также руководство игры на виолах с обзором совр. ему практики игры на гамбе (1-я ч.— «Regola Rubertina che insegna a sonar de viola d'archo tastada...», Venezia, 1542; 2-я ч.— «Lettione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti», Venezia, 1543, перезд., факс. Tl 1—2, Lpz., 1924). Работы Г.— ценнейшие источники по исполнительской практике в Италии 16 в.

Лит.: Peter H., Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart, B., 1953.

И. М. Ямпольский.

ГАНДО́ЛЬФИ Гектор (Этторе) Петрович (1862, Пьелла, близ Турина — 19 VIII 1931, Москва) — певец (бас), педагог. По национальности итальянец. С 1907 жил в России. Засл. арт. Республики (1927). Пению обучался у Ф. Скафатти и Дж. Мичели (Неаполь). В 1882 дебютировал как оперный певец. Гастролировал с разл. оперными труппами по городам Европы, Азии, Сев. и Южной Америки. Партии: Мефистофель, Нилаканта, Филипп II; Марсель («Гугеноты»). Выступал в концертах. В 1907—23 профессор Киевской, в 1923—31 — Моск. консерваторий. Преподавал также в муз. техникумах им. Скрябина и им. Гнесиных (Москва). Его ученики: Н. Н. Середа, Г. И. Тиц, С. А. Ценин, Изо Голянд и др.

Лит.: Этторе Гандольфи [некролог], «Художественное образование», 1931, № 6, с. 35.

ГАНДШИН, правильнее Хандшин (Handschin) Жак (5 IV 1886, Москва — 25 XI 1955, Базель) — швейц. музыковед и органист. Учился игре на органе у М. Регера в Мюнхене, К. Штраубе в Лейпциге и Ш. М. Видора в Париже. Впервые выступил как органист в Петербурге (1907). В 1909—20 преподаватель (с 1915 профессор) класса органа в Петерб. (Петроградской) консерватории и органист лютеранской церкви св. Петра (с 1915) в Петрограде. Много концертировал, пропагандируя в России органное творчество И. С. Баха. Привлёк ряд рус. композиторов (А. К. Глазунова, С. М. Ляпунова, С. И. Танеева, Ц. А. Кюи и др.) к созданию музыки для органа, опубликовал их сочинения в изданной им в Париже антологии «Современные мастера органа» («Les maîtres contemporains de l'orgue», 1913—1914). В первые годы после Окт. революции принимал

участие в работах научно-теоретич. секции Наркомпроса. В 1920 основал (совм. с проф. В. И. Коваленковым) лабораторию муз. акустики. С 1921 жил в Швейцарии. Служил церк. органистом в Санкт-Галлене (1921—24), Цюрихе и Базеле (1924—55). С 1930 профессор истории музыки в Базельском ун-те. С 1936 вице-президент Междунар. об-ва музыковедения. Автор мн. науч. трудов и статей, гл. обр. по истории ср.-век. музыки, органной музыке, по вопросам интерпретации орг. сочинений И. С. Баха и др., а также монографий о М. П. Мусоргском (1924), К. Сен-Сансе (1930), И. Ф. Стравинском (1933).

Соч.: Что такое орган?, «Музыкальный современник», 1915, № 3; Из истории органа в России, там же, 1916, № 4; Русская музыка для органа, «Мелос», кн. 2, СПБ, 1918, с. 134—141; Die Grundlagen des à cappella Stils, Z., 1929; Der Toncharakter..., Z., 1948; Musikgeschichte im Überblick, Luzern, 1948, ²1964; La naissance d'une musique russe d'orgue vers 1914, в сб.: Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson, t. 2, P., 1955; Aufsätze und Bibliographie. Gedenkschrift, hrsg. von. H. Oesch, Stuttg.— Bern, 1957.

Лит.: In memoriam J. Handschin, hrsg. von H. Anglès, G. Birkner, Ch. van den Borren [u. a.], Strassb., 1962.

ГА́НЗЕН Цецилия [р. 4(16) II 1897, станица Каменская, ныне Донецкой обл.] — скрипачка. В 1914 окончила Петерб. консерваторию по классу скрипки Л. С. Ауэра. В 1910 с большим успехом дебютировала в Петербурге. С 1921 гастролировала в западно-европейских странах и США. Позднее поселилась в Гейдельберге (Германия), профессор Высшей музыкальной школы.

ГАНО́Н, правильнее А н о н (Hanon) Шарль Луи (2 VII 1819, Ран-сюр-л'Эр — 19 III 1900, Булонь-сюр-Мер) — франц. пианист, органист, педагог. Учился в Парижской консерватории у Ш. В. Берио (сына Ш. О. Берио). Преподавал игру на фп. в Булонь-сюр-Мер. Автор этюдов и инструктивных пособий для фп., в т. ч. известного сб. «Пианист-виртуоз...» («Pianiste-virtuose. En 60 exercices»; последнее издание — Будапешт, 1964), элементарной фп. методики («Méthode élémentaire de piano»), руководства по аккомпанементу («Système nouveau pratique et populaire pour apprendre à accompagner...») и др.

ГА́НСКАЯ МУ́ЗЫКА. При наличии общенац. традиций музыка многочисл. народностей Ганы, говорящих на языках фанти, аким, акваким, дагомба, мампруси и др., имеет свою специфику и выполняет разл. функции в быту. Напр., у народов конкомба, дагбани, адангме одним из осн. элементов свадебной церемонии является музыка, у акан и ряда др. народов этой традиции нет; в сев. р-нах страны коллективный труд, как правило, сопровождается музыкой, у народов ашанти нет такого обычая. У конкомба есть песни косьбы и гребли, но нет песен молотьбы, в то время как у народов кассена-нанкани и буилса имеются песни молотьбы, но нет песен др. видов труда. В муз. практике нек-рых народов Ганы существуют песни, исполняемые только женщинами (напр., похоронные плачи), мужчинами (охотничьи песни), детьми и т. п.; у др. народов распространены смешанные хоры. Разнообразны вок. традиции народов Ганы. Так, у народа кассена-нанкани серенада исполняется дуэтом (молодой человек поёт серенаду девушке вместе со своим другом), у др.— соло. Своеобразна вок. техника и манера исполнения разл. этнич. групп, связанная с природными особенностями тембра голоса и певч. практикой (носовой характер звука, пульсации, хроматич. скольжения, напряжённый или открытый голос, фальцет, йодль, улюлюканье и т. д.). Народы акан, га, эве поют открытым звуком, с ровным постепенным понижением от начала к концу фразы. В песнях дагбани, фрафра, кассена-нанкани и буилса фраза открывается обычно громким и высоким звуком, а завершается резким его понижением. Певцы фрафра поют очень напряжённым голосом.

Ладовой основой Г. м. является *пентатоника*, но используются также 6- и 7-ступенные звукоряды, близкие к диатоническому. Обычно каждая этнич. группа применяет какой-то один постоянный звукоряд с определённой, строго фиксированной последовательностью интервалов; в р-нах, заселённых представителями разл. этнич. групп, встречается неск. звукорядов.

В нар. музыке Ганы существует как одноголосие, так и многоголосие. Распространено пение параллельными терциями (терцовый параллелизм широко применяют музыканты конкомба, кассена-нанкани, буилса), но заканчиваются песни унисоном.

Одна из особенностей Г. м.— наличие «определённого» и «вольного» ритмов, к-рые возникают благодаря применению наряду с «главным» (метрическим) акцентом (появляется через определ. промежутки длительностей, придаёт музыке ритмич. строгость, стройность, подчёркивается притопыванием ноги, хлопком в ладоши, ударом барабана) регулярных и нерегулярных акцентов. В «вольном» ритме исполняются песни, инструментальные пьесы, танцы же требуют «определённого» ритма.

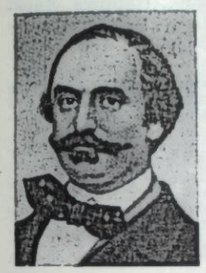
Многочислен муз. инструментарий Ганы. Наиболее богата ударно-шумовая группа. Существуют разнообразные типы, размеры барабанов. У народа эве семейство барабанов (асавуи) состоит из барабана-хозяина — ацимеву, а также барабанов сого, киди, каган, клодзио, клобото и др. У народа ашанти в семейство барабанов (твене) наряду с другими входит барабан этвие (леопард), названный так благодаря звуку, напоминающему рычание. Ритмич. фон в ганском оркестре создают трещотки, погремушки, колокольчики, кастаньеты, а также ганкогви (2 металлических безъязычковых колокольчика, по к-рым бьют деревянной палочкой), акзатце (полая тыква, окутанная сетью бус, нанизанных на мягкую проволоку) и др. Духовая группа представлена флейтами (изготовляются из бамбука, древесины), трубами (из бивней слонов, рогов животных). В Сев. Гане преобладают струн. инструменты: муз. луки, однострун. скрипки, инструменты типа лютни, цитры. В Ашанти имеются своеобразные 6—7-струн. арфы (сеперева) и музыкальные луки с резонатором (бэнта).

В 50-х гг. 20 в. под влиянием европ. и амер. воен. оркестров в муз. ансамблях Ганы стали применяться европ. инструменты. Распространился новый муз. стиль — хайлайф, основанный на сочетании элементов афр. нар. и европ. иск-ва. К нач. 60-х гг. 20 в. в Гане насчитывалось неск. десятков оркестров хайлайф (их обычный состав: трубы, саксофоны, тромбоны, контрабасы, барабаны, бонго-барабаны, конго-барабаны и т. д.), среди к-рых выделяются оркестры под рук. Г. Воррена, С. Аквайе, Л. Никой, Э. Менса, А. Гайвори, Д. Данка. Оркестры гастролируют в др. странах Зап. Африки, благодаря чему хайлайф распространился почти по всей Африке.

С образованием независимого гос-ва Ганы открылись новые пути развития проф. музыки. В 1958 был создан Совет искусств, осн. задача к-рого — сохранение и развитие афр. нар. культуры. По инициативе Совета проводились нац. фестивали музыки и драмы, конкурсы традиц. и совр. музыки. Проблемами муз. иск-ва занимается Ин-т по изучению Африки при ун-те Ганы (существует спец. сектор музыки и иск-ва). Сотрудники Ин-та ведут научно-исследоват. и пропагандистскую работу. При Ин-те организованы симфонический оркестр и хор. В Аккре создана Академия, курс обучения к-рой рассчитан на 2 года. При Академии имеются фонотека и коллекция муз. инструментов. Выдвинулись проф. композиторы — Э. Аму, Ф. Гбехо и др. Широко распространены в Гане муз.-драм. спектакли, насыщенные песнями, танцами. Музыку к этим спектаклям пишет С. Аквайе. Популярность получила его муз. комедия «Обадзенг» (показана в СССР, 1961). Появился ряд работ по вопросам музыки, фольклора, в т. ч. труды о Г. м. Квабены Нкетия.

Лит.: Х а н г а Л., Первый труд, «СМ», 1965, № 6; Современная музыкальная жизнь Африки, там же, 1972, № 3; G b e h o P h., The Indigenous Gold Coast music, «United Empire», 1951, XLII, May—June; е г о ж е, Beat of the master drum, «West African Review», 1951, v. 22, № 290; G a d z e k p o B., Making music in Eweland, там же, 1952, v. 23, № 299; O n w o n a - O s a f o F., Talking drums in the Gold Coast, «Gold Coast Teachers Journal», 1957, № 2, Apr.; N k e t i a J. H. K w a b e n a, Changing traditions of folk music in Ghana..., «Journal of the International Folk Music Council», 1959, v. 11; е г о ж е, Festivals of Ghana, «The Ghanaian», 1958, № 2; е г о ж е, African music in Ghana, Accra, 1962; е г о ж е, Drumming in Akan communities of Ghana, Edinb.— L., 1963; е г о ж е, Folk songs of Ghana, L., 1963; Ghana's talking drums, «West African Review», 1959, May. *Л. О. Голдин.*

ГА́НСЛИК, Х а н с л и к (Hanslick) Эдуард (11 IX 1825, Прага — 6 VIII 1904, Баден, близ Вены) — австр. музыковед. Занимался теорией музыки и игрой на фп. у В. Я. Томашека. Учился на юридическом ф-те Пражского, а затем Венского ун-тов. С 1846 выступал как муз. критик, сотрудничал в различных органах венской периодической печати. С 1861 профессор Венского ун-та по теории и истории музыки. Читал публичные лекции о музыке во мн. городах Австрии, Чехии, Германии. Широко известен эстетич. труд Г. «О музыкально-прекрасном» (1-е изд. 1854, Лейпциг), носящий остро полемич. характер и направленный гл. обр. против романтич. эстетики. Одновременно Г. критиковал положение теории аффектов и взгляды франц. просветителей, считавших определяющим началом муз. выразительности интонации человеческой речи. Эта критика велась Г. с реакционных формалистич. позиций. В осн. положениях своего труда Г. опирался на взгляды И. Ф. Гербарта, исходившего из философии И. Канта. Г. противопоставлял музыку как особую форму духовной деятельности др. видам иск-ва. Отсюда проистекало его отрицательное отношение к программной музыке и опере. Г. приходил к определению музыки как игры. Книга Г. вызвала множество полемич. откликов. К наиболее последовательным противникам Г. на Западе принадлежал А. В. Амброс, в России — А. Н. Серов. Вместе с тем эстетич. воззрения Г. оказали значит. влияние на развитие зап.-европ. муз. науки. В частности, они послужили исходным пунктом для теории муз. стилей Х. Римана и Г. Адлера.



Своей деятельностью Г.-критик часто опровергал Г.-теоретика и в конкретных суждениях не всегда последовательно придерживался собственных эстетич. принципов. Г. энергично пропагандировал наследие И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и особенно Л. Бетховена, к-рого он сравнивал с У. Шекспиром как художника, в совершенстве выразившего дух времени. Крупнейшим композитором послебетховенской эпохи Г. признавал Р. Шумана, хотя и оспаривал некоторые его эстетич. взгляды. Среди музыкантов 2-й пол. 19 в. Г. высоко оценивал И. Брамса, восторженно отзывался о «Кармен» Бизе. В то же время он был непримиримым противником Ф. Листа и Р. Вагнера и в течение всей своей жизни вёл упорную борьбу с возглавлявшимися ими направлениями. Г.— один из первых зап. критиков, серьёзно оценивший ряд произв. П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Но при этом он проявлял явное непонимание нац.-своеобразных черт рус. музыки. Несмотря на противоречия, муз.-критич. наследие Г. представляет интерес как отражение идейно-эстетич. борьбы в европ. музыке 19 в. и как богатый источник муз.-историч. сведений. Блестящий стилист, разносторонне образованный, он немало способствовал поднятию авторитета муз. критики.

Соч.: О музыкально-прекрасном, Пер. и предисл. Г. А. Ларош, М., 1910; Geschichte des Konzertwesens in Wien. 1848—1866, Bd 1—2, W., 1869—70; Die moderne Oper. Kritiken und Studien, Bd 1—9, B., 1875—1900, ²1911; Aus meinem Leben, Bd 1—2, B., 1894, ²1912.

Лит.: С е р о в А. Н., Опера и её новейшие направления, в его кн.: Критические статьи, т. 2, СПБ, 1892, с. 1195—96; е г о ж е, Гектор Берлиоз, там же, т. 4, СПБ, 1895, с. 1939—1940; В а г н е р В. А., О прекрасном в музыке. Критика на сочинение Ганслика, «Вопросы философии и психологии», 1895, кн. 29; Л и н и ц к и й А., Эстетическая теория Э. Ганслика (Критический этюд), «РМГ», 1914, №№ 20—21, 22—23; Ганслик как музыкальный критик и воинствующий теоретик музыкального формализма, в кн.: М а р к у с С., История музыкальной эстетики, т. 2, М., 1968; H i r s c h f e l d R., Das kritische Verfahren E., Hanslicks, ²W., 1895. *Ю. В. Келдыш.*

ГАРА́ (Garat) Пьер Жан (26 IV 1764, Истариц, деп. Ниж. Пиренеи — 1 III 1823, Париж) — франц. певец (баритональный тенор), композитор. Брал уроки у дирижёра и композитора Ф. Бека (Бордо). Выступал в парижских муз. салонах и на конц. эстраде, завоевав славу одного из выдающихся певцов конца 18 — нач. 19 вв. С 1794 гастролировал в Германии и Англии. Среди любимых композиторов Г. был К. В. Глюк, арии из опер к-рого он постоянно включал в программы своих выступлений. Исполнение Г. отличалось музыкальностью, тонким чувством стиля, совершенством вокализации, большим технич. мастерством. Г. обладал редким по природе голосом большого объёма (современники отмечали его колоратурные пассажи). Автор неск. романсов, пользовавшихся большой популярностью в авторском исполнении. В 10-х гг. 19 в. оставил конц. деятельность. С 1799 профессор Парижской консерватории.

Лит.: F a g o a g a I., Pierre Garat, le chanteur, Baiona, 1944. *В. В. Тимохин.*

ГА́РАШТИ Эмиль— см. *Харасти* Э.

ГА́РБУЗОВ Николай Александрович [23 VI (5 VII) 1880, Москва — 3 V 1955, там же] — сов. муз. теоретик, учёный в обл. акустики. Доктор искусствоведения (1940). Окончил в 1906 Горный ин-т в Петербурге, в 1916— Муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва по классам композиции А. Н. Корещенко и А. Д. Кастальского. В 1911—21 преподавал в Моск. механико-технич. уч-ще курс неорганич. химии. С 1921 вёл исследовательскую работу в созданном при его непосредств. участии Гос. ин-те муз. науки (ГИМН, возглавлял вплоть до его ликвидации в 1931). Работал также в Гос. академии искусствознания (ГАИС, с 1931) и Науч.-исследовательском ин-те при Моск. консерватории (с 1932, в 1934—37 директор). В 1923—51 профессор по классу муз. акустики, в 1933—48 руководитель акустич. лаборатории Моск. консерватории. В 1944 принимал активное участие в организации Ин-та истории иск-в АН СССР и возглавлял его муз. сектор. Учениками Г. являются мн. сов. музыковеды и акустики (С. С. Скребков, А. В. Рабинович, С. Г. Корсунский и др.).



Г. был видным представителем акустического направления в муз.-теоретич. науке. Его исследования утвердили понимание предмета муз. акустики как раздела совр. теории музыки. Осн. работы Г. близко соприкасаются с вопросами, затрагивающими природу гармонии и слухового восприятия. В разработанной им в 1920—30 теоретич. системе (т. н. теория многоосновности ладов и созвучий) доказывается акустич. основа явлений гармонии (призвуки, порождённые не одним, а несколькими исходными звуками, сливаются, обра-

зуя созвучия). В 1940—50 в серии опубликованных исследований Г. обосновал теорию зонной природы слухового восприятия (см. *Зона*). Согласно этой теории, восприятие высоты, громкости, тембра, динамики, темпа, ритмики, интонац. соотношений происходит в пределах известного количественного диапазона, на всём протяжении к-рого сохраняется данное качество звука. Г. занимался также вопросами рус. нар. многоголосия, науч. систематизацией и уточнением терминологии теории музыки. Ему принадлежат общая редакция и ряд глав в учебном пособии «Музыкальная акустика» (М.— Л., 1940, ² М., 1954).

Соч.: Акустическая природа мажора и минора, в кн.: Сборник работ Комиссии по музыкальной акустике, вып. 1, М., 1925 (Труды ГИМН); Натуральные призвуки и их гармоническое значение, там же; Теория многоосновности ладов и созвучий, ч. 1, М., 1928 (нем. пер., 1929); Теория многоосновности ладов и созвучий, ч. 2 (отд. 1: Процесс становления звуков как причина ладового движения, отд. 2: статьи С. С. Скребкова и С. Г. Корсунского), М., 1932; Гармоническое видоизменение аккордов натуральными призвуками, в кн.: Сборник работ секции по музыкальной акустике, вып. 2, М., 1929 (Труды ГИМН); О многоголосии русской народной песни, М.— Л., 1939; Терминология по элементарной теории музыки, М.— Л., 1944; Древнерусское народное многоголосие, М.— Л., 1948; Зонная природа звуковысотного слуха, М.— Л., 1948; Зонная природа темпа и ритма, М., 1950; Внутризонный интонационный слух и методы его развития, М.— Л., 1951; Зонная природа динамического слуха, М., 1955; Зонная природа тембрового слуха, М., 1956.

Лит.: Скребков С. С., Николай Александрович Гарбузов (1880—1955), в кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, М., 1966, с. 115—120. *И. М. Ямпольский.*

ГАРБУЗОВА Рая Борисовна [р. 25 IX (8 X) 1906, Тбилиси] — амер. виолончелистка. Род. в семье рус. музыканта (трубача). Училась у К. А. Миньяра-Белоручева в Тбилисской консерватории (1914—23). С успехом концертировала в городах Сов. Союза. В 1923 дебютировала в Москве. С 1925 живёт за границей. Совершенствовалась у Х. Беккера в Берлине, у Ф. Сальмона и П. Касальса в Париже. Гастролировала в странах Зап. Европы, в 1934 — в Москве. С 1927 живёт гл. обр. в США, где выступает с ведущими оркестрами, много концертирует в Европе. Была первой исполнительницей концерта для виолончели С. Барбера (1946; сделала ред. сольной партии) и др. виолончельных произв. (соната П. Хиндемита, концерт В. Риети).

Игре Г. свойственны теплота, выразительность, виртуозное владение инструментом. *Л. С. Гинзбург.*

ГАРДЕН (Garden) Мэри (20 II 1877, Абердин, Шотландия — 4 I 1967, там же) — амер. певица (сопрано). С 6 лет училась игре на скрипке и на фп.; с 1893 брала уроки пения у Р. Дафф в Чикаго, с 1895 — у М. Маркези, Л. Фюжера, Ж. Буи, Ж. Шевалье и др. в Париже. Дебютировала в партии Луизы («Луиза» Г. Шарпантье) в т-ре «Опера комик» (1900), выступала также в «Гранд-Опера» в Париже, в Монте-Карло. Была первой исполнительницей партии Мелисанды в опере К. Дебюсси «Пеллеас и Мелисанда» (Париж, 1902). В 1907 впервые выступила в Нью-Йорке, исполнив партию Таис («Таис» Ж. Массне) в «Манхаттан опера хаус». В 1910—30 солистка Чикагской оперной компании (в 1921—22 её импресарио). При содействии Г. здесь в 1921 прошла премьера оперы «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева. Г. гастролировала во мн. т-рах Европы (Лондон, Брюссель и др.), в США.

Партии: Кармен, Тоска; Маргарита («Фауст»); заглавные партии в операх «Монна Ванна» А. Феврье, «Сафо», «Гризельда» Массне, «Саломея» Р. Штрауса и др. Г. была первой исполнительницей ряда партий в операх совр. ей франц. композиторов — К. Леру (Орланда, «Королева Фьяметта», 1903), К. Сен-Санса (Елена, «Елена», 1904), К. Эрланже (Хризис, «Афродита», 1906), А. Онеггера (Юдифь, «Юдифь», 1927), Ф. Альфано (Катюша, «Воскресение», 1930) и др.

Обладая исключит. вок. данными, Г. владела мастерством актёрского перевоплощения; её игра отличалась яркой сценич. эмоциональностью. Г. тонко передавала стилистич. особенности классич. и совр. музыки. Оставив сцену в 1931, продолжала выступать в концертах. С 1935 преподавала оперное пение в Чикагском муз. колледже. Среди её учениц — известные амер. певицы Г. Мур, Дж. Джексон и др. Г. была также консультантом по постановке фильмов-опер в Голливуде. В 1939 возвратилась в Шотландию. Выступала в США с лекциями (1947) и по телевидению (1954). Написала мемуары (совм. с Л. Бьянколли) «История Мэри Гарден» («Mary Garden's story», N. Y., 1951).

Лит.: Тимохин В., Нежная Мелисанда и буйная Саломея, «СМ», 1957, № 10, с. 120—21. *М. М. Яковлев.*

ГА́РДНЕР (Gardner) Иоганн фон [р. 10 (22) XII 1898, Севастополь] — нем. музыковед. Получил теологич. образование, специализировался в области др.-рус. певч. иск-ва. С 1954 читал лекции о рус. церк. пении в Мюнхенском ун-те. Составил описание др.-рус. певч. рукописей в б-ках Мюнхена, Парижа, Брюсселя, Лондона, Оксфорда и Рима (в сб.: «Die Welt der Slaven», II, 1957; III, 1958; V, 1960; VI, 1961; VIII, 1963).

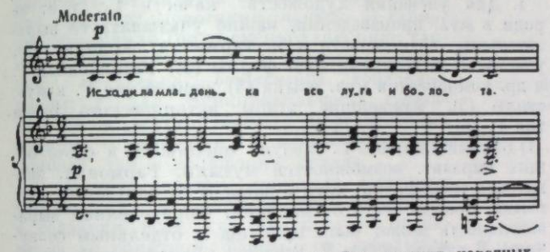
Соч.: Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen, в сб.: Musik des Ostens, I, Kassel, 1962; Zum Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang, там же, II, Kassel, 1963; Ein handschriftlicher Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift (совм. с Э. Кошмидером), Bd 1—2, Münch., 1963—66; Einige Beobachtungen über die Einschubsilben im altrussischen Kirchengesang, в сб.: «Die Welt der Slaven», XI, 1966; Das Problem der altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation, «Slavistische Beiträge», XXV, Münch., 1967; Altrussischer notierter Oktoich der Bibliothèque de l'Arsenel zu Paris, «Acta Musicologica»,XLII, 1970; Алексей Федорович Львов, Нью-Йорк, 1970, и др.

ГАРЛА́НДИА (Garlandia) Иоханнес де [ок. 1190—ок. 1272, Париж(?)]— англ. теоретик музыки. Род. в Англии, учился в Оксфорде (ок. 1210—15), затем в Париже, где, возможно, был учеником Аланус аб Инсулис. Работал во Франции. В 1217 основал в Париже муз. школу. В 1229—32 магистр нового ун-та в Тулузе; преследуемый доминиканцами, был вынужден покинуть ун-т. В 1232—45 снова работал в Париже; там были написаны его осн. сочинения — произв. историч. и теологич. содержания, труды по грамматике (в т. ч. Словарь, содержащий ряд муз. терминов и назв. муз. инструментов). Главное исследование Г.— трактат «Положение о мензуральной музыке» («De musica mensurabili positio»; рукоп. хранятся в Париже и Риме), в к-ром он разрабатывал мензуральную теорию, придерживаясь ещё старой системы нотации, принятой для григорианских хоралов (см. *Мензуральная нотация*). Из др. работ Г. по теории музыки сохранились 2 фрагмента, «De fistulis» и «De nolis», а также «De cantu plano». Ми. работы ср.-век. муз. теоретиков приписываются Г. По одним предположениям (Х. Мозер), было двое Г.— старший и младший, по другим источникам,— это одно и то же лицо.

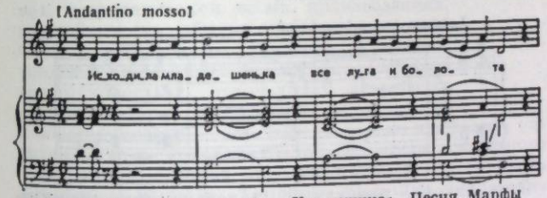
Изд.: Joannes de Garlandia. Morale scolarium..., Berkley, 1927 (Memoirs of the University of California, v. 4, № 2).

Лит.: Шевалье Л., История учений о гармонии, пер. с франц., М., 1932, с. 5; Coussemaker Ch. E. H. de, Histoire de l'harmonie au Moyen Âge, P., 1852; Kornmüller U., Die alten Musiktheoretiker. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 4, 1889; Riemann H., Garlandia, der Musiktheoretiker, Lpz., 1898; Habel E., Johannes de Garlandia, ein Schulmann des 13. Jahrhunderts, в сб.: Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte, Jahrg., 19, B., 1909; Paetow L. J., The life and works of John of Garland (introduction) «Memoirs of the University of California», v. 4, № 2, 1927; Reimer E., J. de Garlandia,De mensurabili musica, Freiburg i. Br., 1970 (Diss.). *Б. В. Левик.*

ГАРМОНИЗА́ЦИЯ — сочинение гармонич. сопровождения к к.-л. мелодии, а также само гармонич. сопровождение. Одна и та же мелодия может быть гармонизована по-разному; каждая Г. как бы даёт ей разл. гармонич. истолкование (гармонич. варьирование). Однако важнейшие элементы (общий стиль, функции, модуляции и т. п.) наиболее естественной Г. определяются ладово-интонац. строением самой мелодии. Решение задач по Г. мелодии составляет осн. метод обучения *гармонии*. Г. чужой мелодии может быть и художеств. задачей. Особое значение имеет Г. нар. песен, к к-рой обращались уже Й. Гайдн и Л. Бетховен. Она широко применялась и в рус. музыке; её выдающиеся образцы были созданы рус. композиторами-классиками (М. А. Балакиревым, М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Лядовым и др.). Г. рус. нар. песен они рассматривали как один из способов формирования нац. гармонич. языка. Многочисл. обработки рус. нар. песен, выполненные рус. композиторами-классиками, собраны в отд. сборниках; помимо того, встречаются и в их собств. сочинениях (операх, симф. произведениях, камерной музыке). Нек-рые рус. нар. песни неоднократно получали разл. гармонич. истолкование, отвечающее стилю каждого из композиторов и конкретным художеств. задачам, к-рые он ставил перед собой:



Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. № 11, «Исходила младенька».



М. П. Мусоргский. «Хованщина». Песня Марфы «Исходила младёшенька».

Большое внимание Г. нар. мелодий уделяли также выдающиеся муз. деятели др. народов России (Н. В. Лысенко — на Украине, Комитас — в Армении). К Г. нар. мелодий обращались и многие зарубежные композиторы (Л. Яначек — в Чехословакии, Б. Барток — в Венгрии, К. Шимановский — в Польше, М. де Фалья — в Испании, Воан-Уильямс — в Англии и др.). Г. нар. музыки постоянно привлекает внимание сов. композиторов (С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. В. Александров — в РСФСР, Л. Н. Ревуцкий — на Украине, А. Л. Степанян — в Армении и др.). Важную роль Г. играет также в различного рода *транскрипциях, парафразах*.

Лит.: Каставльский А., Основы народного многоголосия, М.— Л., 1948; История русской советской музыки, т. 2, М., 1959, с. 83—110, т. 3, М., 1959, с. 75—99, т. 4, ч. 1, М., 1963, с. 88—107; Евсеев С., Русская народная полифония, М., 1960; Дубовский И., Простейшие закономерности русского народно-песенного двух- трёхголосного склада, М., 1964. См. также лит. при статье *Гармония*. *Ю. Г. Кон.*

ГАРМО́НИКА (от греч. ἁρμονικός — созвучный, стройный, гармоничный) — общее наименование нек-рых муз. инструментов. См. *Гармонь, Аккордеон, Губная гармоника, Стеклянная гармоника*.

ГАРМО́НИКИ—музыкальные теоретики Древней Греции, к-рые, в противоположность каноникам, полагали, что при определении интервала ведущее значение имеют не математич. расчёты — измерения частей струны *монохорда*, но слуховое восприятие. К Г. принадлежали Аристоксен и представители его школы. Единицей для измерения интервалов у Аристоксена служил целый тон; все прочие интервалы рассматривались как совокупность нескольких целых тонов (напр., октава, равная 6 целым тонам) или как часть целого тона (его половина, треть, четверть и т. п.). Хотя эта система лишь приближённо отражала величину реальных интервалов, она обладала значительно большей простотой сравнительно с системой каноников. Сам Аристоксен применял термин «Г.» как общее наименование муз. теоретиков.

ГАРМО́НИКИ — см. *Обертоны*.

ГАРМО́НИУМ — см. *Фисгармония*.

ГАРМОНИ́ЧЕСКАЯ ФУ́НКЦИЯ (от лат. functio — осуществление, исполнение, деятельность) — роль, значение аккорда в гармонич. системе мажора и минора, вообще в любой гармонической системе. Г. ф. представляет собой проявление ладовой функции (см. *Функции ладовые*) в области аккордов. Различают два рода функциональных значений аккордов: 1) устойчивость (функция тоники, обозначение — Т) и 2) неустойчивость (два вида: доминанта, D, и субдоминанта, S). По тонике, устою, определяется центр лада. Две др. функции базируются на звуках, находящихся в отношении наивысшего акустич. родства к осн. звуку тоники: расположенном квинтой выше — D и квинтой ниже — S. Отсюда логич. противоположность функций D и S, усиливаемая контрастом их звукового состава. Образующийся между осн. звуком S и терцией D (вводным тоном лада) тритон делает их тяготение к терции и приме тоники особенно сильным. Действие гармонич. функций наиболее ярко и концентрированно проявляется в каденции.

Теория гармонич. функций складывалась постепенно. Ж. Ф. Рамо впервые установил основополагающее значение трёх аккордов — T, D и S для гармонии (учение о «тройной пропорции», 1726), создав предпосылки для собственно функциональной теории. Функциональная концепция гармонии противостоит ступенной (ступенное обозначение аккордов встречается у Г. Й. Фоглера, 1800; позднейший его вариант предложен Г. Вебером, 1817). Согласно ступенной концепции, аккорды (трезвучия, сентаккорды, нонаккорды) строятся на каждой из семи осн. ступеней гаммы. Объединение аккордов в группы и выделение главных ступеней (I — тоника, IV — субдоминанта, V — доминанта) представляет один из вариантов функциональной трактовки гармонии. П. И. Чайковский (1872) в мажоре выделяет три группы трезвучий — тоническую (I и VI), доминантовую (V и III) и субдоминантовую (IV и II). Н. А. Римский-Корсаков (1884) в мажоре выделяет те же группы; в миноре к тонической группе он относит трезвучия I и III ступеней, к доминантовой — V и VII ступеней, к субдоминантовой — IV, VI и II ступеней. Х. Риман, опираясь на идеи М. Гауптмана (1853), А. Эттингена (1866) и др. теоретиков, выдвинул функциональную теорию, согласно к-рой все аккорды лада возникают как трансформация лишь трёх гармоний — тоники, доминанты и субдоминанты (Риманом был предложен и сам термин «функция»; функциональные обозначения аккордов он впервые применил в 1893). В функциональной теории Римана обозначение аккордов римскими цифрами не используется.

В нач. 20 в. делались попытки объединить ступенную и функциональную концепции (Р. Луи и Л. Тюиль, 1907, и др.). Ученик Римана Г. Эрпф сделал интересную попытку применить функциональную теорию к анализу музыки 20 в. (1927; там же говорится об «афункциональной» гармонии). Большой вклад в развитие теории гармонич. функций внёс Ю. Н. Тюлин

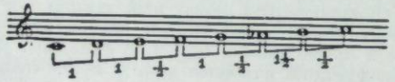
(учение о переменных функциях, 1937). По сравнению со ступенной строго функциональная концепция в целом даёт более глубокое истолкование гармонии. Однако сфера применения этой концепции относительно ограничена (в своём «чистом» виде она наиболее пригодна для анализа гармонии от сер. 18 до нач. 20 вв.).

Лит.: Катуар Г. Л., Теоретический курс гармонии, ч. 1—2, М., 1924—25; Тюлин Ю. Н., Учение о гармонии, ч. 1, Л., 1937, ² М., 1966; Rameau J.-Ph., Nouveau système de musique théorique, P., 1726; Riemann H., Katechismus der Harmonielehre, Lpz., 1890; его же, Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, L.— N. Y., 1893; рус. пер.— ²М., 1901; его же, Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Lpz., 1898, ² 1921; его же, L. van Beethovens sämtliche Klaviersolosonaten, Bd 1—3, B., 1918—19; Louis R., Thuille L., Harmonielehre, Stuttg., 1907, ¹⁰ N. Y., 1933; Grabner H., Die Funktionstheorie H. Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse, Münch., 1923, ² 1930; Erpf H., Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Lpz., 1927; Karg-Elert S., Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung, Lpz., 1930; Imig R., Systeme der Funktionalbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann, Düsseldorf, 1970 (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd 9). См. также лит. при ст. *Гармония*.

Ю. Н. Холопов.

ГАРМОНИ́ЧЕСКИЕ ПРИ́ЗВУКИ — см. *Обертоны*.

ГАРМОНИ́ЧЕСКИЙ МАЖО́Р — разновидность мажорного лада. По сравнению с натуральным мажором VI ступень Г. м.— низкая. VI ступень отстоит от V на мал. секунду, что усиливает её тяготение к V ступени. Между VI и VII ступенями возникает интервал увеличенной секунды, как в *гармоническом миноре*. На I

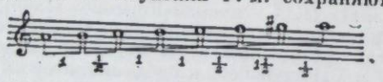


и V ступенях Г. м. сохраняются, как и в натуральном мажоре, мажорные трезвучия (T и D), а на IV ступени образуется малое (минорное) трезвучие (s), что усиливает экспрессивность лада, внося в него элемент минора. Г. м. встречался уже в 17 в., однако широкое распространение получил лишь в 19 в. в музыке композиторов-романтиков и позднее.

Лит.: Римский-Корсаков Н., Учебник гармонии, СПБ, 1884—1885; то же, Полн. собр. соч., т. IV, М., 1960; Тюлин Ю., Учение о гармонии, ч. 1, Л., 1937, ³ М., 1966; Павлюченко С., Элементарная теория музыки, М.— Л., 1946; Способин И., Элементарная теория музыки, М., 1951, ⁷ 1968.

Ю. Г. Кон.

ГАРМОНИ́ЧЕСКИЙ МИНО́Р — разновидность минорного лада. По сравнению с натуральным минором VII ступень Г. м.— высокая. Она представляет собой вводный тон, остро тяготеющий вверх к приме тоники; между VI и VII ступенями возникает интервал ув. секунды. На I и IV ступенях Г. м. сохраняются, как



и в натуральном миноре, малые (минорные) трезвучия (t и s), а на V ступени образуется большое (мажорное) трезвучие (D). Наличие вводного тона и связанная с этим мажорность доминанты позволяют трактовать аккордовые соединения и связи Г. м. по аналогии с мажором. Г. м. возник в 17 в. как лад, противоположный мажору по эмоцион. окрашенности, но допускающий сходные с ним приёмы гармонизации. Широко распространён до наст. времени.

Лит. см. при ст. *Гармонический мажор*.

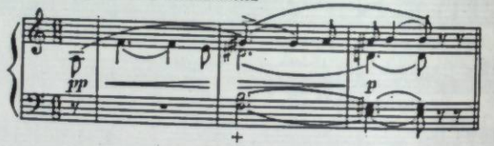
Ю. Г. Кон.

ГАРМО́НИЯ (греч. ἁρμονία — связь, стройность, соразмерность) — выразительные средства музыки, осн. на объединении тонов в созвучия и последовательности созвучий. Подразумеваются созвучия в условиях *лада* и *тональности*. Г. проявляется не только в многоголосии, но и в одноголосии — мелодии. Коренные понятия Г.— *аккорд*, ладовая, функция (см. *Функции ладовые*), *голосоведение*. Терцовый принцип образования аккорда главенствует в течение мн. веков в проф. и нар. музыке разл. народов. Ладовые функции возникают в гармонич. движении (последовательной смене аккордов) в результате чередования муз. устойчивости и неустойчивости; функции в Г. характеризуются положением, занимаемым аккордами в ладу. Центральный аккорд лада производит впечатление устойчивости (*тоника*), остальные аккорды носят неустойчивый характер (группы *доминанты* и *субдоминанты*). Голосоведение также может рассматриваться как следствие гармонич. движения. Голоса, составляющие данный аккорд, переходят на звуки следующего и т. д.; образуются ходы аккордовых голосов, иначе голосоведение, подчинённое определённым правилам, выработанным в процессе музыкального творчества и частично обновляющимся.

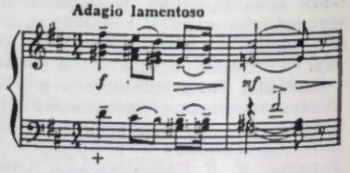
Различают три значения термина «Г.»: Г. как художественные средства музыкального искусства (I), как объект изучения (II) и как учебный предмет (III).

I. Для уяснения художеств. качеств Г., т. е. её роли в муз. произведении, важно учитывать её выразительные возможности (1), гармонич. колорит (2), участие Г. в создании муз. формы (3), взаимосвязи Г. и др. компонентов муз. языка (4), отношение Г. к муз. стилю (5), важнейшие этапы исторического развития Г. (6).

1) Выразительность Г. следует оценивать в свете общих выразит. возможностей музыки. Гармонич. экспрессия специфична, хотя и зависит от слагаемых муз. языка, прежде всего от мелодии. Определённая выразительность может быть присуща и отдельным созвучиям. В начале оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» звучит аккорд, во многом определяющий характер музыки всего произведения:



Этот аккорд, именуемый «тристановым», пронизывает всё сочинение, появляется в кульминационных ситуациях и становится *лейтгармонией*. Характер музыки финала 6-й симфонии Чайковского предопределён в начальном аккорде:



Выразительность ряда аккордов является очень определённой и исторически устойчивой. Например, уменьшенный септаккорд применялся для передачи напряжённо-драматич. переживаний (вступления к сонатам № 8 и № 32 Бетховена для фп.). Экспрессия свойственна и простейшим аккордам. Напр., в завершении прелюдии Рахманинова ор. 23 № 1 (fis-moll) многократное повторение минорного тонич. трезвучия углубляет характер, присущий этому произведению.

2) В выразительности Г. совмещаются ладо-функциональные и колористические качества звучаний. Гармонич. колорит проявляется в звучаниях как таковых и в соотношении звучаний (напр., двух маж. трезвучий на расстоянии большой терции). Колорит Г. нередко служит решению программно-изобразит. задач. В разработке 1-й ч. 6-й («Пасторальной») симфонии Бетховена встречаются длительно выдерживаемые маж. трезвучия; их регулярная смена, решит. преобладание маж. тональностей, тоники к-рых могут быть расположены на всех звуках диатонич. звукоряда осн. тональности симфонии (F-dur), представляют собой весьма необычные для времени Бетховена колористич. приёмы, использованные для воплощения образов природы. Изображение рассвета во II картине оперы Чайковского «Евгений Онегин» увенчивается ярким тонич. трезвучием C-dur. В начале пьесы Грига «Утро» (из сюиты «Пер Гюнт») впечатление просветления достигается восходящим движением мажорных тональностей, тоники к-рых отстоят друг от друга сначала на большую терцию, затем на малую (E-dur, Gis-dur, H-dur). С ощущением гармонич. колорита иногда соединяются муз.-цветовые представления (см. *Цветной слух*).

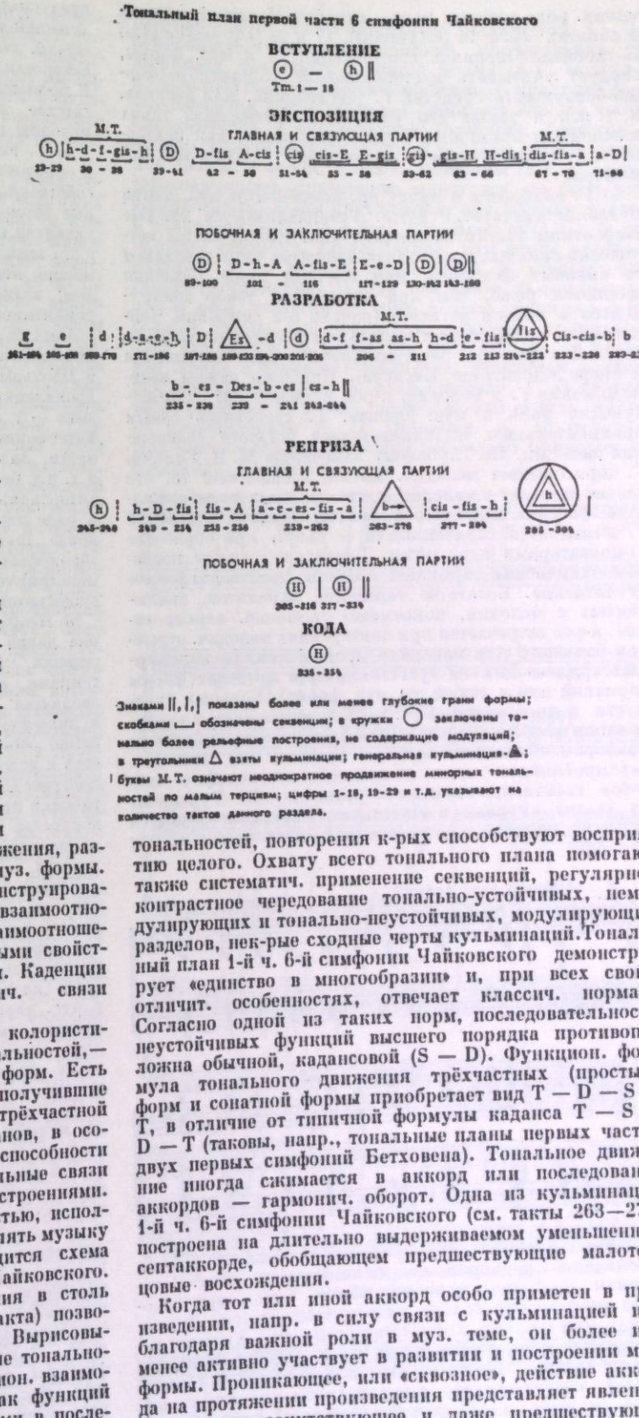
3) Г. участвует в создании муз. формы. К числу формообразующих средств Г. принадлежат: а) аккорд, лейтгармония, гармонич. колорит, *органный пункт*; б) гармонич. пульсация (ритм смены гармоний), гармонич. варьирование; в) *каденции*, *секвенции*, *модуляции*, *отклонения*, тональные планы; г) лад, функциональность (устойчивость и неустойчивость). Перечисленные средства применяются в музыке как гомофонного, так и полифонич. склада.

Присущие ладовым гармонич. функциям устойчивость и неустойчивость участвуют в создании всех муз. структур — от периода до сонатной формы, от небольшой инвенции до обширной фуги, от романса до оперы и оратории. В трёхчастных формах, встречающихся во мн. произведениях, неустойчивость обычно свойственна средней части развивающего характера, а относит. устойчивость — крайним частям. Активной неустойчивостью отличаются разработки сонатных форм. Чередование устойчивости и неустойчивости — источник не только движения, развития, но и конструктивной цельности муз. формы.

Каденции особенно явно участвуют в конструировании формы периода. Типичные гармонич. взаимоотношения окончаний предложений, напр. взаимоотношения доминанты и тоники, стали устойчивыми свойствами периода — основы многих муз. форм. Каденции концентрируют функциональные, гармонич. связи музыки.

Тональный план, т. е. функционально и колористически осмысленная последовательность тональностей,— необходимое условие существования муз. форм. Есть отобранные практикой тональные связи, получившие значение нормы в фуге, рондо, сложной трёхчастной форме и т. д. Воплощение тональных планов, в особенности крупных форм, основывается на способности композитора творчески использовать тональные связи между «отдалёнными» друг от друга муз. построениями. Чтобы тональный план стал муз. реальностью, исполнитель и слушатель должны уметь сопоставлять музыку на больших «расстояниях». Ниже приводится схема тонального плана 1-й ч. 6-й симфонии Чайковского. Услышать, осознать тональные соотношения в столь длительно звучащем произведении (354 такта) позволяют, прежде всего, повторения муз. тем. Вырисовывается гл. тональность (h-moll), др. важные тональности (напр., D-dur), устанавливаются функцион. взаимодействия и сонодинения тональностей как функций высшего порядка (по аналогии с функциями в последованиях аккордов). Тональное движение на отд. участках организуется малотерцовыми соотношениями; появляются объединённые или замкнутые циклы мин.

Тональный план первой части 6 симфонии Чайковского



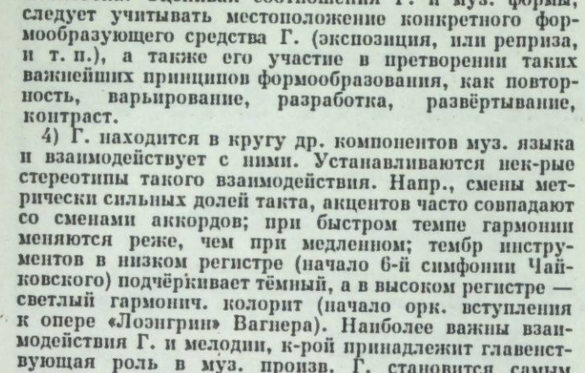
Знаками ||, |,| показаны более или менее глубокие грани формы; скобками (...) обозначены секвенции; в кружки ○ заключены тонально более рельефные построения, не содержащие модуляций; в треугольники △ взяты кульминации; генеральная кульминация-▲; буквы М. Т. означают неоднократное продвижение минорных тональностей по малым терциям; цифры 1-18, 19-29 и т.д. указывают на количество тактов данного раздела.

тональностей, повторения к-рых способствуют восприятию целого. Охвату всего тонального плана помогают также систематич. применение секвенций, регулярное контрастное чередование тонально-устойчивых, немодулирующих и тонально-неустойчивых, модулирующих разделов, нек-рые сходные черты кульминаций. Тональный план 1-й ч. 6-й симфонии Чайковского демонстрирует «единство в многообразии» и, при всех своих отличит. особенностях, отвечает классич. нормам. Согласно одной из таких норм, последовательность неустойчивых функций высшего порядка противоположна обычной, каденсовой (S — D). Функцион. формула тонального движения трёхчастных (простых) форм и сонатной формы приобретает вид T — D — S — T, в отличие от типичной формулы каданса T — S — D — T (таковы, напр., тональные планы первых частей двух первых симфоний Бетховена). Тональное движение иногда сжимается в аккорд или последование аккордов — гармонич. оборот. Одна из кульминаций 1-й ч. 6-й симфонии Чайковского (см. такты 263—276) построена на длительно выдерживаемом уменьшенном септаккорде, обобщающем предшествующие малотерцовые восхождения.

Когда тот или иной аккорд особо приметен в произведении, напр. в силу связи с кульминацией или благодаря важной роли в муз. теме, он более или менее активно участвует в развитии и построении муз. формы. Проникающее, или «сквозное», действие аккорда на протяжении произведения представляет явление, исторически сопутствующее и даже предшествующее *монотематизму*; его можно было бы определить как «моногармонизм», ведущий к лейтгармонии. Моногар-

монич. роль играют, напр., аккорды II низкой ступени в сонатах №№ 14 («Лунная»), 17 и 23 («Appassionata») Бетховена. Оценивая соотношения Г. и муз. формы, следует учитывать местоположение конкретного формообразующего средства Г. (экспозиция, или реприза, и т. п.), а также его участие в претворении таких важнейших принципов формообразования, как повторность, варьирование, разработка, развёртывание, контраст.

4) Г. находится в кругу др. компонентов муз. языка и взаимодействует с ними. Устанавливаются нек-рые стереотипы такого взаимодействия. Напр., смены метрически сильных долей такта, акцентов часто совпадают со сменами аккордов; при быстром темпе гармонии меняются реже, чем при медленном; тембр инструментов в низком регистре (начало 6-й симфонии Чайковского) подчёркивает тёмный, а в высоком регистре — светлый гармонич. колорит (начало орк. вступления к опере «Лоэнгрин» Вагнера). Наиболее важны взаимодействия Г. и мелодии, к-рой принадлежит главенствующая роль в муз. произв. Г. становится самым проницательным «истолкователем» богатого содержания мелодии. По глубокому замечанию М. И. Глинки, Г. дорисовывает мелодич. мысль, досказывает то, что словно дремлет в мелодии и что она сама по себе «полным голосом» высказать не может. Скрытая в мелодии Г. выявляется *гармонизацией* — напр., при обработке композиторами нар. песен. Благодаря разным попевкам одинаковые гармонич. обороты производят разное впечатление. Богатство гармонич. вариантов, заключённых в мелодии, показывает гармонич. варьирование, к-рое встречается при повторениях мелодич. отрывков большего или меньшего протяжения, расположенных «рядом» или на «расстоянии» (в пределах формы вариаций или в любой др. муз. форме). Большая художеств. ценность гармонич. варьирования (как и варьирования вообще) определяется тем, что оно становится фактором обновления музыки. Вместе с тем гармонич. варьирование — один из важнейших специфич. способов собственно-гармонич. развития. В «Турецком» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки встречаются в числе прочих следующие варианты гармонизации мелодии:



Такое гармонич. варьирование составляет важное проявление варьирования глинкинского типа. Неизменная диатонич. мелодия может быть гармонизована по-разному: только диатоническими (см. *Диатоника*) или только хроматическими (см. *Хроматизм*) аккордами или комбинацией тех и других; возможны гармонизации однотональные или со сменой тональностей, модулирующие, с сохранением или изменением лада (мажора или минора); возможны разл. функц. комбинации устойчивости и неустойчивости (тоники, доминанты и субдоминанты); варианты гармонизации предусматривают изменения обращений, мелодич. положений и расположений аккордов, выбор преим. *трезвучий, септаккордов* или *нонаккордов*, использование *аккордовых звуков* и *неаккордовых звуков* и многое др. В процессе гармонич. варьирования раскрываются богатство выразит. возможностей Г., её влияние на мелодию и др. элементы муз. целого.

5) Г. вместе с другими муз. компонентами участвует в образовании муз. стиля. Можно указать и признаки собственно-гармонич. стиля. Стилистически своеобразные гармонич. обороты, аккорды, приёмы тонального развития познаются лишь в контексте произв., в связи с его замыслом. Имея в виду общеисторич. стиль эпохи, можно, напр., нарисовать картину романтич. Г. в целом; возможно выделение из этой картины Г. нем. романтиков, затем, напр., Р. Вагнера, далее — Г. разных периодов творчества Вагнера, вплоть до гармонич. стиля одного его произведения, напр. «Тристана и Изольды». Как бы ярки, своеобразны ни были нац. проявления Г. (напр., у рус. классиков, в норв. музыке — у Грига), в любом случае присутствуют и её интернациональные, общие свойства и принципы (в области лада, функциональности, строения аккордов и т. п.), без чего немыслима сама Г. Авторская (композиторская) стилистич. характерность Г. отразилась в ряде терминов: «тристанов аккорд», «прометеев аккорд» (лейтгармония поэмы Скрябина «Прометей»), «прокофьевская доминанта» и т. д. История музыки демонстрирует не только смену, но и одновременное существование разл. гармонич. стилей.

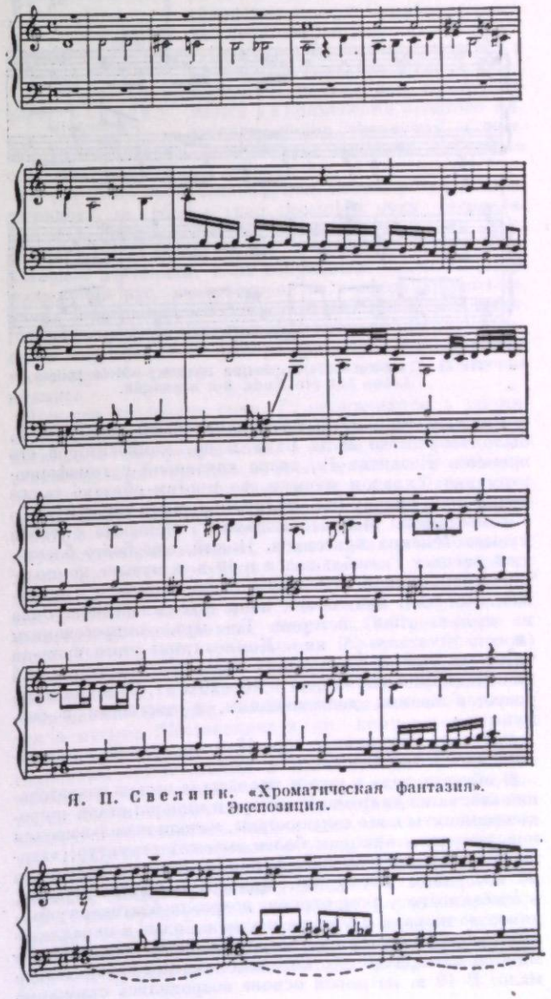
6) Необходимо спец. изучение эволюции Г., т. к. она давно стала особой областью музыки и музыковедения. Разл. стороны Г. развиваются неодинаковыми темпами, их относит. стабильность различна. Напр., эволюция в аккордике происходит медленнее, чем в ладо-функциональной и тональной сферах. Г. постепенно обогащается, но её прогресс не всегда выражается в усложнении. В иные периоды (отчасти и в 20 в.) прогресс Г. требует в первую очередь новой разработки простых средств. Для Г. (как и для любого искусства в целом) плодотворно слияние в творчестве композиторов классич. традиций и подлинного новаторства.

Истоки Г. лежат в нар. музыке. Это относится и к народам, не знавшим *многоголосия*: любая мелодия, любое одноголосие в потенции содержит Г.; в определ. благоприятных условиях эти скрытые возможности претворяются в действительность. Нар. истоки Г. наиболее явно проступают в многоголосной песне, напр. у рус. народа. В таких нар. песнях содержатся важнейшие компоненты Г.— аккорды, смена к-рых выявляет ладовые функции, голосоведение. В рус. нар. песне встречаются *мажор*, *минор* и близкие к ним другие *натуральные лады*.

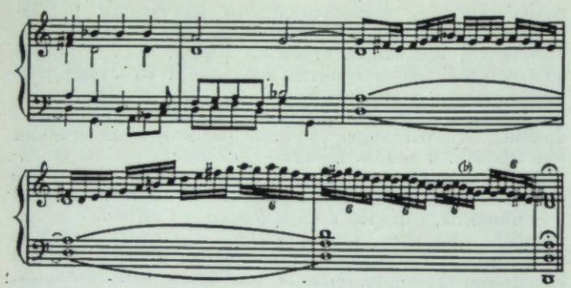
Прогресс Г. неотделим от гомофонно-гармонич. склада музыки (см. *Гомофония*), в утверждении к-рого в европ. муз. иск-ве особая роль принадлежит периоду со 2-й пол. 16 по 1-ю пол. 17 вв. Выдвижение этого склада было подготовлено в эпоху Возрождения, когда всё большее место уделялось светским муз. жанрам и открылись широкие возможности для выражения духовного мира человека. Новые стимулы развития Г. находила в инстр. музыке, в сочетании инстр. и вок. изложения. В условиях гомофонно-гармонич. склада потребовались относит. самостоятельность гармонич. сопровождения и его взаимодействие с ведущей мелодией. Возникали новые виды собственно-гармонич. фактуры, новые приёмы гармонич. и мелодич. фигурации. Обогащение Г. явилось следствием и общего интереса композиторов к варьированию музыки. Акустич. данные, распределение голосов в хоре и др. предпосылки вели к осознанию четырёхголосия как нормы Г. В углублении чувства гармонии плодотворную роль

сыграла практика *генерал-баса* (basso continuo). Поколения музыкантов находили в этой практике и её теоретич. регламентации самую суть Г.; учение о генерал-басе было учением о Г. Со временем крупные мыслители и музыкальные учёные стали занимать в отношении Г. более независимую от учения о генерал-басе позицию (Ж. Ф. Рамо и его последователи в этой области).

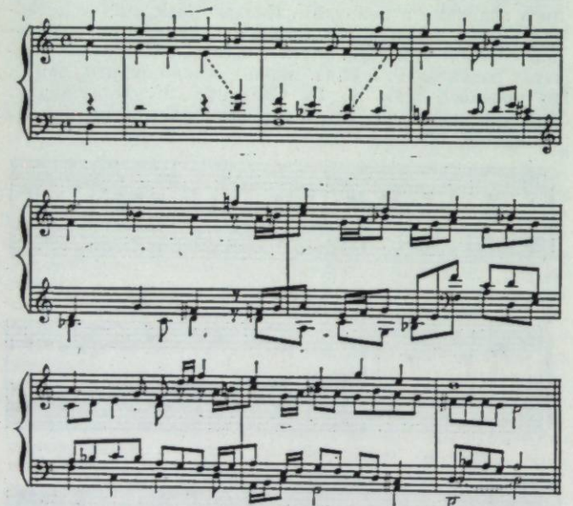
Достижения европ. музыки 2-й пол. 16—17 вв. в области Г. (не говоря об исключениях, ещё не вошедших в более широкую практику) сводятся в осн. к следующему: натуральный мажор и гармонич. минор приобрели в это время господств. положение; заметную роль играл мелодич. минор, меньшую, но достаточно весомую — гармонич. мажор. Прежние диатонич. лады (дорийский, миксолидийский и др.) имели сопутствующее значение. Складывалось тональное разнообразие в пределах тональностей близкого, а изредка и далёкого родства. Намечались стойкие тональные соотношения в ряде форм и жанров, напр. движение в доминантовом направлении в началах произв., способствующий укреплению тоники временный уход в сторону субдоминанты в завершающих разделах. Зарождались модуляции. В связывании тональностей активно проявляли себя секвенции, регулирующее значение которых вообще было важным для развития Г. Господств. положение принадлежало диатонике. Её функциональность, т. е. соотношения тоники, доминанты и субдоминанты, ощущалась не только в узких, но и в широких масштабах. Наблюдались проявления переменности функций (см. *Переменные функции*). Формировались функц. группы, в частности в сфере субдоминанты. Устанавливались и закреплялись постоянные признаки гармонич. оборотов и каденций: автентических, плагальных, прерванных. Среди аккордов господствовали трезвучия (мажорные и минорные), встречались и *секстаккорды*. Начали входить в практику *квартсекстаккорды*, в частности кадансовый. В тесном кругу септаккордов выделялся септаккорд V ступени (доминантсептаккорд), гораздо реже встречались септаккорды II и VII ступеней. Общие, постоянно действующие факторы образования новых созвучий — мелодич. активность голосов многоголосия, неаккордовые звуки, полифония. Хроматика проникала в диатонику, выступала на её фоне. Хроматич. звуки обычно были аккордовыми; гармонич. стимулами появления хроматики служили гл. обр. модуляц. процессы, отклонения в тональности V ступени, IV ступени, параллельную (мажорную или минорную — см. *Параллельные тональности*). Осн. хроматич. аккорды 2-й пол. 16—17 вв.— прообразы двойной доминанты, *неаполитанского секстаккорда* (к-рый вопреки общепринятому названию появился задолго до возникновения неаполитанской школы) складывались также в связи с модуляциями. Хроматич. последования аккордов возникали иногда вследствие «скольжения» голосов, напр. смены мажорного трезвучия одноимённым минорным. Окончания минорных сочинений или их частей в одноим. мажоре были знакомы уже в те времена. Т. о., элементы мажоро-минорного лада (см. *Мажоро-минор*) формировались исподволь. Чувство пробудившегося гармонич. колорита, требования полифонии, инерция секвентности, условия голосоведения объясняют появление редких, но тем более приметных малотерцовых и большетерцовых комбинаций диатонически неродственных трезвучий. В музыке 2-й пол. 16—17 вв. уже начинает ощущаться экспрессия аккордов как таковых. Фиксируются и приобретают постоянство нек-рые взаимоотношения Г. и формы: создаются упомянутые важнейшие предпосылки тональных планов (модуляция в тональность доминанты, мажорной параллели), своё типичное место занимают осн. виды кадансов, вырабатываются признаки экспозиционного, разработочного, заключительного изложения Г. Запоминающиеся мелодико-гармонич. последования повторяются, тем самым строится форма, а Г. получает до известной степени тематич. значение. В муз. теме, формировавшейся в этот период, Г. занимает важное место. Складываются и оттачиваются гармонич. средства и приёмы, охватывающие крупные разделы произведения или произв. в целом. Помимо секвенций (в т. ч. «золотой секвенции»), применение к-рых всё же было ещё ограниченным, к ним принадлежат орг. пункты тоники и доминанты, ostinato в басу (см. *Basso ostinato*) и др. голосах, гармонич. варьирование. Эти итоги историч. развития Г. в период становления и утверждения гомофонно-гармонич. склада тем более замечательны, что за неск. столетий до этого в проф. музыке многоголосие только зарождалось и созвучия ограничивались квартами и квинтами. Позднее был найден интервал терции и появилось трезвучие, явившееся подлинной основой аккордов и, следовательно, Г. О результатах развития Г. в указ. период можно судить, напр., по произведениям Я. П. Свелинка, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди. Приводим несколько примеров из сочинений Свелинка:



Я. П. Свелинк. «Хроматическая фантазия». Экспозиция.



Там же, кода.



Я. П. Свелинк. Вариации на тему «Mein junges Leben hat ein End». 6-я вариация.

Важным этапом на пути дальнейшей эволюции Г. было творчество И. С. Баха и др. композиторов его времени. Развитие Г., тесно связанной с гомофонно-гармонич. складом музыки, во многом обязано также полифонич. складу (см. *Полифония*) и его переплетению с гомофонией. Мощный подъём Г. принесла с собой музыка венских классиков. Новый, ещё более блестящий расцвет Г. наблюдался в 19 в. в музыке композиторов-романтиков. Это время ознаменовалось и достижениями нац. муз. школ, напр. рус. классиков. Одна из ярких глав истории Г.— муз. импрессионизм (конец 19 и нач. 20 вв.). Композиторы этого времени тяготеют уже к совр. этапу гармонич. эволюции. Её новейшая фаза (примерно с 10—20-х гг. 20 в.) характеризуется своими достижениями, в частности в сов. музыке.

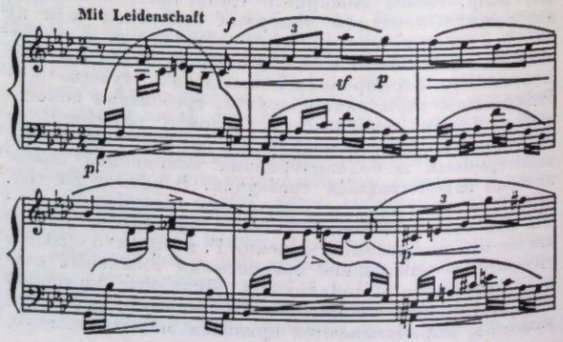
Развитие гармонии с сер. 17 в. до сер. 20 в. протекало очень интенсивно.

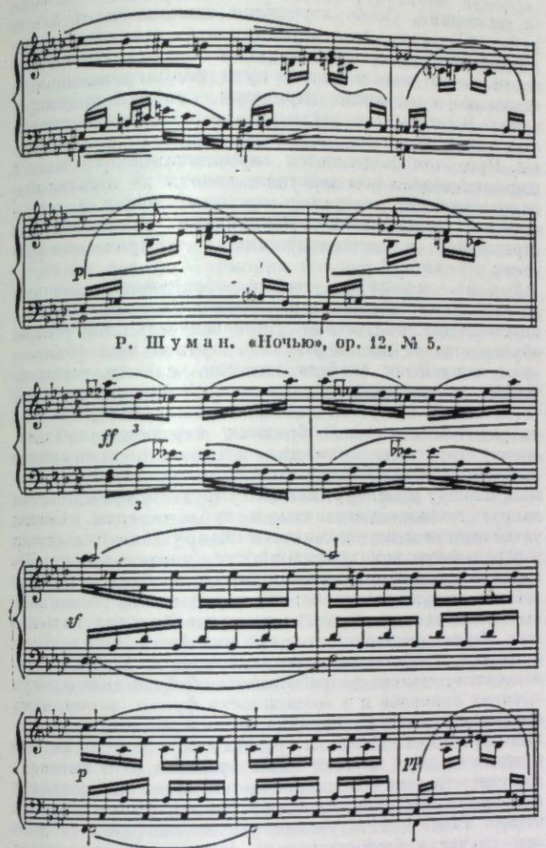
В области лада в целом произошла весьма значительная эволюция диатоники мажора и минора: стали широко применяться все септаккорды, начали использоваться нонаккорды и аккорды более высоких структур, активизировались переменные функции. Ресурсы диатоники не исчерпаны и сегодня. Ладовое богатство музыки, в особенности у романтиков, возросло благодаря объединению мажора и минора в одноимённые и параллельные мажоро-минор и миноро-мажор; возможности миноро-мажора до сих пор использованы сравнительно мало. В 19 в. на новой основе возродились старинные диатонич. лады. Они внесли много свежего в проф. музыку, расширили возможности мажора и минора. Их расцвету способствовали ладовые влияния, исходящие от нац. нар. культур (напр., русской, украинской и др. народов России; польской, норвежской и т. д.). Со 2-й пол. 19 в. начали шире применяться сложные и яркие по колориту хроматические ладовые образования, стержнем к-рых были терцовые ряды мажорных или минорных трезвучий и целотонные последовательности.

Широко разработана была неустойчивая сфера ладотональности. Самые отдалённые аккорды стали рассматриваться как элементы тональной системы, подчинённые тонике. Тоника приобрела господство над отклонениями не только в близко родственные, но и в отдалённые тональности.

Большие изменения произошли и в тональных отношениях. Это видно на примере тональных планов важнейших форм. Наряду с кварто-квинтовыми и терцовыми выдвинулись и секундовые, а также тритоновые тональные отношения. В ладотональном движении встречается чередование ладотонально опорных и неопорных, определённых и относительно неопределённых стадий. История Г., вплоть до современности, подтверждает, что лучшие, новаторские и долговечные образцы творчества не порывают с ладом и тональностью, открывающими перед практикой необозримые перспективы.

Огромен прогресс в области модуляции, в приёмах связывания близких и далёких тональностей — постепенного и быстрого (внезапного). Модуляции соединяют разделы формы, муз. темы; в то же время модуляции и отклонения стали всё глубже проникать и внутрь разделов, в становление и развёртывание муз. темы. Отд. приёмы модуляций пережили богатую эволюцию. Из энгармонич. модуляций (см. *Энгармонизм*), ставших возможными после установления равномерной темперации, вначале использовались основанные на энгармонизме ум. септаккорда (Бах). Затем распространились модуляции через энгармонически истолковываемый доминантсептаккорд, т. е. вошли в практику более сложные энгармонич. равенства аккордов, далее появились энгармонич. модуляции через сравнительно редкие ув. трезвучия, а также при содействии др. аккордов. Каждый названный вид энгармонич. модуляции обладает особой линией эволюции. Яркость, выразительность, красочность, контрастно-переломную роль подобных модуляций в произв. демонстрируют, напр., Органная фантазия g-moll Баха (раздел перед фугой), Confutatis из «Реквиема» Моцарта, «Патетическая» соната Бетховена (ч. 1, повторение Grave в начале разработки), вступление к «Тристану и Изольде» Вагнера (перед кодой), «Песнь Маргариты» Глинки (перед репризой), увертюра Чайковского «Ромео и Джульетта» (перед побочной партией). Встречаются сочинения, обильно насыщенные энгармонич. модуляциями:

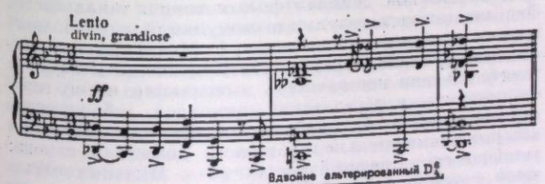




Р. Шуман. «Ночью», ор. 12, № 5.

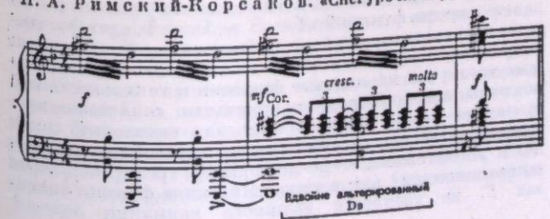
Там же.

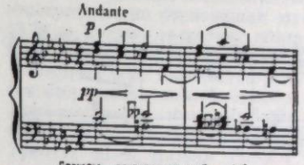
Альтерация постепенно распространилась на все аккорды субдоминанты, доминанты и двойной доминанты, а также на аккорды остальных побочных доминант. С конца 19 в. начала применяться IV пониженная ступень минора. Стала использоваться одноврем. альтерация одного звука в разных направлениях (вдвойне-альтерированные аккорды), а также одноврем. альтерация двух разных звуков (дважды альтерированные аккорды):



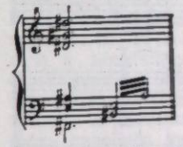
А. Н. Скрябин. 3-я симфония. Часть

Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Действие 3-е.





Н. Я. Мясковский. 5-я симфония. Часть II.



А. Н. Скрябин. «Прометей».

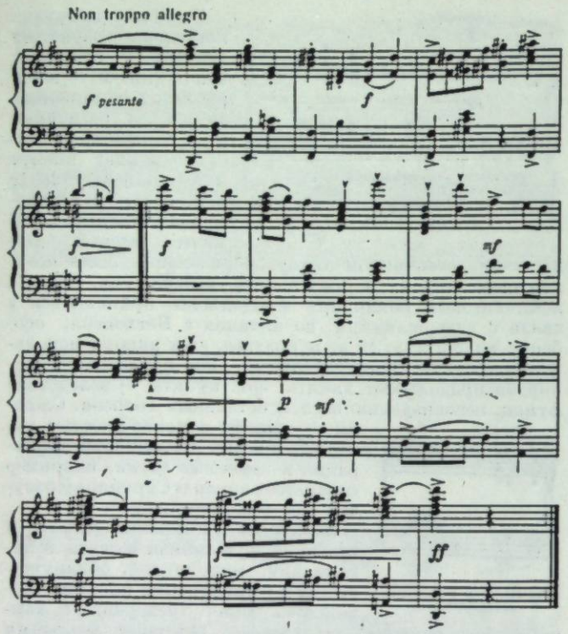
В разл. аккордах постепенно возрастает значение побочных тонов (иначе — внедрённых или заменных звуков). В трезвучиях и их обращениях секста заменяет квинту или совмещается с ней. Затем в септаккордах кварты заменяют терции. По-прежнему источником аккордообразования были неаккордовые звуки, в особенности задержания. Напр., доминантовый нонаккорд продолжает применяться в связи с задержаниями, но начиная с Бетховена, особенно во 2-й пол. 19 в. и позднее, этот аккорд использовался и как самостоятельный. На образование аккордов продолжают влиять орг. пункты — вследствие функц. несовпадения баса и остальных голосов. Сложны, насыщены напряжённостью аккорды, в к-рых соединяются альтерация и заменные звуки, например «прометеев аккорд» Скрябина (созвучие квартового строения).

Эволюция гармонич. средств и приёмов, показанная в связи с энгармонич. модуляцией, обнаруживается и в применении простого мажорного тонич. трезвучия, а также любого аккорда. Заслуживает внимания эволюция отд. альтераций, орг. пункта и т. д.

У рус. классиков ладовофункц. возможности Г. претворяются гл. обр. в нар.-песенном духе (*переменный лад*, плагальность, см. *Средневековые лады*). Рус. школа внесла новые черты в применение побочных аккордов диатоники, в их секундовые связи. Велики достижения рус. композиторов и в сфере хроматики; напр., программность стимулировала появление сложных ладовых форм. Влияние оригинальной Г. рус. классиков огромно: оно распространилось на мировую творческую практику, ярко сказывается в советской музыке.

Нек-рые тенденции совр. Г. проявляются в упомянутых сменах определённого тонального изложения относительно неопределённым, в «обрастании» аккордов неаккордовыми звуками, в увеличении роли ostinato, применении паралл. голосоведения и т. п. Однако для законченных выводов перечисления признаков недостаточно. Картина Г. совр. реалистич. музыки не может сложиться из механич. суммы наблюдений о хронологически сосуществующих, но весьма разнородных фактах. В совр. Г. нет таких черт, к-рые не были бы подготовлены исторически. В самых выдающихся новаторских сочинениях, напр. С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича, сохраняются и развиваются ладофункц. основа Г., её связи с нар. песенностью; Г. остаётся выразительной, а главенствующая роль по-прежнему принадлежит мелодии. Таков процесс ладового развития в музыке Шостаковича и др. композиторов или процесс расширения границ тональности далёкими, глубокими отклонениями в музыке Прокофьева. Тональности отклонений, тем более осн. тональность, во мн. случаях представлены Прокофьевым отчётливо, тонически обоснованно как в теме, так и в её развитии. Исторически знаменат. образец обновл. трактовки тональности был создан Прокофьевым в Гавоте «Классической симфонии» (пример см. далее).

В Г. сов. композиторов находит отражение характерное для сов. культуры взаимное обогащение музыки разл. наций. Очень важную роль продолжает играть рус. сов. музыка с её ценнейшими классическими традициями.



С. С. Прокофьев. «Классическая симфония». Гавот.

II. Рассмотрение Г. как объекта науки охватывает совр. учение о Г. (1), ладо-функциональную теорию (2), эволюцию учений о Г. (3).

1) Совр. учение о Г. состоит из систематической и историч. частей. Систематич. часть построена на историч. основах и включает данные о развитии отд. гармонич. средств. К общим понятиям Г., помимо охарактеризованных выше (созвучие-аккорд, ладовая функция, голосоведение), принадлежат также представления о натуральном звукоряде, о муз. строях (см. *Строй*) и темперации, связанные с физико-акустич. предпосылками гармонич. явлений. В основополагающих понятиях *консонанса* и *диссонанса* есть две стороны — акустическая и ладовая. Ладовый подход к сущности и восприятию консонанса и диссонанса изменчив, эволюционирует вместе с самой музыкой. В целом наблюдается тенденция к смягчению восприятия диссонантности созвучий при возрастании их напряжённости и разнообразия. Восприятие диссонансов всегда зависит от контекста произведения: после напряжённых диссонансов менее напряжённые могут утратить для слушателя часть своей энергии. Между консонированием и устойчивостью, диссонированием и неустойчивостью существует принцип. связь. Поэтому независимо от изменений в оценке конкретных диссонансов и консонансов эти факторы должны сохраняться, т. к. иначе прекратится взаимодействие устойчивости и неустойчивости — необходимое условие существования лада и функциональности. Наконец, к коренным понятиям Г. принадлежат тяготение и разрешение. Музыканты ясно ощущают тяготения ладовонеустойчивых звуков мелодии, голосов аккордов, целых аккордовых комплексов и разрешение тяготений в устойчивые звучания. Хотя исчерпывающего, обобщающего научного объяснения этим реальным процессам ещё не дано, предлагаемые частные описания и толкования (напр., тяготения и разрешения вводного тона) достаточно убедительны. В учении о Г. исследуются диатонич. лады (натуральные мажор и минор и др.), диатонич. аккорды и их соединения, ладовые черты хроматики и хроматич. аккорды как производные от диатоники. Особо изучаются отклонения и альтерация. Большое место в учении о Г. отводится модуляциям, к-рые классифицируются по разл. признакам: соотношению тональностей, пути модулирования (постепенные и внезапные переходы), приёмам модулирования. В систематич. части учения о Г. анализируются отмеченные выше многообразные связи Г. и муз. формы. При этом выделяются гармонические средства с широким диапазоном действия, вплоть до охвата всего произведения, например органный пункт и гармоническое варьирование. Затронутые ранее вопросы отражаются в систематических и исторических разделах учения о Г.

2) Совр. ладо-функц. теория, обладающая давними и глубокими традициями, продолжает развиваться вместе с муз. искусством. Долговечность этой теории объясняется её достоверностью, правильным объяснением важнейших свойств классич. и совр. музыки. Функц. теория, вытекающая из соотношений ладовой устойчивости и неустойчивости, показывает стройность, упорядоченность многообразных гармонич. средств, логику гармонич. движения. Гармонич. проявления ладовой устойчивости и неустойчивости применительно к мажору и минору концентрируются прежде всего вокруг тоники, доминанты и субдоминанты. Смены устойчивости и неустойчивости обнаруживаются также в чередовании немодуляционности (длительное пребывание в данной тональности без к.-л. отклонений от неё) и модуляционности; в чередовании тонально-определённого и тонально-неопределённого изложения. Такая расширенная трактовка функциональности в музыке свойственна совр. учению о Г. Сюда же относятся детально разработанные обобщения о функц. группах аккордов и о возможности функц. замещения, о функциях высшего порядка, об основных и переменных функциях. Функц. группы образуются только в пределах двух неустойчивых функций. Это вытекает из сущности лада и подтверждается рядом наблюдений: в последовании разл. аккордов данной функц. группы (напр., VI—IV—II ступеней) ощущение одной (в данном случае субдоминантовой) функции сохраняется; когда же после тоники, т. е. I ступени, появляется любой др. аккорд, в т. ч. VI или III ступени, ощущается смена функций; переход V ступени в VI в прерванном кадансе означает оттяжку разрешения, а не его замену; звуковая общность сама по себе не формирует функц. группы: по два общих звука имеют I и VI, I и III ступени, но также и VII и II ступени—«крайние» представители разл. неустойчивых функц. групп. Под функциями высшего порядка следует понимать функц. зависимости между тональностями. Существуют субдоминантовые, доминантовые и тонич. тональности. Они сменяются в результате модуляций и располагаются в определённом порядке в тональных планах. Ладовая функция аккорда, его положение в ладу — тоничность или нетоничность выясняются из его муз. «окружения», в чередовании аккордов, образующих гармонич. обороты, наиболее общая классификация которых применительно к тонике и доминанте такова: устойчивость — неустойчивость (T — D); неустойчивость — устойчивость (D — T); устойчивость — устойчивость (T — D — T); неустойчивость — неустойчивость (D — T — D). Логика коренной последовательности функций T — S — D — T, утверждающей тональность, глубоко обоснована Х. Риманом: напр., в последовании до-мажорного и фа-мажорного трезвучий их ладовые функции и тональность ещё не ясны, однако появление третьего, соль-мажорного трезвучия сразу же проясняет ладотональный смысл каждого аккорда; накопившаяся неустойчивость ведёт к устойчивости — до-мажорному трезвучию, к-рое воспринимается как тоника. Иногда в функц. анализах Г. не уделяется должного внимания ладовой

окраске, своеобразию звучания, структуре аккорда, его обращению, расположению и т. д., а также мелодич. процессам, возникающим в движении Г. Эти недостатки, однако, определяются узким, ненаучным применением ладо-функц. теории, а не её сущностью. В движении ладовых функций устойчивость и неустойчивость активизируют друг друга. При чрезмерном вытеснении устойчивости слабеет и неустойчивость. Её гипертрофия на почве крайнего, неограниченного усложнения Г. приводит к утрате функциональности и, вместе с тем, лада и тональности. Возникновение безладовости — атонализма (атональности) означает образование дисгармонии (антигармонии). Римский-Корсаков писал: «Гармония и контрапункт, представляя великое множество сочетаний большого разнообразия и сложности, несомненно, имеют свои пределы, переступая к-рые мы попадаем в область дисгармонии и какофонии, в область случайностей, как одновременных так и последовательных» (Н. А. Римский-Корсаков, О слуховых заблуждениях, Полн. собр. соч., т. II, М., 1963, с. 71).

3) Возникновению учения о Г. предшествовал длит. период эволюции теории музыки, созданной ещё в древнем мире. Учение о Г. по существу стало формироваться одновременно с осознанием роли Г. в музыкальном творчестве. Одним из зачинателей этого учения был Дж. Царлино. В его основополагающем труде «Основания гармонии» («Istituzioni harmoniche», 1558) говорится о значении мажорного и минорного трезвучий, их терцовых тонов. Оба аккорда получают естественнонаучные обоснования. О глубоком впечатлении, произведённом идеями Царлино, свидетельствуют развернувшаяся вокруг них полемика (В. Галилей) и стремление современников к их развитию и популяризации.

Для теории Г. в совр. понимании решающее значение приобрели труды Рамо, в особенности его капит. «Трактат о гармонии» (1722). Уже в заголовке книги указано, что это учение покоится на естественных принципах. Исходный пункт учения Рамо — звучащее тело. В натуральном звукоряде, данном самой природой и содержащем маж. трезвучие, Рамо видит естеств. базу Г. Маж. трезвучие служит прообразом терцового строения аккордов. В смене аккордов Рамо впервые осознал их функции, выделив гармонич. центр и подчинённые ему созвучия (тонику, доминанту, субдоминанту). Рамо утверждает идею мажорной и минорной тональностей. Указывая на важнейшие каденции (D — T, V—I ступени и др.), он учитывал возможность их построения по аналогии также и от др. диатонич. ступеней. В этом объективно уже заключался более широкий и гибкий подход к функциональности, вплоть до мысли о переменных функциях. Из рассуждений Рамо следует, что доминанта порождается тоникой и что в каденции V—I доминанта возвращается к своему источнику. Разработанное Рамо понятие фундамент. басов было сопряжено с осознанием гармонич. функциональности и, в свою очередь, оказало влияние на углубление представлений о ней. Фундамент. басы — это прежде всего басы тоники, доминанты и субдоминанты; в случае обращения аккордов (понятие, также впервые введённое Рамо) фундамент. басы подразумеваются. Понятие обращений аккордов смогло появиться благодаря установленному Рамо положению об идентичности одноимённых звуков разл. октав. Среди аккордов Рамо различал консонансы и диссонансы и указывал на главенство первых. Он способствовал прояснению представлений о сменах тональностей, о модуляции в функциональном толковании (изменение значения тоники), пропагандировал равномерную темперацию, обогащающую модуляц. возможности. В целом Рамо установил прогрессивный гармонич. точку зрения на многоголосие. Классич. теория Рамо, обобщившая многовековые достижения музыки, непосредственно отразившая муз. творчество 1-й пол. 18 в.,— пример теоретич. концепции, в свою очередь плодотворно повлиявшей на муз. практику.

Быстрый рост количества работ по Г. в 19 в. во многом был вызван потребностями обучения: значит. увеличением числа муз. учебных заведений, развитием проф. муз. образования и расширением его задач. Трактат Ш. С. Кателя (1802), принятый Парижской консерваторией в качестве осн. руководства, на долгие годы определил характер общих теоретич. взглядов и методику преподавания Г. Одним из оригин. нововведений Кателя оказалось представление о большом и малом доминантовых понаккордах как о созвучиях, заключающих в себе ряд других созвучий (мажорное и минорное трезвучия, ум. трезвучие, доминантовый септаккорд и др.). Это обобщение тем более примечательно, что доминантовые понаккорды в то время были ещё редкостью и во всяком случае рассматривались как септаккорды с задержанием. Особое значение трактата Кателя для рус. муз. жизни Б. В. Асафьев видит в том, что через З. Дена он оказал влияние на Глинку. В заруб. литературе по Г. необходимо далее выделить труд Ф. Ж. Фетиса (1844), углубивший понимание лада и тональности; в нём впервые введён термин «тональность». Фетис был учителем Ф. О. Геварта. Система взглядов последнего на Г. была глубоко воспринята и развита Г. Л. Катуаром. Огромную известность приобрёл учебник Ф. Э. Рихтера (1853). Переиздания его появляются и в 20 в.; он переведён на многие языки, включая русский (1868). Чайковский дал высокую оценку учебнику Рихтера и использовал его при подготовке своего руководства по Г. Этот учебник охватил более широкий круг диатонических и хроматических средств Г., приёмов голосоведения, систематизировал практику гармонического письма.

Крупнейший шаг в разработке учения о Г. был сделан наиболее универсальным теоретиком конца 19 — нач. 20 вв. Х. Риманом. Ему принадлежат большие заслуги в развитии функц. теории Г. Он ввёл в музыковедение и термин «функция». В достижениях совр. функц. концепции, получившей новые муз.-творч. стимулы, нашли развитие наиболее плодотворные положения Римана. К их числу принадлежат: мысль о функц. группах аккордов и их замещении в пределах групп; принцип функц. родства тональностей и понимание модуляций с точки зрения функций тоники, доминанты и субдоминанты; взгляд на Г. вообще и на модуляцию в частности как на глубокие формообразующие факторы; анализ логики гармонич. развития в кадансе. Риман многое сделал в области акустического и собственно-музыкального познания мажора (в обосновании минора ему не удалось достигнуть аналогичных успехов). Он внёс ценный вклад в изучение проблемы консонанса и диссонанса, предложив относительно более широкий и гибкий подход к её изучению. В изысканиях Римана в области Г. по существу сконцентрировались и были развиты глубокие идеи Рамо, отразились достижения ряда теоретиков 19 в. Привлечению внимания русского читателя к трудам Римана способствовали появившиеся в конце 90-х гг. 19 в. переводы (затем переиздававшиеся), в частности его книги о модуляции как основе музыкальной формы и труда о гармонии (о тональных функциях аккордов). В популярном учебнике Э. Праута (1889) и в серии других учебных руководств этого автора нашёл отражение новый этап теории музыки, ознаменованный развитием и систематизацией функциональных обобщений о Г. Это роднит Праута с Риманом.

Среди теоретич. работ нач. 20 в. выделяется учение о гармонии Р. Луи и Л. Тюиля (1907) — книга, близ-

кая современной научно-педагогической практике: авторы выдвигают расширенную точку зрения на тональность, углубляются в такие сложные проблемы Г., как, например, энгармонизм, затрагивают вопросы об особых диатонических ладах и др., выходящие за рамки традиционных работ по Г. темы. Луи и Тюиль привлекают для иллюстрации сложные образцы музыки Вагнера, Р. Штрауса и др. современных им композиторов.

Важное место в эволюции знаний о Г. занимает исследование Э. Курта о гармонии романтиков (1920). В центре внимания Курта — гармония Р. Вагнера, а именно «Тристана и Изольды», к-рая рассматривается в качестве критич. точки в длит. развитии лада и тональности. Идеи Курта, детально обоснованные, близки совр. теории Г.: напр., мысли о мелодич. стимулах Г., о значении вводнотоновости, о соотношении функциональности и колорита, о расширенной трактовке тональности, а также об альтерации, секвенции и т. д. При всей тонкости музыкальных наблюдений Курта в его книге отразились философско-идеалистические заблуждения и противоречия музыкально-исторических взглядов.

В 20-е гг. появились труды Г. Ш. Кёклена, в к-рые вошёл историч. очерк Г. от её начатков в раннем средневековье вплоть до современности. Кёклен наиболее полно откликнулся на потребность историч. познания Г. Эта тенденция, сказавшаяся у Курта, выявилась и в ряде более частных исследований, напр. в работах о становлении и эволюции аккордов — в книгах Г. Хейдона о кадансовом квартсекстаккорде (1933) и П. Хамбургера об отд. аккордах субдоминанты и двойной доминанты (1955), а также в комментированной хрестоматии А. Казеллы, демонстрирующей историч. развитие каданса (1919). Особо должны быть выделены новейшие капитальные исследования — книги Ю. Хоминьского по истории Г. и контрапункта (1958—62).

А. Шёнберг, стоявший в собственном творчестве на позициях атональности, в своих научных и педагогич. трудах в силу ряда причин (напр., академич. самоограничение) придерживался тонального принципа. Его учение о Г. (1911) и позднейшие труды в этой области (40—50-е гг.) разрабатывают широкий круг проблем Г. в духе обновлённых, но устойчивых традиций. Научно-учебные книги П. Хиндемита,. посвящённые Г. (30 — 40-е гг.), также исходят из мысли о тон. основах музыки, хотя понятие тональности трактуется в них очень широко и своеобразно. Совр. теоретич. работы, отвергающие лад и тональность, по существу не могут служить познанию Г., ибо Г. как исторически обусловленное явление неотделима от ладотональности. Таковы, например, труды о додекафонии, сериальности и т. п.

Развитие муз.-теоретич. мысли в России было тесно связано с творч. и педагогич. практикой. Авторами первых значит. рус. работ по Г. были П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков. В сов. время большое внимание Г. уделяли А. Н. Александров, М. Ф. Гнесин и др.

Для формирования научно-теоретич. взглядов на Г. плодотворны высказывания композиторов, содержащиеся, напр., в «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, в автобиографиях и статьях Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича. В них говорится о связях Г. с муз. формой, об отражении в Г. художеств. замысла сочинений, о жизненности художеств. реалистич. принципов, о народных, нац. корнях муз. языка и т. д. Вопросы Г. затрагиваются в эпистолярном наследии рус. композиторов (напр., в переписке П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова об учебнике Г. последнего).

Из трудов дореволюц. рус. критиков выделяются по тематике ценные статьи Г. А. Ларош (60 — 70-е гг. 19 в.). Он отстаивал необходимость изучения старинной музыки добаховского времени, обосновывал историч. подход к Г. В работах Ларош настойчиво (хотя и несколько односторонне) проводится идея мелодич. истоков Г. Это сближает Ларош с Чайковским и с нек-рыми авторами совр. научных концепций Г., напр. с Куртом и Асафьевым. У А. Н. Серова есть работы, непосредственно относящиеся к гармонии, напр. содержательная статья по вопросу об аккордах. В. В. Стасов (1858) указывал на видную роль в музыке 19 в. особых диатонич. (церк.) ладов, содействующих её художественному богатству. Важной для учения о Г. явилась высказанная им же (в биографии М. И. Глинки) мысль о том, что сказочно-фантастич. сюжеты способствуют историч. прогрессу Г. В принадлежащих классикам рус. муз. критики — Серову, Стасову и Ларошу анализах муз. произведений, в частности Л. Бетховена, Ф. Шопена, М. И. Глинки и П. И. Чайковского, встречается много ценных наблюдений над Г.

Период проф. обучения Г. в рус. учебных заведениях по рус. книгам открывается учебниками Чайковского (1872) и Римского-Корсакова. Общеизвестному учебнику Римского-Корсакова («Практический курс гармонии», 1886) предшествовал его более ранний вариант («Учебник гармонии», изданный литографским способом в 1884—85 и перезданный в собрании сочинений). В России эти учебники положили начало учению о Г. в собственном смысле слова. Обе книги ответили на запросы рус. консерваторий.

В учебнике Чайковского сделан акцент на голосоведении. Красота Г., по Чайковскому, зависит от мелодич. достоинств движущихся голосов. При этом условии художественно ценные результаты могут быть достигнуты и простыми гармонич. средствами. Показательно, что при изучении модуляции Чайковский отводит первостепенную роль именно голосоведению. В то же время Чайковский явно исходит из ладо-функциональных представлений, хотя выражение «функция» им (как и Римским-Корсаковым) не употребляется. Чайковский, по сути, приблизился к мысли о функциях высшего порядка: он выводит функцион. зависимости аккордов тоники, доминанты и субдоминанты из связей соответств. тональностей, находящихся в кварто-квинтовом соотношении.

Очень большое распространение в России и значительную популярность за рубежом получил учебник гармонии Римского-Корсакова. Им продолжают пользоваться в уч. заведениях СССР. В книге Римского-Корсакова научные достижения соединились с образцовой последовательностью изложения, его строгой целесообразностью, отбором среди гармонич. средств самого типичного, необходимого. Установленный Римским-Корсаковым порядок усвоения основ Г., во многом формирующий характер научных взглядов на мир гармонич. средств, получил широкое признание и во многом сохранил своё значение. Крупным научным достижением учебника оказалась теория родства (сродства) тональностей: «Близкими строями, или находящимися в 1-й степени сродства к данному строю, считаются 6 строев, которых тонические трезвучия заключаются в данном строе» (Н. А. Римский-Корсаков, Практический учебник гармонии, Поли. собр. соч., т. IV, М., 1960, с. 309). Это обобщение, по своему существу функциональное, оказало влияние на мировую муз. науку.

Единомышленниками и последователями Чайковского и Римского-Корсакова в муз.-теоретич. области, в обучении Г. были такие музыканты, как А. С. Аренский, Я. Витол, Р. М. Глиэр, Н. А. Губерт, В. А. Золотарёв, А. А. Ильинский, М. М. Ипполитов-Иванов,

Ф. Ф. Кенеман, П. Д. Крылов, Н. М. Ладухин, А. К. Лядов, Н. С. Морозов, А. И. Пузыревский, Л. М. Рудольф, Н. Ф. Соловьёв, Н. А. Соколов, Н. Н. Соколовский, М. О. Штейнберг, П. Ф. Юон и др.

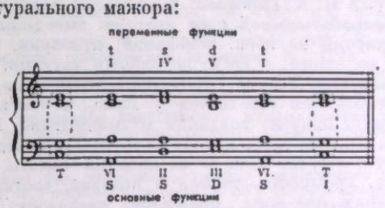
К ценным обобщениям о Г., полностью сохраняющим значение, пришёл во вступлении к своему исследованию контрапункта строгого письма (1909) и С. И. Танеев. Он указывает, что маж.-мин. тональная система «...группирует ряды аккордов вокруг одного центрального тонического аккорда, допускает в течение пьесы смену центральных аккордов одного другим (отклонение и модуляция) и группирует все второстепенные тональности вокруг главной, причём тональность отдела влияет на тональность другого, начало пьесы на ее заключение» (С. Танеев, Подвижной контрапункт строгого письма, М., 1959, стр. 8). На эволюцию лада, функциональности указывает след. положение С. Танеева: «Тональная система постепенно расширялась и углублялась распространением круга тональных гармоний, включением в неё всё новых и новых сочетаний и установлением тональной связи между гармониями, принадлежащими к отдалённым строям» (там же, стр. 9). В этих словах заключены мысли о предшествующем Танееву и современном ему развитии Г., намечены пути её прогресса. Но Танеев привлекает внимание и к деструктивным процессам, указывая, что «...разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы» (там же).

Значит. этап в истории науки о Г., полностью принадлежащий сов. эпохе, составляют работы Г. Л. Катуара (1924—25). Катуар создал первый в Сов. Союзе теоретич. курс Г., обобщил рус. и междунар. науч. опыт. Связанный с учением Геварта, курс Катуара отличается интересной и широкой разработкой коренных проблем. Располагая муз. звуки по квинтам, Катуар в зависимости от количества квинтовых шагов получает три системы: диатоническую, мажоро-минорную, хроматическую. Каждая система охватывает круг присущих ей аккордов, в образовании к-рых акцентируется принцип мелодич. связей. Катуар придерживается прогрессивного взгляда на тональность, о чём свидетельствует, напр., его трактовка отклонений («средитональных отклонений»). По-новому, более углублённо разработано учение о модуляции, к-рую Катуар подразделяет в основном на модуляцию через общий аккорд и при помощи энгармонизма. Стремясь к осмыслению более сложных гармонич. средств, Катуар указывает, в частности, на роль побочных тонов в возникновении нек-рых созвучий. Особо выделен в труде Катуара вопрос о секвенциях, их связях с орг. пунктом.

Практич. курс гармонии в двух частях бригады педагогов Моск. консерватории И. И. Дубовского, С. В. Евсеева, В. В. Соколова и И. В. Способина (1934—1935) занимает видное место в сов. муз.-теоретич. науке и педагогике; в переработанном авторами виде он известен как «Учебник гармонии», многократно переиздававшийся. Все положения подкреплены художеств. образцами, гл. обр. из классич. музыки. Связь с творч. практикой в таком масштабе не встречалась ранее ни в отечеств., ни в зарубежной учебной литературе. Подробно и во многом по-новому были освещены вопросы о неаккордовых звуках, альтерации, взаимодействии мажора и минора, диатонич. ладах в рус. музыке. Впервые были систематизированы вопросы гармонич. изложения (фактуры). В обеих работах бригады моск. консерватории очевидна научная преемственность с традициями прежних русских учебников и лучших зарубежных трудов.

Один из авторов «бригадного» труда — И. В. Способин создал спец. вузовский курс Г. (1933—54), отражённый в составленной и опубликованной им первой сов. программе (1946); весьма важным и новым было введение раздела об истории Г. — от истоков до современности. Среди отд. достижений Способина в области Г. выделяются далее: новая теория родства тональностей, построенная на ладо-функц. принципах, развитие идеи функций высшего порядка, новая разносторонняя систематика в области энгармонизма, обоснование своеобразной группы ладов («доминантовые лады»), детальная разработка вопроса об особых диатонич. (старинных) ладах.

Автором новой стройной концепции Г. стал Ю.Н.Тюлин (1937). Она совершенствовалась и расширялась, в частности, в работе о теоретич. основах Г., выполненной им совместно с Н. Г. Привано (1956). Концепцию Тюлина, исходящую из лучших достижений отечеств. и мировой науки, характеризуют всесторонний охват гармонич. проблематики, обогащение теории Г. новыми понятиями и терминами (напр., понятиями *фонизма* аккордов, мелодико-гармонич. модуляции и др.), широкая муз.-историч. база. К числу крупных научных обобщений Тюлина относится теория переменных функций; примыкая к классич. традициям музыковедения, эта теория может быть приложена к муз. форме в целом. Согласно этой теории, осн. функции аккордов обнаруживаются в непосредств. взаимоотношениях их с тонич. аккордом. При образовании же переменных функций к.-л. неустойчивое трезвучие ладотональности (мажорное или минорное) получает частное, местное тонич. значение, образуя новый ладовый центр притяжения. Иллюстрацией переменных (согласно другой терминологии — местных) функций может служить переосмысление взаимосвязи VI—II—III ступеней натурального мажора:



Теория переменных функций объясняет образование в произв. отрывков в особых диатонич. ладах и диатонич. отклонений, фиксирует внимание на многозначности аккордов. Эта теория демонстрирует взаимодействие компонентов муз. языка — метра, ритма и Г.: подчёркивание нетонич. (с точки зрения осн. функций) аккорда сильной долей такта, более крупной длительностью благоприятствует восприятию его как местной тоники. Способин и Тюлин принадлежат к числу выдающихся деятелей, возглавивших школы сов. теоретиков.

Один из наиболее видных советских муз. учёных Б. Л. Яворский, стремясь осознать сложные по Г. произведения А. Н. Скрябина, Н. А. Римского-Корсакова, Ф. Листа, К. Дебюсси, в высшей степени оригинально исследовал целый комплекс гармонич. проблем. Теоретич. система Яворского охватывает, в широком смысле, не только вопросы Г., но и проблематику муз. формы, ритма, метра. Идеи Яворского изложены в его трудах, появившихся в 10 — 40-е гг., они нашли отражение также в работах его учеников, напр. С. В. Протопопова (1930). В сфере Г. внимание Яворского привлекал гл. обр. лад; популярное наименование его концепции — теория *ладового ритма*. Яворский выдвинул теоретич. понятия ряда ладов (точнее — ладовых образований), применяемых в сочинениях упомянутых композиторов, напр. *уменьшенный лад*, *увеличенный лад*, *цепной лад* и др. Единство теории Яворского вытекает из принятого им ладового первоэлемента — *тритона*. Благодаря деятельности Яворского получили распространение нек-рые важные муз.-теоретич.

понятия и термины (хотя нередко Яворский трактовал их не в общепринятом смысле), например мысль об устойчивости и неустойчивости в музыке. Взгляды Яворского неоднократно приводили к столкновениям мнений, наиболее острым в 20-е годы. Несмотря на противоречия, учение Яворского оказало серьёзное и глубокое воздействие на советскую и зарубежную музыкальную науку.

Крупнейший советский музыкальный учёный Б. В. Асафьев обогатил науку о Г. прежде всего своей теорией *интонации*. Мысли Асафьева о Г. сосредоточены в его важнейшем теоретическом исследовании о муз. форме, 2-я ч. к-рого посвящена преим. вопросам интонации (1930—47). Созидание Г., как и прочих компонентов муз. языка, по Асафьеву, требует от композиторов творч. чуткости к интонац. среде, бытующим интонациям. Асафьев исследовал вопросы происхождения и эволюции Г. в собственно гармоническом (вертикальном, см. *Вертикаль*) и мелодическом (горизонтальном, см. *Горизонталь*) аспектах. Для него Г.— система «резонаторов — усилителей тонов лада» и «остывающая лава готической полифонии» (Б. А с а ф ь е в, Музыкальная форма как процесс, кн. 2-я, Интонация, М.— Л., 1947, с. 147 и 16). Асафьевым особенно подчёркивались мелодич. корни и черты Г., в частности в певучей Г. рус. классиков. В высказываниях Асафьева о функциональной теории выделяется критика её схематичного, однобокого применения. Сам Асафьев оставил много примеров тонкого функционального анализа Г.

Представителем акустич. направления в исследовании Г. был Н. А. Гарбузов. В его капит. труде (1928—1932) разрабатывается идея акустич. выведения ладовых созвучий из неск. оснований; призвуки, порождённые не одним, а неск. исходными звуками, образуют созвучия. Теория Гарбузова возвращается к мысли, высказанной ещё в эпоху Рамо, и оригинально продолжает одну из традиций музыковедения. В 40—50-е гг. выходит ряд трудов Гарбузова о зонной природе муз. слуха, т. е. о восприятии высоты, темпа и ритма, громкости, тембра и интонац. соотношений в пределах нек-рого количеств. диапазона; данное качество звука сохраняется для восприятия на всём протяжении соответствующей *зоны*. Эти положения, имеющие большой познавательный, а также практич. интерес, были доказаны Гарбузовым экспериментально.

Акустические изыскания стимулировали исследования в области музыкальных строев, темперации, а также побудили к поискам в области конструирования инструментов. Это нашло отражение в деятельности А. С. Оголевца. Его крупные музыкально-теоретические работы вызвали обстоятельную научную дискуссию (1947); целый ряд положений автора подвергся разносторонней критике.

К видным сов. учёным и педагогам разл. поколений — специалистам по Г. принадлежат также Ш. С. Асланишвили, Ф. И. Аэрова, С. С. Григорьев, И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, В. Н. Зелинский, Л. А. Карклинь, Ю. Г. Кон, С. Е. Максимов, А. Ф. Мутли, Т. Ф. Мюллер, Н. Г. Привано, В. Н. Рукавишников, П. Б. Рязанов, В. В. Соколов, А. А. Степанов, В. А. Таранущенко, М. Д. Тиц, И. А. Тютьманов, Ю. Н. Холопов, В. М. Цендровский, Н. С. Чумаков, М. А. Этингер и др. Многие из названных и др. деятели продолжают успешно развивать лучшие, прогрессивные традиции изучения Г.

При изучении совр. Г. в соответствии с принципом историзма необходимо принимать во внимание и её историч. развитие в музыке и историю учений о Г. Необходима дифференциация различных хронологически сосуществующих совр. муз. стилей. Требуется изучение не только многообразных проф. жанров музыки, но и нар. творчества. Особенно необходимы контакты со всеми отделами теоретич. и историч. музыковедения и усвоение лучших достижений заруб. музыковедения. Об успехах изучения в СССР языка совр. музыки свидетельствуют работы, посв. историч. предпосылкам совр. Г. (напр., статья Тюлина, 1963), её ладовым и тональным чертам (напр., ряд статей А. Н. Должанского о музыке Шостаковича, 40 — 50-е гг.), исследования монографич. типа (книга Ю. Н. Холопова о С. С. Прокофьеве, 1967). Монографич. жанр в изучении Г., развивающийся в Сов. Союзе начиная с 40-х гг., отражён в проблематике ряда сборников о стиле С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича (1962—63), о музыке 20 в. вообще (1967). В книге о совр. гармонии С. С. Скребкова (1965) акцентирована проблема тематич. значения Г. в связи с тональностью, отд. созвучиями, мелодикой (исходя из её ведущей роли), фактурой; этот круг вопросов изучается на произв. позднего Скрябина, Дебюсси, Прокофьева, Шостаковича. Показательные для развития науки в СССР общественные дискуссии оказались полезными и для учения о Г. На страницах журнала «Сов. музыка» состоялись обсуждения *политональности* (1956—58) и широкого комплекса проблем совр. Г. (1962—64).

Для познания Г. большое значение имеют и теоретич. труды, посвящённые не только гармонич. проблемам, в т. ч. труды классиков рус. музыковедения, многочисл. работы Б. В. Асафьева, учебники и уч. пособия по муз.-теоретич. предметам и композиции, напр. Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана — по анализу муз. произведений (1967), И. Я. Рыжкина и Л. А. Мазеля — по истории муз.-теоретич. учений (1934—39), С. С. Скребкова — по полифонии (1956), С. В. Евсеева — по рус. полифонии (1960), Вл. В. Протопопова — по истории полифонии (1962—65), М. Ф. Гнесина — по практич. композиции (сочинению музыки, 1962); труды о мелодике, напр. её общее исследование Л. А. Мазелем (1952), исследование мелодики Римского-Корсакова С. С. Григорьевым (1961); монографии об отд. произведениях, напр. о фантазии f-moll Шопена — Л. А. Мазеля (1937), о «Камаринской» Глинки — В. А. Цуккермана (1957), об «Иване Сусанине» Глинки — Вл. В. Протопопова (1961), о поздних операх Римского-Корсакова — М. Ф. Гнесина (1945—1956), Л. В. Данилевича (1958), Д. Б. Кабалевского (1953).

III. Представление о Г. как уч. предмете включает след. вопросы: муз. образование и место Г. в обучении музыкантов (1), формы и приёмы обучения Г. (2).

1) В системе сов. проф. муз. образования Г. уделяется очень большое внимание на всех ступенях обучения: в детских муз. школах-одиннадцатилетках, в муз. училищах и вузах. Существуют два типа обучения Г.— спец. и общие курсы. Первые предназначены для подготовки композиторов, теоретиков и историков музыки (музыковедов), вторые — для подготовки музыкантов-исполнителей. В обучении Г. установлена преемственность от младших ступеней обучения к старшим. Однако вузовское образование предусматривает, помимо изучения новых тем, и углубление знаний, приобретённых ранее, чем обеспечивается накопление у студентов проф. мастерства. Последовательность обучения Г. в целом отражена в уч. планах, программах и приёмных требованиях для поступления в уч. заведения, утверждаемых гос. органами. На примере обучения Г. видны огромные качеств. и количеств. успехи, достигнутые муз. образованием в СССР. Преподавание Г. ведётся с учётом ладового и интонац. своеобразия музыки разл. сов. народов. Осн. часть уч. времени отводится практич. занятиям. Начиная с 30-х гг. по Г. читаются лекции, наиболее широко представленные в вузовских спец. курсах. В обучении

Г. проявляются общие принципы обучения музыке в СССР: ориентация на творч. практику, взаимосвязь уч. предметов в процессе обучения. Координация обучения Г., напр., с обучением *сольфеджио* осуществляется на протяжении обоих курсов во всех уч. заведениях. Успехи в уч. работе по воспитанию муз. слуха (см. *Слух музыкальный*) и в преподавании Г. достигаются в плодотворном взаимодействии.

2) Усилиями сов. педагогов разработана богатая, гибкая методика обучения Г., распространяющаяся на все три общепринятых вида практич. работ:

а) В письменных работах соединяются решение гармонич. задач и всевозможные творч. опыты: сочинение прелюдий, вариаций (на собств. и заданную педагогом тему) и т. п. Такого рода задания, предлагаемые в первую очередь музыковедам (теоретикам и историкам), способствуют сближению муз.-теоретич. обучения с творч. практикой. Та же тенденция прослеживается и в работе над задачами по Г.

б) Гармонич. анализы музыки (в т. ч. письменные) должны приучать к точности формулировок, привлекать внимание к деталям Г. и в то же время к оценке Г. как художеств. средства, к осознанию её роли среди остальных муз. средств. Гармонич. анализ применяется и в др. курсах, теоретич. и историч., напр. в курсе анализа муз. произведений (см. *Анализ музыкальный*).

в) В разл. тренировочных упражнениях по Г. на фп. в совр. педагогике тоже наблюдается методически целесообразное приближение к практике. Таковы, напр., задания по осуществлению на фп. модуляций в определ. темпе, размере и форме (обычно в форме периода).

Лит.: С е р о в А. Н., Различные взгляды на один и тот же аккорд, «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 28, то же, Критические статьи, ч. 1, СПБ, 1892; С т а с о в В. В., О некоторых формах нынешней музыки, «Neue Zeitschrift für Musik», Jg XLIX, 1882, № 1—4 (на нем. языке), то же, Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894; Л а р о ш Г., Мысли о музыкальном образовании в России, «Русский Вестник», 1869; е г о ж е, Мысли о системе гармонии и её применении к музыкальной педагогике, «Музыкальный сезон», 1871, № 18; е г о ж е, Исторический метод преподавания теории музыки, «Музыкальный листок», 1872—73, с. 17, 33, 49, 65; е г о ж е, О правильности в музыке, «Музыкальный листок», 1873—74, № 23, 24, все 4 статьи также в Собр. муз.-критических статей, т. 1, М., 1913; Ч а й к о в с к и й П., Руководство к практическому изучению гармонии. Учебник, М., 1872, то же, в издании: Чайковский П., Полн. собр. соч., т. IIIа, М., 1957; Р и м с к и й - К о р с а к о в Н., Учебник гармонии, ч. 1—2, СПБ, 1884—85; е г о ж е, Практический учебник гармонии, СПБ, 1886, то же, в издании: Римский-Корсаков Н., Полн. собр. соч., т. IV, М., 1960; е г о ж е, Музыкальные статьи и заметки, СПБ, 1911, то же, Полн. собр. соч., тт. IV—V, М., 1960—63; А р е н с к и й А., Краткое руководство к практическому изучению гармонии, М., 1891; е г о ж е, Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии, М., 1897, посл. изд.—М., 1960; И п п о л и т о в - И в а н о в М., Учение об аккордах, их построении и разрешении, СПБ, 1897; Т а н е е в С., Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, [1909], ² М., 1959; С о л о в ь ё в Н., Полный курс гармонии, ч. 1—2, СПБ, 1911; С о к о л о в с к и й Н., Руководство к практическому изучению гармонии, ч. 1—2, ² испр., М., 1914, ч. 3, ²[М.], [б. г.]; К а с т а л ь с к и й А., Особенности народнорусской музыкальной системы, М.— П., 1923; ² М., 1961; К а т у а р Г., Теоретический курс гармонии, ч. 1—2, М., 1924—25; Б е л я е в В., «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» — С. И. Танеева, в сб.: Русская книга о Бетховене, М., 1927; Т ю л и н Ю., Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха, [Л.], 1927; его же, Учение о гармонии, т. 1, Основные проблемы гармонии, [Л.], 1937, ³ испр. и доп., М., 1966; е г о ж е, Параллелизмы в музыкальной теории и практике, Л., 1938; е г о ж е, Учебник гармонии, ч. 2, М., 1959, ² испр. и доп., М., 1964; его же, Краткий теоретический курс гармонии, М., 1960; е г о ж е, Современная гармония и её историческое происхождение, в сб.: Вопросы современной музыки, Л., 1963; е г о ж е, Натуральные и альтерационные лады, М., 1971; Г а р б у з о в Н., Теория многозвучности ладов и созвучий, ч. 1—2, М., 1928—32; П р о т о п о п о в С., Элементы строения музыкальной речи, ч. 1—2, М., 1930; К р е м л е в Ю., Об импрессионизме Клода Дебюсси, «СМ», 1934, № 8; С п о с о б и н И. В., Евсеев С. В., Дубовский И. И., Соколов В. В., Практический курс гармонии, ч. 1, М., 1934; С п о с о б и н И., Евсеев С., Дубовский И. И., курс гармонии, ч. 2, М., 1935; Д у б о в с к и й И. И., Способин И., Евсеев С., Соколов В. В., Учебник гармонии, ч. 1, М., 1937; Д у б о в с к и й И., Евсеев С. В., Способин И. В., Учебник гармонии, ч. 1, М., 1938, ⁴ М., 1965 (обе части в одной книге); Р у д о л ь ф Л., Гармония. Практический курс, Баку, 1938; О г о л е в е ц А., Чайковский — автор учебника гармонии, «СМ», 1940, № 5—6; е г о ж е, Основы гармонического языка, М.— Л., 1941; е г о ж е, О выразительных средствах гармонии в связи с драматизмом вокальной музыки, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Р ы ж к и н И., Очерк о гармонии, «СМ», 1940, № 3; Цуккерман В., О выразительности гармонии Римского-Корсакова, «СМ», 1956, № 10—11; е г о ж е, Заметки о музыкальном языке Шопена, в сб.: Ф. Шопен, М., 1960; то же, в кн.: Цуккерман В., Музыкально-теоретические очерки и этюды, М., 1970; е г о ж е, Выразительные средства лирики Чайковского, М., 1971; Д о л ж а н с к и й А., О ладовой основе сочинений Д. Шостаковича, «СМ», 1947, № 4; е г о ж е, Из наблюдений над стилем Шостаковича, в сб.: Черты стиля Д. Шостаковича, М., 1962; е г о ж е, Александрийский пентахорд в музыке Д. Шостаковича, в сб.: Дмитрий Шостакович, М., 1967; Б е р к о в В., Гармония Глинки, М.— Л., 1948; е г о ж е, О гармонии Прокофьева, «СМ», 1958, № 8; е г о ж е, Рахманиновская гармония, «СМ», 1960, № 8; е г о ж е, Пособие по гармоническому анализу. Образцы советской музыки в некоторых разделах курса гармонии, М., 1960, ² испр. и доп., М., 1966; е г о ж е, Гармония и музыкальная форма, М., 1962, ³ 1971; е г о ж е, Гармония. Учебник, ч. 1—3, М., 1962—66, ² М., 1970; е г о ж е, Об относительной ладотональной неопределённости, в сб.: Музыка и современность, вып. 5, М., 1967; е г о ж е, О гармонии Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 1, М., 1971; е г о ж е, Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии, М., 1972; М у т л и А., Сборник задач по гармонии, М.—Л., 1948; е г о ж е, О модуляции. К вопросу о развитии учения Н. А. Римского-Корсакова о родстве тональностей, М.—Л., 1948; С к р е б к о в а О. и С к р е б к о в С., Хрестоматия по гармоническому анализу, М., 1948, ⁴ доп., М., 1967; их же, Практический курс гармонии, М., 1952; М а к с и м о в М., Упражнения по гармонии на фортепиано, ч. 1—3, ²М., 1951—61; Т р а м б и ц к и й В. Н., Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии, в сб.: Вопросы музыкознания, [т. 1], вып. 2, 1953—1954, М., 1955; Тюлин Ю. и Привано Н., Теоретические основы гармонии. Учебное пособие, Л., 1956, ³ М., 1965; их же, Учебник гармонии, ч. 1, М., 1957; М а з е л ь Л., О расширении понятия одноименной тональности, «СМ», 1957, № 2; его же, Проблемы классической гармонии, М., 1972; Т ю т ь м а н о в И., Некоторые особенности лад-гармонического стиля Римского-Корсакова, в сб.: Научно-методические записки [Саратовской конс.], вып. 1, [Саратов, 1957]; е г о ж е, Предпосылки образования уменьшенного минор-мажора в музыкальной литературе и его теоретическая характеристика, в сб.: Научно-методические записки [Саратовской конс.], [вып. 2], Саратов, [1959]; е г о ж е, Гамма тон-полутон как наиболее характерный тип уменьшенного лада, применяемого в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Научно-методические записки [Саратовской конс.], вып. 3—4, [Саратов], 1959—1961; П р о т о п о п о в Вл., Об учебнике гармонии Римского-Корсакова, «СМ», 1958, № 6; е г о ж е, Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена, в сб.: Фридерик Шопен, М., 1960; Д у б о в с к и й И., Модуляция, М., 1959, ² 1965; Р я з а н о в П., О соотношении педагогических воззрений и композиционно-технических ресурсов Н. А. Римского-Корсакова, в сб.: Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование, Л., 1959; Т а у б е Р., О системах тонального родства, в сб.: Научно-методические записки [Саратовской конс.], вып. 3, (Саратов), 1959; Б у д р и н Б., Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов, в сб.: Труды кафедры теории музыки [Моск. конс.], вып. 1, М., 1960; З а п о р о ж е ц Н., Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева, в сб.: Черты стиля С. Прокофьева, М., 1962; С к р е б к о в а О., О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 3, М., 1960; Е в с е е в С., Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева, М., 1963; его же, Русские народные песни в обработке А. Лядова, М., 1965; Т а р а к а н о в М., Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева, в сб.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки, М., 1963; Э т и н г е р М., Гармония И. С. Баха, М., 1963; Ш е р м а н Н., Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964; Ж и т о м и р с к и й Д., К спорам о гармонии, в сб.: Музыка и современность, вып. 3, М., 1965; С а х а л т у е в а О., О гармонии Скрябина, М., 1965; С к р е б к о в С., Гармония в современной музыке, М., 1965; Х о л о п о в Ю., О трех зарубежных системах гармонии, в сб.: Музыка и современность, вып. 4, М., 1966; е г о ж е, Современные черты гармонии Прокофьева, М., 1967; е г о ж е, Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 1, М., 1971; И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый. Сб. ст..., М., 1967; Теоретические проблемы музыки XX века, сб. ст., вып. 1, М., 1967; Д е р н о в а В., Гармония Скрябина, Л., 1968; Вопросы теории музыки, сб. ст., вып. [1] —2, М., 1968—70; С п о с о б и н И., Лекции по курсу гармонии в литературной обработке Ю. Холопова, М., 1969; К а р к л и н ь Л., Гармония Н. Я. Мясковского, М., 1971; З е л и н с к и й В., Курс гармонии в задачах. Диатоника, М., 1971; С т е п а н о в А., Гармония, М., 1971; Проблемы

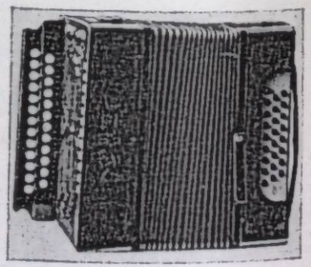
мы музыкальной науки, сб. ст., вып. 1, М., 1972; Проблемы лада, сб. ст., М., 1972; Glareanus (Loriti G.), Dodekachordon, Basiliae, 1547; нем. пер., Lpz., 1888; Zarlino G., Istitutioni harmoniche, Venezia, 1558, facs., N. Y., 1965; Mersenne M., Harmonie universelle, v. 1—2, P., 1636—37, facs., P., 1963; Rameau J.-Ph., Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels, P., 1722, facs., N. Y., 1965; Catel Ch. S., Traité d'harmonie, P., [1802]; Albrechtsberger J. S., Sämtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre und Tonsatzkunst..., Bd 1—3, W., [o. J.], ² 1837; Dehn S. W., Theoretisch-praktische Harmonielehre..., B., 1840, ² 1860; Fétis P. J., Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, P., 1844; Hauptmann M., Die Natur der Harmonik und der Metrik..., Lpz., 1853, ² 1873; Richter E. Fr. E., Lehrbuch der Harmonie, Lpz., 1853, [14] 1948, рус. пер., СПБ, 1868; Savard A., Cours complet d'harmonie théorique et pratique, v. 1—2, P., 1853—1860; Reber N. H., Traité de l'harmonie, P., 1862; Riemann H., Handbuch der Harmonielehre, Lpz., 1880, [10] 1929; его же, Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre, Hamb., 1887; рус. пер., М., 1898, ² М., 1929; его же, Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, L.— N. Y., 1893, ² 1903, рус. пер., М., 1896, ³ 1901; Jadassohn S., Musikalische Kompositionslehre (Lehrbuch der Harmonie), Lpz., 1883, [6] 1900; Prout E., Harmony, L., 1889; Halm A., Harmonielehre, Lpz., 1900; Juon P., Praktische Harmonielehre, Bd 1, B., 1901; Reger M., Beitrag zur Modulationslehre, Lpz., 1903, Schenker H., Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd 1— Harmonielehre, Stuttg.— B., 1906; Gevaert F.-A., Traité d'harmonie. Théorique et pratique, v. 1—2, Brux., P., 1907; Louis R., Thuille L., Harmonielehre, Stuttg., [1907], [9]1909, новая обработка В. Курвазье и др. [10] 1933; Capellen G., Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre, Lpz., 1908; Kurth E., Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, Bern, 1913; его же, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan», Bern — Lpz., 1920; Oettingen A., Das duale Harmoniesystem, Lpz., ² 1913; Casella A., L'evolutione della musica. A traversa la storie della cadenza perfetta, L.. [1919]; Gilson P., Traité d'harmonie, v. 1—2, Brux., [1919—24]; Klein W., Harmonielehre für Vorgeschrittene, Innsbruck, 1922, рус. пер. В. Беляева, М., 1926; Krehl St., Harmonielehre (Tonalitätslehre), B.— Lpz., 1922; Beckh H., Das geistige Wesen der Tonarten, Breslau, 1923; Chevaillier L., Les théories harmoniques. Encyclopédie de la musique..., réd. A. Lavingnac et L. de la Laurencie, 2 partie, P., 1925; рус. пер. под ред. и с добавлением М. Иванова-Борецкого, М., 1932; Weigl B., Harmonielehre, Bd 1—2, Mainz, 1925; Anschütz G., Farbe-Ton-Forschungen, Bd 1, Lpz., 1927; Erpf H., Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Lpz., 1927; Zulauf M., Die Harmonik J. S. Bachs, Bern, 1927 (Diss.); Koechlin Ch., Traité de l'harmonie, v. 1—3, P., 1928—30; Machabey A., Histoire et evolution des formules musicales, P., 1928; Nüll E., Moderne Harmonik, Lpz., 1932; Yasser K., A theory of evolving tonality, N. Y., 1932; Haydon G., The evolution of the six-four chord..., Berk., 1933; Hindemith P., Unterweisung im Tonsatz, Ti 1 — Theoretischer Teil, Mainz, 1937, ² 1940; Piston W., Harmony, N. Y., 1941, ² L., 1949; Morris R. O., The Oxford harmony, v. 1, Oxf., 1946; Andrews H. K., The Oxford harmony, v. 2, Oxf., 1950; Mies P., Der Charakter der Tonarten, Köln — Krefeld, 1948; Vincent I., The diatonic modes in modern music, Berk.— Los Ang., 1951; Dommel-Diény A., L'harmonie vivante, v. 1—4, P., 1952—60; Costère E., Lois et styles de harmonies musicales, P., 1954; Hamburger P., Subdominante und Wechseldominante..., Kph.— Wiesbaden, 1955; Schönberg A., Harmonielehre, W., 1911, [4] W.— Z., 1949; его же, Structural functions of harmony, N. Y., 1954; Hiûla Z., Nauka o harmonii, cz. 1—2, Praha, 1956; Chomiński J. M., Historia harmonii i kontrapunktu, t. 1—2, [Kakow, 1958 — 62]; Vogel M., Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre, Düsseldorf, 1962; Pischner H., Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Denkens, Lpz., 1963, ²1967; Pilip M., Vývinové zákonitosti klasickej harmónie, Brat., 1965; Goldman R. P., Harmony in Western music, N. Y., 1965, ² L., 1968; Janecek K., Základy moderní harmonie, Praha, 1965; Davis P., Harmony and musical effect, book 1, pt 1, L., 1966; Siegmeister E., Harmony and melody, v. 2. Modulation, chromatic and modern styles, Belmont, 1966; Ujehla L., Contemporary harmony. Romanticism through the twelve-tone row, N. Y., 1966; Storb J., Untersuchungen zur Aufführung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy, Köln, 1967 (Diss.); Rohwer J., Die harmonischen Grundlagen der Musik, Kassel, 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd 19). *B. O. Берков.*

ГАРМОНЬ, гармоника, гармония,—клавишно-пневматический инструмент. Корпус состоит из двух частей, между к-рыми помещается воздушный резервуар — мех. Источник звука — проскакивающие язычки. Прототипом инструмента была Г., сконструированная в 1822 нем. мастером К. Ф. Л. Бушманом в Берлине. Венский мастер К. Демиан снабдил Г. набором готовых аккордов для аккомпанемента, каждый из к-рых извлекается при нажатии левой рукой одной клавиши (1829). Г. быстро получила широкое распространение, в т. ч. в России; было создано большое число её разновидностей, сохраняющих, однако, те же осн. черты конструкции. В правой части корпуса Г. размещаются один или неск. комплектов язычков, предназначенных для исполнения мелодии. При сжатии меха воздух движется в одном направлении, при растяжении — в другом. Язычки располагаются парами; один из них звучит при сжатии, другой — при растяжении меха. Если оба они настроены поразному, то нажатие к.-л. кнопки позволяет извлекать разл. звуки при растягивании и сжатии меха. На Г. т. н. нем. строя при сжатии извлекались звуки c, e, g (в неск. октавах), при растяжении — d, f, a, h; на Г. рус. строя — наоборот; Г. имели 5, 7 и более кнопок. Такая система удешевляла производство и была удобна для музыкантов-любителей. Она была применена во мн. зарубежных и рус. Г. (тульская, саратовская, бологоевская, касимовская, белобородовская, череповка и «черепашка», венская и др.). Инициатором создания рус. гармоники с хроматич. звукорядом был Н. И. Белобородов.



Гармонь однорядная саратовская.

Двухрядная клавишная Г. его конструкции была изготовлена мастером Л. А. Чулковым в 1871 или неск. годами позднее. Более прогрессивной является система, при к-рой оба язычка, составляющие пару, настраиваются в унисон. Высота звука на таких Г. не зависит от направления движения меха. Эта система также нашла широкое применение, напр. в сибирской Г., ливенской, елецкой рояльной, вятской «тальянке», «хромке», аккордеоне, баяне. Чтобы обогатить исполнит. возможности инструментов, их стали снабжать неск. комплектами язычков, включавшимися при помощи особых регистров (удвоения в унисон или в октаву). На левой части корпуса помещаются кнопки клавиатур, служащие для аккомпанемента (в нек-рых образцах Г., напр. в оркестровых и в «черепашках», левая часть корпуса была «глухой», без кнопок и клавиш). На Г. с 2 кнопками в левой части корпуса одна даёт при сжатии и растяжении I и V ступени (басы), другая — трезвучия. На Г. с 4 кнопками извлекается и субдоминанта. На первых примитивных Г. даже простейшие муз. произв. звучали искажённо. С увеличением числа кнопок возможности аккомпанемента обогащались. В усовершенствованном виде система «готового» аккомпанемента сохранилась вплоть до наших дней. В России крупнейшим центром производства Г. была Тула. Г. получила широкое распространение у народов Поволжья и Кавказа, где созданы нац. Г. Нек-рые русские, марийские, татарские, кабардинские и др. Г. располагали звукорядами, характерными для нац. фольклора. Большой популярностью пользовались т. н. «венская двухрядная» и «хромка». Наиболее совершенными Г., располагающими хроматич. звукорядом и возможностью



Гармонь двухрядная «хромка».

аккомпанемента во всех тональностях, являются *аккордеон* и *баян*. Г. способствовала формированию и развитию жанра частушки. Нек-рые исполнители достигали в игре на Г. подлинной виртуозности и выступали в концертах (П. Е. Невский, Я. Ф. Орланский-Титаренко и др.). Хотя мн. музыканты отрицательно оценивали роль Г. в развитии нар. муз. культуры, с конца 19 в. Г. начинает считаться характерным рус. инструментом. Чайковский вводит Г. в состав симф. оркестра (2-я сюита), ряд композиторов использует в своих сочинениях гармонные обороты (И. Ф. Стравинский, А. Ф. Пащенко, Д. Д. Шостакович).

Лит.: Гармоника. Краткие сведения о её возникновении, развитии и производстве на Западе и в России, М., 1928; Новосельский А., Книга о гармонике, М. — Л., 1939; Модр А., Музыкальные инструменты, М., 1959; Благодатов Г., Русская гармоника, М., 1960; Мирек А., Из истории баяна и аккордеона, М., 1967; его же, Справочник по гармоникам, М., 1968; Rott A., Geschichte der Harmonika. Volksmusikinstrumente, Essen, 1954.
Г. И. Благодатов.

ГАРСИ́А (García) Мануэль дель Пополо Висенте (22 I 1775, Севилья — 9 VI 1832, Париж) — испан. певец (тенор), гитарист, композитор и вок. педагог. Родоначальник семьи известных вокалистов. С 6-летнего возраста пел в церк. хоре в Севилье, где учился пению у А. Рипы и Х. Альмарчи. Первые муз. сочинения написал для Нар. т-ра в Кадисе. Поступив в 1798 в театр. труппу в Мадриде, стал одним из лучших исполнителей теноровых партий во франц. комич. операх, модных в то время в Испании. В 1802 участвовал в испан. премьере «Свадьбы Фигаро». С 1808 пел в «Театр Итальен» в Париже (дебютировал в «Гризельде» Ф. Паэра, после чего сразу стал ведущим солистом), с 1816 первый тенор этого т-ра. В 1811—16 гастролировал в Неаполе и др. городах Италии, где совершенствовался у Дж. Анзани; был первым исполнителем партии графа Альмавивы в «Севильском цирюльнике» (Рим, 1816). С 1818 выступал в Лондоне, в 1823 основал там школу пения. В 1825—27 совершил гастрольную поездку со своими детьми-певцами по США, в 1828 выступал в Мехико. Г. исполнял все осн. партии теноровго репертуара конца 18 — нач. 19 вв.: Дон Оттавио, Дон Базилио («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»), Ахилл («Ифигения в Авлиде» Глюка), Норфольк («Елизавета, королева Английская» Россини) и др. С 1829 преподавал вок. иск-во в организованной им в Париже школе пения. Среди учеников Г.: сын — М. П. Р. *Гарсиа* и дочери М. *Малибран* и П. *Виардо-Гарсиа*; А. Мёрик-Паланд, А. Нурри и др.

Г.— автор и постановщик многочисл. опер, гл. обр. комич.; среди них 18 испан., в т. ч. «Узник» («El preso», 1803), 21 итальянская — «Багдадский калиф» («Il califfo di Bagdad», 1813) и др., 8 французских — «Две стороны женитьбы» («Les deux contrats de mariage», 1824) и др. Написал ряд *тонадилий*, имевших успех у демократич. испан. зрителя, в т. ч. «Махо и маха» («El Majo y la maja», 1798), «Мнимый слуга» («El criado fingida», 1804; мелодич. обороты песни в стиле поло из этой тонадильи использованы Ж. Бизе в антракте к 4-му действию «Кармен»); популярная песня «Контрабандист я!» из «Расчётливого поэта» («El poeta calculista», 1805) включена Г. Лоркой в пьесу «Мариана Пинеда».

Лит.: Levien J. M., The Garcia family, L., 1932; Harris L., Don Manuel Garcia, «Opera News», 1950, 11 Dec.; Subirá J., Dos grandes musicos desmadrileñizados, Manuel Garcia (padre e hijo), в кн.: Institut de estudios madrileños, Anales III, 1968. *М. А. Вайсборд.*

ГАРСИ́А (García) Мануэль Патрисио Родригес (17 III 1805, Мадрид — 1 VII 1906, Лондон) — испан. певец (бас и баритон) и вок. педагог. Сын и ученик М. дель П. В. *Гарсиа*. Дебютировал как оперный певец в партии Фигаро («Севильский цирюльник», 1825, Нью-Йорк, «Парк-театр») во время гастрольной поездки с отцом по городам США (1825—27) и в Мехико (1828). Педагогич. деятельность начал в Париже в вок. школе отца (1829). В 1842—50 преподавал пение в Парижской консерватории, в 1848—95 — в Корол. муз. академии в Лондоне. Большое значение для развития вок. педагогики имели инструктивные работы Г. — «Записки о человеческом голосе», одобренные франц. Академией наук, и особенно — «Полное руководство по искусству пения», переведённое на мн. яз.

Г. внёс также ценный вклад в изучение физиологии человеч. голоса. За изобретение ларингоскопа он удостоен степени доктора медицины Кёнигсбергского ун-та (1855). Педагогич. принципы Г. оказали значит. влияние на развитие вок. иск-ва 19 в., получив широкое распространение также через его многочисл. учеников, среди к-рых наиболее известны певицы — Е. Линд, Э. Фреццолини, М. Маркези, Г. Ниссен-Саломан, певцы — Ю. Штокхаузен, К. Эверарди и Г. Гарсиа (сын Г.).

Лит. соч.: Mémoires sur la voix humaine, P., 1840; Traité complet de l'art du chant, Mayence — Anvers — Brux., 1847; Hints of singing, L., 1895; Garcia Schule..., нем. пер., [W.], 1899 (рус. пер.— Школа пения, ч. 1—2, М., 1956).

Лит.: Багадуров В. А., Очерки по истории вокальной методики, ч. 1, М., 1929, с. 172—204; его же, Предисловие, комментарии и примечания, в кн.: Гарсиа М., Школа пения, пер. с франц., ч. 1—2, М., 1956; Macklay M. St., Garcia the centenarian and his time, N. Y., 1908; Lach R., Manuel Garcia und die Erfindung des Kehlkopfspiegels, «Wiener Medizinische Wochenschrift», 1927. См. также лит. при ст. *Гарсиа* М. дель П. В. *М. А. Вайсборд.*

ГА́РТЕВЕЛЬД, правильнее Хартевельд Вильгельм Наполеонович (Юлиус Наполеон Вильгельм) [5 IV 1859 (по уточн. данным), Стокгольм —1 X 1927, там же]— рус. композитор и дирижёр. По национальности швед. Муз. образование получил в Лейпцигской консерватории. В 1882—1918 жил в России. Посетил Сибирь (1908), где записал песни ссыльных, политкаторжан. С 1909 организовывал концерты-лекции во мн. городах России, пропагандируя муз. фольклор сибирской каторги (популярен был «Кандальный марш» в записи и обр. Г.). Преследовался царским правительством. В 1919—1920 жил в Константинополе, с 1920 — в Швеции. Автор опер «Песнь торжествующей любви» («Сон», по повести И. С. Тургенева, 1895, Харьков), орк. сочинений (в т. ч. «Испанские танцы»), романсов на сл. Д. М. Ратгауза, А. К. Толстого и др. Издал неск. песенных сб.: «Песни каторги. Песни сибирских бродяг и каторжников» (СПБ, [1908]), «8 песен сибирских каторжан, бродяг и инородцев» (СПБ, [1908]), «25 песен сибирских каторжан, бродяг и инородцев» (СПБ, б.г. [1909]). 12 обр. Г. были записаны на грампластинки и выпущены с поясним. брошюрой «Песни каторжан» (М., 1909).

Лит.: Кузнецов Евг., Из прошлого русской эстрады, М., 1958, с. 280—84; Зелов Н., «Кандальный марш», «СМ», 1966, № 11. *Н. М. Ямпольский.*

ГА́РТМАН Карл Амадеус — см. *Хартман* К. А.

ГА́РТМАН Фома Александрович [9(21) IX 1885, имение Хоружевка, ныне Харьковская обл. — 26 III 1956, Принстон, штат Нью-Йорк] — рус. композитор и дирижёр. В 1900—02 учился в Петерб. консерватории у А. Н. Есиповой (фп.). Брал уроки композиции у А. С. Аренского, контрапункт изучал у С. И. Танеева (1907). В 1919—21 преподавал в Тбилисской консерватории. С 1921 жил за границей: в Константинополе, Берлине (организовал симф. оркестр для пропаганды рус. музыки), Париже, с 1951 — в Нью-Йорке. В ранних произв. развивал традиции рус. школы (во мн. сочинениях сказывается влияние М. П. Мусоргского), позднее (после 1925) испытал воздействие модернизма. Отличит. черты муз. стиля Г. — красочность гармонич. средств, колоритность инструментовки (виртуозное применение ударных инструментов), мастерское использование приёмов политональности и полиритмии.

Соч.: опера — Эстер; балеты — Аленький цветочек (по сказке С. Т. Аксакова, 1907, Мариинский т-р, Петербург), Бабетта (1935, Ницца); для орк. — 4 симфонии (1915, 1944, 1953, 4-я — 1955, не завершена), 12 русских сказок (исп. 1955); концерты с орк.— для фп. (1940), 2 для скр. (исп. 1943,

1950), для влч. (1935), для 2 к-басов (1943), для арфы (1944), для флейты (исп. 1950); сюита Из стихов Авсония (для голоса и орк., изд. 1914); камерно-инстр. ансамбли; фп. пьесы; песенные циклы на сл. К. Д. Бальмонта, П. Верлена, М. Пруста, Дж. Джойса и др.

Лит. соч.: Об употреблении ударных инструментов в оркестре, «Музыка», 1912, № 80, 82; Sergei Ivanovitch Taneeff, «Tempo», 1956, № 39 (рус. пер.— «СМ», 1965, № 6).

И. М. Ямпольский.

ГА́РУТА Луция Яновна [р. 1 (14) V 1902, Рига] — сов. композитор, пианистка и педагог. Засл. деят. иск-в Латв. ССР (1962). В 1924 окончила Латв. конс. по кл. композиции Я. Витола, в 1925 по кл. фп. Л. Гоман. В 1926 и в 1928 совершенствовалась в Париже. В 1927—1947 преподаватель Рижской нар. консерватории (ныне Муз. уч-ще им. Я. Медыня), с 1940 — Латв. консерватории по кл. композиции, гармонии и полифонии). В творчестве Г. разнообразно представлена вокальная и инструментальная музыка, оно характеризуется лирической выразительностью (нек-рые сольные песни созданы на собственный текст).

Соч.: опера — Серебристая птица (1938, на собств. либретто); оратория — Живое пламя (1967, текст Я. Райниса); кантаты; для орк.— Сказание (1932), Медитация (1934), симф. вариации «На моей родине» (1935), поэма Золотой конь (1959); концерт для фп. с орк. (1951); фп. трио (1948), произв. для фп., скр., влч.; ок. 200 сольных песен, хор. песни, обр. латыш. нар. песен.

Лит.: Stumbre S., Zvaigznes un zeme. Lucija Garuta dzives un dairadēs gaita, Riga, 1969.

Я. Я. Витолинь.

ГА́РШНЕК Анатолий Иванович (р. 17 XI 1918, Старый Изборск, ныне Псковской обл.) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Эст. ССР (1960). Кандидат искусствоведения (1955). Чл. КПСС с 1960. Окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции Х. Я. Эллера (1950), аспирантуру при Моск. консерватории у С. С. Богатырёва (1953). С 1953 преподаёт в Таллинской консерватории (с 1962 доцент, с 1964 декан). Для творчества Г. характерна связь с интонац. строем народности сету (юго-запад Эстонии).

Соч.: детская опера — Великий волшебник (1968); оратория — Старейшина Меэлис и князь Вячко (1954); кантаты, в т. ч. Десятилетняя песня (сл. В. В. Маяковского, 1968); для орк.— 2 симфонии (1953, 1963), симфониетта (1957), сюита Партизаны (1951), поэма Побеждённое болото (1950); камерно-инстр. произв., в т. ч. фп. квинтет (1955), квинтет для деревянных духовых инструментов (1968), квартет для деревянных духовых инструментов (1965), трио для трубы, валторны и фп. (1969), произв. для фп.; 5 сетусских песен для меццо-сопрано и орк. (1953), 5 песен для жен. голоса на сл. А. А. Блока (1970); сюита Песни причудья (для жен. хора, 1960), 5 песен для жен. хора (сл. народные, 1970), 3 прелюдии и фуги для жен. хора.

Л. Нормет.

ГАСА́НОВ Готфрид Алиевич [18 IV (1 V) 1900, Дербент — 28 V 1965, Москва] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Даг. АССР (1943), засл. деят. иск-в РСФСР (1960). В 1926 окончил Ленинградскую консерваторию по классу фп. М. Н. Бариновой; по классу композиции занимался у В. П. Калафати. В том же году организовал в Буйнакске (Дагестан) первое муз. уч-ще. Преподавал фп. в Махачкале, Самаре, Ленинграде; выступал с сольными концертами как пианист. В 1935—38 и в 1947—53 худ. рук. Ансамбля песни и танца Даг. АССР; в 1943—47 зав. муз. частью Кумыкского муз.-драм. т-ра. В 1955—62 пред. правления СК Даг. АССР. Участвовал в муз.-этнографич. экспедициях. Составил сборники: «Сто дагестанских народных песен» (Махачкала, 1948), «Кумыкские йыры и сарыны» (М., 1956) и др. Основоположник даг. проф. муз. творчества, Г. является одним из первых представителей проф. муз. культуры Дагестана, пропагандистом произв. рус. и классич. музыки. Автор первых даг. произв. муз.-театр. жанров (опера, балет, муз. комедия).

Соч.: опера — Хочбар (1943, Кумыкский муз.-драм. т-р); дет. балет—Карачач (Чернокосая, 1945); муз. комедии—Юрек сюйсе (Если сердце захочет, 1945, Кумыкский муз.-драм. т-р), Терек тюнде (Под деревом, 1959, там же); оратории — Джигиты Дагестана (1943), 2 кантаты — Дагестанская кантата о Родине (на сл. Р. Гамзатова, 1949; Гос. пр. СССР, 1951), Горы поют (1961); для орк.— Дагестанская фантазия (1942); 2 концерта для фп. с орк. (1948; Гос. пр. СССР, 1949; 1959); рапсодии — для фп. с орк. (1963), для альта с орк. (1965); симф. танцы (1963), три кумыкских песни (1964); фп. миниатюры — Лирические пьесы (изд., 1956), 24 прелюдии (1963), сюита для двух фп. (1954), камерные произв.; соч. для оркестра даг. нар. инструментов; романсы, песни, музыка к драм. спектаклям (св. 20) и кинофильмам.

Лит.: Говоров С., Лауреат Сталинской премии композитор Г. А. Гасанов, Махачкала, 1949; Агабабов С., Г. А. Гасанов, в кн.: Деятели музыкального искусства Дагестана, Махачкала, 1960.

М. А. Якубов.

ГАСПАРЯ́Н (урожд. Хачатрян) Гоар Миказловна (р. 14 XII 1924, Каир)— сов. певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. СССР (1956). Деп. Верх. Совета СССР 7-го и 8-го созывов. Муз. образование получила в Каире под рук. проф. Э. Фельдман и дирижёра В. Карро. В 1948 переехала в Арм. ССР. С 1949 солистка Арм. т-ра оперы и балета. Голос огромного диапазона, проникновенность, изящество исполнения, вдумчивая и тонкая трактовка различных по стилю сочинений сочетаются у Г. с виртуозным владением колоратурной техникой.



Лучшие партии Г.: Лакме, Лючия, Виолетта, Дездемона, Джильда, Маргарита, Розина; Норина («Дон Паскуале» Доницетти). Значит. место занимают партии в операх арм. композиторов: Ануш, Шушан («Ануш», «Давид-Бек» Тиграняна), Гоар («Героиня» Степаняна; Гос. пр. СССР, 1951), Олимпия («Аршак II» Чухаджяна).

С 1965 преподаёт в Ереванской консерватории. Широкое признание Г. получила как конц. певица. Выступает во мн. городах СССР и за рубежом (Польша, Венгрия, Англия, Франция, Япония, США, Канада, страны Южной Америки и др.). Гос. пр. Арм. ССР (1964).

Лит.: Татевосян А., Г. Гаспарян, Ер., 1959 (на арм. яз.).

Г. Ш. Геодакян.

ГАСТУЭ (Gastoué) Амедей (13 III 1873, Париж — 1 VI 1943, Кламар, близ Парижа) — франц. музыковед. Учился музыке в Париже у А. Лавиньяка, А. Гильмана и др. Был органистом капеллы «Сен-Жан Батист» в Бельвиле. Преподавал григорианское пение в «Схола канторум» (с 1898), в Католич. ин-те (с 1911), а также — в Высшей школе обществ. наук. В 1904—14 профессор пения в лицее Монтень. С 1905 муз. критик газеты «La Semaine littéraire». В 1934—36 и в годы 2-й мировой войны 1939—45 — президент Французского об-ва музыковедения. Чл. Академии иск-в (Париж).

Наиболее значит. труды Г.— в области церк. музыки, прежде всего григорианского пения. Исследования Г. посв. также византийской музыке, творчеству композиторов средневековья и *ars nova* (он первым обнаружил и опубликовал соч. Гильома де Машо). Редактировал периодич. издания по вопросам духовной музыки. В 1896—1905 возглавлял издание «Обзор григорианского пения» («Revue du chant grégorien»). Автор оперы «Жанна д' Арк», кантаты «Христос, искупитель», орк. и камерных соч., хоров, песен, церк. музыки (мессы, мотеты и др.).

Соч.: La tradition ancienne dans le chant byzantin, P., 1899; Histoire du chant liturgique à Paris, P., 1904; Cours théorique et pratique du chant grégorien, [P.], 1904; Le drame liturgique, P., 1906; Les messes royales de Henri Dumont, P., 1909; L'éducation musicale, P., 1911; L'art grégorien, P., 1911; Les primitifs de la musique française, P., [1922]; La vie musicale de l'église, [P.], [1929]; L'église et la musique, P., 1936; Le chant gallican, Grenoble, 1939.

М. М. Яковлев.

ГАТРИ́ (Guthrie) Вуди (Вудро Уилсон) (1912, Окема, шт. Оклахома — 3 X 1967, Нью-Йорк) — амер. поэт, композитор и нар. певец (фолксингер). Автор св. 1000 песен; нек-рые из них стали народными. Основоположник жанра совр. амер. песни протеста, Г. оказал большое влияние на движение т. н. фолкников, в частности на

Б. Дилана и П. Сигера. С детских лет зарабатывал на жизнь исп. песен под аккомпанемент гитары на деревенских вечеринках и праздниках, в кабаре. Позднее стал выступать по радио в Калифорнии и Мексике, странствовал по США. Его песни, сатирич. куплеты, баллады, в к-рых нашли яркое выражение острая злободневная тематика и социальный протест, завоевали огромную популярность в американских демократических кругах. Последние 10 лет жизни перестал выступать из-за тяжёлой болезни. Написал автобиографию «Поезд мчится к славе» («Bound for glory», N. Y., 1968, рус. пер.— М., 1968).

ГА́ТРИ, Гасри, Гутри (Guthrie) Мэтью (Матвей) (ум. 1807, Петербург) — исследователь рус. нар. песен и инструментов. По национальности шотландец. Жил в Петербурге. Служил в кадетском и инженерном корпусах (врач). Чл. петерб. Музыкального клуба. Автор кн. «Рассуждение о древностях России», к-рая была представлена им в Корол. об-во антикваріев Шотландии и изд. в Петербурге в 1795 на франц. яз. («Dissertations sur les antiquités de Russie»). В книге приводятся описания др.-рус. мифологич. верований и обрядов, нар. обычаев, праздников, игр. Наряду со сведениями, почерпнутыми из работ рус. авторов (М. И. Попова, Н. А. Львова и др.), в ней содержатся оригин. наблюдения, осн. на непосредств. знакомстве с нар. бытом. Наибольшую ценность представляют данные Г. о рус. нар. инструментах.

Лит.: Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, М.— Л., 1929, с. 328—31.

ГА́ТТИ (Gatti) Карло (р. 19 XII 1876, Флоренция) — итал. музыковед, композитор и муз. деятель. В 1894 окончил Миланскую консерваторию (ученик А. Галли, М. Саладино, А. Каталани и др.). В 1898—1941 преподавал здесь гармонию, контрапункт и оркестровку, до 1948 работал на кафедре по изучению творчества Дж. Верди. В 1921 основатель концертов «Театро дель пополо», в 1942—44 управляющий театром «Ла Скала» в Милане. В 1918—48 муз. критик журн. «Illustrazione Italiana». Автор 3 опер, симф., хор. и др. произв., обработок сочинений Дж. Б. Виотти, А. Скарлатти, Дж. Паизиелло, Л. Лео и др. Музыковедч. работы Г. посв. гл. обр. оперному иск-ву 2-й пол. 19 в.

Соч.: Verdi, v. 1—2, Mil., 1931; 20 anni di concerti del Teatro del Popolo di Milano. 1921—1941, Mil., 1941; Revisioni e rivalutazioni verdiane, Torino, 1952; Catalani, Mil., 1953; Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778—1958), v. 1—2, Mil., 1963, то же (1778—1963), Mil., 1964; R. Wagner. Appunti commemorativi, Mil., 1964.

«GAUDEAMUS» («Гаудеамус», лат. — «Будем радоваться») — популярная студенч. песня. Прототипом песни явилось песнопение 13 в., обработанное в 1781 нем. странствующим поэтом К. В. Киндлебном; мелодия частично заимствована из песни нем. композитора И. Г. Гюнтера (1718). Лат. текст, начинающийся словами «Будем радоваться, пока мы молоды», воспевает радости жизни, молодость и науку. Вскоре эта песня получила большое распространение среди студенчества Германии и др. европ. стран, в т. ч. дореволюц. России. Композиторы неоднократно использовали «G.» в качестве темы своих сочинений («Концертные парафразы» и «Юмореска» для фп. Листа, «Академическая увертюра» Брамса, конц. увертюра Кос-Анатольского и др.). Э. Хумпердинк написал оперу «G.» из жизни нем. студенчества.

Лит.: Schwetschenko G., Zur Geschichte des Gaudeamus igitur, [B.], 1877.

ГА́УДРИМАС Юозас Казио [р. 7 (20) I 1911, дер. Урвиняй, ныне Шакяйского р-на Литов. ССР] — сов. музыковед. Засл. деятель иск-в Литов. ССР (1965). Академик АН Литов. ССР (1972). Чл. КПСС с 1958. Учился в Каунасском ун-те (филологический ф-т). В 1939 окончил Каунасскую консерваторию по классам гобоя и воен. дирижирования. В 1935—54 артист симф. оркестров радио, филармонии и Литов. т-ра оперы и балета. С 1945 преподаёт в Вильнюсской консерватории, с 1953 зав. кафедрой истории музыки, с 1965 профессор. Основные работы Г. посвящены литов. муз. культуре. Гос. пр. Литов. ССР (1968).

Соч.: Is lietuvių muzikinės kultūros istorijos, kn. 1—3, Vilnius, 1958—67; Lietuvių tarybinė muśika, Vilnius, 1960; Tarybų Lietuvos kompozitorial ir muzikologai, Vilnius, 1972; Литовская ССР, М., 1956, 2 1957 (серия «Музыкальная культура союзных республик»); Музыкальная культура Советской Литвы, 1940—1960, Л., 1961; М. К. Чюрлёнис, Вильнюс, 1965 (совм. с А. Савицкасом, на литов. и рус. яз.); Из истории литовской музыки. 1861—1917, т. 1, М., 1964, т. 2, Л., 1972.

ГА́УК Александр Васильевич [3 (15) VIII 1893, Одесса — 30 III 1963, Москва] — сов. дирижёр, педагог и композитор. Нар. арт. РСФСР (1954). В 1917 окончил Петрогр. консерваторию, в к-рой учился по классу фп. Е. Ф. Дауговет, композиции В. П. Калафати, Я. Витола, дирижирования Н. Н. Черепнина. Тогда же стал дирижёром петрогр. Театра муз. драмы. В 1920—31 дирижёр Ленингр. т-ра оперы и балета, где в осн. дирижировал балетами («Времена года» Глазунова, «Пульчинелла» Стравинского, «Красный мак» Глиэра и др.). Выступал как симф. дирижёр. В 1930—33 гл. дирижёр Ленингр. филармонии, в 1936—41 — Гос. симф. оркестра СССР, в 1933—36 дирижёр, в 1953—62 гл. дирижёр и худож. руководитель Большого симф. оркестра Всесоюзного радио. В разнообразном репертуаре Г. особое место занимали монументальные произв. Под его управлением впервые был исполнен ряд произв. Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского, А. И. Хачатуряна, Ю. А. Шапорина и др. сов. композиторов. Педагогич. деятельность Г. сыграла важную роль в развитии сов. дирижёрского иск-ва. В 1927—33 и 1946—48 преподавал в Ленинградской, в 1941—43 — Тбилисской консерваториях, в 1939—63—Моск. консерватории, с 1948 профессор. Среди учеников Г.— Е. А. Мравинский, А. Ш. Мелик-Пашаев, К. А. Симеонов, Э. П. Грикуров, Е. Ф. Светланов, Н. С. Рабинович, Е. С. Микеладзе и др.



Автор симфонии, симфониетты для струн оркестра, увертюры, концертов с оркестром (для арфы, для фп.), романсов и др. произв. Инструментовал оперу «Женитьба» Мусоргского (1917), «Времена года» и 2 цикла романсов Чайковского (1942) и др. По сохранившимся оркестровым голосам восстановил 1-ю симфонию Рахманинова. Главы из воспоминаний Г. опубликованы в сб.: Мастерство артиста-исполнителя, М., 1972.

Лит.: Памяти А. В. Гаука, «СМ», 1963, № 9, с. 73—78.

Г. Я. Юдин.

ГА́УПТМАН, Хауптман (Hauptmann) Мориц (13 X 1792, Дрезден — 3 I 1868, Лейпциг) — нем. муз. теоретик, композитор и педагог. Учился композиции и игре на скрипке у Л. Шпора в Готе (с 1811), был скрипачом в Дрезденской придв. капелле. В 1815 стал домашним учителем музыки в семье рус. князя Репнина, посетил с ним Петербург, Москву, Полтаву и Одессу. Вернувшись в Германию, был скрипачом в придв. капелле в Касселе (рук. Л. Шпор). С 1842 кантор в школе Томаскирхе и преподаватель теории музыки в консерватории в Лейпциге. Непосредств. предшественник Х. Римана в построении системы функциональной гармонии (приверженец теории полярности мажора и минора). Среди его учеников: Ф. Давид, Й. Иоахим, Я. Каливода, П. А. ван Эйкен, С. Ядассон, А. Вильгельми, Э. и Ю. Рёнтгены, Х. Бюлов, П. Василевский и др. Находился в переписке с Л. Шпором, К. М. Вебером, Дж. Мейербером (часть перепи-

ски опубликована). С 1843 был ред. «Allgemeine Musikzeitung». Вместе с О. Яном и Р. Шуманом организовал Баховское об-во и был его бессменным председателем. Под ред. Г. вышли 3 первых тома собр. сочинений И. С. Баха. Г. известен также как автор мотетов, отличающихся ясностью голосоведения, строгостью формы и напевностью. Среди др. произв. — опера «Матильда» (Кассель, 1826), фп. концерты, скрипич. сонаты, сонатины, дуэты для скрипки, струн. квартеты, пьесы для фп., псалмы, мессы, церк. хоры, духовные и светские песни для хора и соло.

Соч.: Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge, Lpz., 1841, ²1861; Die Natur der Harmonik und der Metrik, Lpz., 1853, ²1873, англ. пер., L., 1888; Die Lehre von der Harmonik, Lpz., 1868, ²Lpz., 1873; Briefe von M. Hauptmann an Fr. Hausen, hrsg. von A. Schöne, Bd 1—2, Lpz., 1871; Opuscula, Lpz., 1874 (об. ст. по теории музыки); Briefe von M. Hauptmann an L. Spohr und andere, hrsg. von F. Hiller, Lpz., 1876; The letters of a Leipzig cantor, ed. by A. D. Colbridge, L.—N. Y., 1892.

Лит.: Рыжкин И., Мазель Л., Очерки по истории теоретич. музыкознания, вып. 1, М., 1934; Rummenhöller P., Moritz Hauptmann als Theoretiker, Wiesbaden, 1963; Rothärmel M., Der musikalische Zeitbegriff seit M. Hauptmann, Regensburg, 1963. *О. Т. Леонтьева.*

ГАФУ́РОВ Махмуджан (р. 20 X 1917, Ташкент) — сов. певец (тенор). Нар. арт. Узб. ССР (1950). Чл. КПСС. В 1935—39 учился в Ташкентском театр. техникуме по классу пения В. П. Девлета. С 1939 артист Узб. т-ра муз. драмы и комедии им. Мукими (Ташкент). В репертуаре Г. 150 ролей. Он был первым исполнителем гл. ролей в произв. узб. композиторов, в их числе: Тахир («Тахир и Зухра» Абдуллы, музыка Джалилова, 1940), Фархад («Фархад и Ширин» Яшена, музыка Раджаби, 1948), Алпамыш («Алпамыш» Абдуллы, музыка Джалилова, 1949), Субханкуль («Любовь к родине» Сагдуллы и Фатхулина, музыка С. Бабаева, 1953). В 1951—1953 был солистом Узб. т-ра оперы и балета, где исполнил партии: Бутаджана («Великий канал» Ашрафи), Мукими («Мукими» Джалилова), Кадыра, Меджнуна («Гюльсара», «Лейли и Меджнун» Глиэра и Садыкова). Выступает как конц. певец. Г. в совершенстве владеет нац. манерой пения, является самобытным исполнителем узб. оперного репертуара.

ГБЕ́ХО (Gbeho) Филип (р. 16 I 1905, Кета, область Вольта) — ганский композитор, дирижёр, музыковед. Происходит из народа эве. В 1925—28 занимался в учительском колледже Ачимота (Аккра), в 1928—29 — в Тринити-колледже в Лондоне. До 1949 преподавал в школе г. Кета, учительском колледже Ачимота. В 1944—52 совершенствовался в Англии. В 1954—1960 председатель Совета иск-в. Создатель и дирижёр первого в Гане симф. оркестра (в Аккре). Разносторонне образованный музыкант, пропагандист нар. музыки, Г. своей деятельностью способствует развитию нац. иск-ва Ганы. Автор ряда произв. для орк., хора, а также Гимна Республики Гана. Принимал участие в работе 7-го Междунар. муз. конгресса (1971, Москва).

Лит.: Потехин И. И., Гана сегодня, М., 1963, с. 26; Современная музыкальная жизнь Африки, «СМ», 1972, № 3, с. 62. *Б. С. Воробьёв.*

ГВАДАНЬИ́НИ (Guadagnini) — семья итал. мастеров смычковых инструментов, работавших с 1-й трети 18 в. до сер. 20 вв. Выдающимися представителями были: Лоренцо Г. (ок. 1695 — после 1745). Жил и работал в Кремоне, затем в Пьяченце; выдавал себя за ученика и помощника А. Страдивари. Инструменты Лоренцо Г. встречаются редко и очень ценятся. Джованни Баттиста Г., т. н. миланский (1685, Пьяченца — 1768, там же). Джованни Баттиста Г., т. н. туринский (1711, Кремона — 18 VIII 1786, Турин). Сын и ученик Лоренцо Г. Работы Джованни Баттисты близки к типу инструментов Страдивари, покрыты золотисто-красным лаком, мощного и благородного тона. По мнению нек-рых исследователей, был лишь один представитель семьи Г., носивший имя Джованни Баттиста, к-рый работал в разные годы в Пьяченце, Милане, Парме, Турине.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, ² М., 1964; Doring E. N., The Guadagnini family of violin-makers, Chi., 1949; Jalovec K., Italienische Geigenbauer, Prag, 1957; Lutgendorff W. L. F., Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Fr./M.—B., 1922. *Б. В. Доброхотов.*

ГВАРНЕ́РИ (Guarneri) — семья итал. мастеров смычковых инструментов. Андреа Г. (1626, Кремона — 7 XII 1698, там же) — родоначальник семьи. Учился у Н. Амати. Вначале следовал стилю инструментов Амати, затем изменил модель. Эфы инструментов Андреа Г. не очень правильных очертаний, располагаются прямее, свод дек более плоский, бока довольно низкие. Размер скрипок средний, виолончели часто очень велики (их деки нередко состоят из 4 кусков). Работа грубоватая, но артистичная, модель ассиметричная, лак напоминает лак Амати, но положен толстым слоем и имеет красноватый оттенок. Звук инструментов нежный, не очень сильный. Пьетро Г. (18 II 1655, Кремона — 27 III 1720, Мантуя). Старший сын Андреа Г. Возможно также учился у Н. Амати. Работал в Кремоне, затем в Мантуе. Изготавливал инструменты по собств. оригинальной модели — широкая «грудь», выпуклые своды, эфы округлённой формы, поставлены почти прямо, завиток довольно широк, лак оранжево-красного цвета, высокого качества. Звук инструментов красив по тембру, но лишён блеска. Джузеппе Г. (22 XI 1666, Кремона — ок. 1739, там же). Второй сын Андреа Г. Вначале свободно комбинировал форму моделей отца и Н. Амати, в дальнейшем подражал работам своего сына Джузеппе Г. дель Джезу. Звук инструментов Джузеппе Г. напоминает звучание инструментов работы Г. дель Джезу. Пользовался жёлтым лаком с коричневым оттенком, иногда рубиново-красным. Пьетро Г. 2-й (14 IV 1695, Кремона — 7 IV 1762, Венеция). Старший сын Джузеппе Г. Вначале работал в Кремоне, затем в Венеции. По стилю работы примыкает к отцу. Джузеппе (Иосиф) Г. (21 VIII 1698, Кремона — 17 X 1744, там же). Младший сын Джузеппе Г. Прозван Г. дель Джезу. Наряду с А. Страдивари один из выдающихся мастеров смычковых инструментов. Нек-рые исследователи считают его учеником Джизальберти, примыкавшего к брешианской школе. В творчестве Г. дель Джезу — три периода. Работы, выполненные до 1730, носят экспериментальный характер. Для инструментов 1730—42 характерна тщательная отделка. В 1742—44 инструменты изготовлены более небрежно, но своеобразный тип их звучания выявлен очень ярко. Сохранилось всего 50 скрипок и 10 альтов работы Г. дель Джезу. Инструменты работы Г. дель Джезу получили популярность лишь в 19 в. На изготовленных им скрипках играли Н. Паганини, А. Вьётан, Э. К. Сивори, Э. Изаи, Ф. Крейслер. Предпочитаются они и большинством совр. скрипачей.

Лит.: Витачек Е. Ф., Очерки по истории изготовления смычковых инструментов, ² М., 1964; Письма зарубежных музыкантов. Из архивов, М.— Л., 1967, с. 92—95, 276—78, 282; Jalovec K., Italienische Geigenbauer, Prag, 1957. *Б. В. Доброхотов.*

ГВАХА́РИЯ Важа Александрович (р. 22 III 1925, Тбилиси) — сов. музыковед и семитолог. Доктор филологич. наук (1968). Чл. КПСС с 1965. Окончил в 1947 отделение семитологии ф-та востоковедения Тбилисского ун-та, в 1950 — аспирантуру по специальности ассиро-вавилонских и урартских яз. (рук. акад. Г. В. Церетели), в 1949 — историко-теоретич. ф-т Тбилисской консерватории. С 1952 преподаватель муз. лит-ры, с 1960 ст. науч. сотрудник Ин-та востоковедения. В 1968—72 зав. отделением музыкознания и декан ф-та иск-в Тбилисского ун-та. С 1967 член правления Междунар. Генделевского об-ва. Междунар. пр. им. Г.Ф. Генделя (1967). Осн. музыковедческие исследования Г. посв. древнегруз. и европ. муз. культуре. Ему принадлежат монографии на груз. яз. о Р. Вагнере и З. П. Палиашвили; перевёл все либретто муз. драм Р. Вагнера и нек-рых опер и ораторий Г. Ф. Генделя на груз. яз.

Соч.: Eine Oper von G. F. Händel mit einem grusinischen historischen Sujet, в кн.: Händel-Jahrbuch, Jg. 6, Lpz., 1960; Zur Frage der Beziehungen zwischen der grusinischen und nordkaukasischen Musikkultur, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1962, H. 2; Развитие грузинских музыкальных систем (X—XVIII вв.), Тб., 1962 (на груз. яз.); Петре Амиранашвили, Тб., 1962 (совм. с Н. Месхи, на груз. яз.); «Горда» Давида Торадзе, Тб., 1964 (на груз. яз.); Грузия (вступ. статья, сост. и библиография), в сб.: Музыкальная эстетика стран Востока, М., 1967; Рихард Вагнер, Тб., 1966 (на груз. яз.); Mehrstimmigkeit in altgrusinischen Handschriften, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1967, H. 3/4; «Radamisto». Un Opéra de G. F. Händel, «Revue de kartvélologie», 1968; Музыкальная культура Грузии XI—XIII вв., в сб.: Musica Antiqua. Acta Scientifica, Bydgoszcz, 1969; Гордость грузинской музыки — З. П. Палиашвили, Тб., 1971 (на груз. яз.); Музыкальная культура Грузии XVII—XVIII вв., в сб.: Musica Antiqua. Acta Scientifica, Bydgoszcz, 1972. *И. М. Ямпольский.*

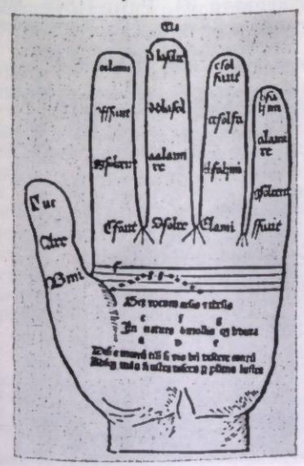
ГВИ́ДО Д' АРЕ́ЦЦО, Гвидо Аретинский (Guido d' Arezzo) [990-е гг., Ареццо — 17 V 1050(?), Помпоза] — итал. музыкант, муз. теоретик. Один из наиболее значит. реформаторов в области муз. практики средневековья. Образование получил в монастыре Помпоза (близ Феррары). Ок. 1025 стал монахом бенедиктинского монастыря в Ареццо (Тоскана), где руководил детским хором кафедральной школы. Ввёл в употребление 4-линейный нотный стан с буквенным обозначением высоты звука на каждой линии; из этих букв впоследствии образовались ключи. Реформа нотного письма Г. д'А., создав предпосылки для точной записи муз. произв., сыграла значит. роль в развитии композиторского творчества и легла в основу совр. нотации. Для облегчения певцам точного исполнения нотной записи Г. д'А. ввёл шестиступенный звукоряд с определённым соотношением интервалов (см. *Гексахорд*) и слоговыми обозначениями ступеней (ut, re, mi, fa, sol, la). Эти назв. произошли из начальных слогов первых шести строк латинского гимна св. Иоанну (по легенде — покровитель певцов).

Соч.: Aliae Regulae, предисл. к Antiphonerium, 1028; Micrologus de disciplina artis musicae (1025—1026); Regulae rhytmicae; Epistola ad Michaelem de ignoto cantu (1028—1029).

Лит.: Kiesewetter R., Guido von Arezzo, Lpz., 1840; Smits van Waesberghe J., De musicopaedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus, Firenze, 1953; Oesch H., Guido von Arezzo, Bern, 1954.

ГВИДО́НОВА РУКА́ — старинный метод облегчения чтения нот (см. *Сольмизация*). Приписывается *Гвидо д' Ареццо*. Все звуки употребительного в то время звукоряда от Г (G) до ее (e²) условно размещались в определ. порядке на суставах и кончиках пальцев лев. руки; самый высокий звук, употреблявшийся относительно редко, учащийся представлял себе над кончиком среднего пальца. Прикасаясь к суставам и кончикам пальцев лев. руки указат. пальцем правой, учащийся букв. «по пальцам» высчитывал *интервалы*, *гексахорды*, *мутации* (переходы) из одного гексахорда в другой.

Гвидонова рука. Из старинного трактата.



Со временем метод Г. р. вышел из употребления; в 17 в. его использовал Н. П. Дилецкий в «Мусикийской грамматике»; в 19 в. рука вновь была привлечена для облегчения сольмизации авторами англ. «Тоник-Соль-фа» метода обучения музыке.

Лит.: Живов В., По системе Кодая, «СМ», 1965, № 4; Вейс П., Новое в музыкальном воспитании, «СМ», 1966, № 4; его же, Абсолютная и относительная сольмизация в сб.: Вопросы методики воспитания слуха, Л., 1967, с. 78; Поляков В., Нужны другие ориентиры, «СМ», 1967, № 6.

ГВИНЕ́ЙСКАЯ МУ́ЗЫКА. В Гвинее музыка является наиболее массовым средством общения людей. Г. м. разнообразна: каждая область, каждая народность имеет свои песни, пангрыши, танцы. Богат инструментарий Гвинеи. Наиболее популярны барабаны, к-рые различаются по форме и по размерам — от миниатюрных, с мембраной диаметром в 8—10 *см*, до огромных, почти в рост человека, т. н. дудумба, дун-



Праздник в гвинейской деревне.

дун, дундуру (применяются гл. обр. в ансамблях, отбивают основную метроритмич. формулу). Широко распространён тамтам— барабан с одной мембраной, напоминающий литавры. Нек-рые тамтамы (больших размеров) укрепляются на спец. подставках. Ведущая роль в нар. ансамблях принадлежит также балафону (в просторечии балла) — набору деревянных пластинок (15—22), привязанных к 2 параллельным рейкам, под к-рыми находятся калебасы-резонаторы (к каждой пластинке прикреплён свой резонатор). Играют на балафоне 2 руками, с помощью молоточков. Из струнных выделяются: кора — многострун. (21 струна) щипковый инструмент, напоминающий по звучанию клавесин (струны располагаются в 2 вертикальных плоскостях: 10 струн — для правой руки, 11 — для левой), конги (двуструнка), болён (трёхструнка), керона (девятиструн. нар. гитара), многострун. хаубаба-такен (типа лиры), неперу (маленькая нар. скрипка), щипковые хорду, моляру. Духовые инструменты представлены продольными и поперечными флейтами хула, тунниру, серду и др. В ансамблях применяются разл. идиофоны: сансан (маленькие полые конусы, наполненные камешками), кенкен (металлич. трубка, по к-рой ударяют палочкой), каринян (2 палочки типа кастаньет), даро (металлич. колотушка) и др. Для подчёркивания ритмич. рисунка, создания шумовых эффектов используются разнообразные предметы: палочки с нанизанными на них кольцами из высушенной калебасы, металлич. кольца на пальцах исполнителей и т. д.

Характерная черта гвин. муз. иск-ва — единство музыки, песни, танца. Преобладают коллективные формы нар. муз. творчества: совместное пение, групповые танцы, ансамблевая игра на нар. инструментах. Организующую роль выполняет вожак-солист. В хоре — это запевала, выкрикивающий короткие речитативные реплики-призывы (обычно в стремит. нисходящем движении) либо исполняющий широкий мелодич. запев; в этнографич. инстр. ансамбле тон задаёт исполнитель на балафоне, в джазе — гитарист.

Мелодика гвин. песен в основном диатонична, но встречаются и сложные ладовые образования, особенно

в инстр. музыке (напр., целотонные последовательности). Для гвин. нар. музыки типично одноголосие (в хор. песнях преобладает унисонно-октавное сложение), но используются и полифонич. приёмы. В ансамблях часто возникает линеарная остинатность: вожак-солист исполняет осн. мелодию, остальные участники — побочные мелодич. партии, к-рым придаётся остинатный характер. К такому полифонич. эффекту прибегают также солисты (балафонист или исполнитель на к.-л. струн. инструменте одной рукой выстукивает мелодию, другой — размеренную остинатную формулу аккомпанемента). Иногда в хор. пении применяются несложные подголоски. Распространено пение в терцию.

После завоевания независимости (1958) большое внимание уделяется муз. иск-ву, гос-во поощряет развитие худож. самодеятельности. В 60-х гг. 20 в. получили распространение ансамбли джазового типа, обычно в составе которых одна или несколько гитар, саксофон, труба, иногда тромбон, а также певец (часто он же ударник). Пьесы, исполняемые джаз-ансамблями, основаны на гвин. нар. мелодиях, модифицированных в соответствии с ритмами совр. зап. танцев. Ми. песни из репертуара джаз-ансамблей посв. современности, среди них популярны — «Песня о Секу Туре», «Наше знамя реет над страной», «О равенстве, демократии и мире» и т. п.

В Гвинее созданы многочисл. муз. коллективы, субсидируемые гос-вом: этнографич. радиоансамбль, 3 джаз-ансамбля «Сили» (в переводе — слон, слон — гос. эмблема Гвинеи; ансамбль «Сили-I» гастролировал в СССР, 1966), 2 балетные труппы и др. В 1963 в столице гос-ва — Конакри открыта Нац. муз. школа, курс к-рой рассчитан на 8 лет. Учащиеся обучаются игре на инструментах симф. оркестра (класс фп. отсутствует, т. к. рояли не выдерживают местных климатич. условий), проходят теоретич. муз. и одновременно общеобразоват. предметы. Созданы хор, инстр. ансамбль. Школа готовит преподавателей музыки для общеобразоват. колледжей.

Лит.: Виноградов В., Музыка Гвинеи, М., 1969.

ГЕ́БЕЛЬ Франц Ксавер [1787, Фюрстенау, Германия — похоронен 21 IV (3 V) 1843, Москва] — композитор и пианист. По национальности немец. Ученик аббата Фоглера и И. Г. Альбрехтсбергера. С 1810 театр. капельмейстер в Вене, с 1813 — в Пеште, затем в Лемберге (Львове). В 1817 поселился в Москве. Был популярен как композитор, исполнитель и педагог (у Г. занимались Н. А. Мельгунов, Н. В. Станкевич, А. И. Виллуан, Ф. М. Толстой и др.). В 1830-е гг. устраивал вечера камерной музыки, сыгравшие большую роль в пропаганде классики (в особенности творчества Л. Бетховена). Проявлял живой интерес к рус. музыке, исполнял в концертах собств. обработки рус. нар. песен. Из сочинений Г. популярностью пользовались камерно-инстр. ансамбли. А. П. Бородин высоко ценил струн. квинтеты и квартеты Г., находил в них влияние «русской Москвы». Н. П. Огарёв написал для Г. текст оратории «Мировые духи» («Die Weltgeister», по др. данным — «Гармония миров» или «Потерянный рай»).

Соч.: оперы; 4 симфонии; 7 струн. квинтетов и двойные квинтет и квартет (ор. 20—28, изд. П. Юргенсоном); соната для фп. и влч.; пьесы для фп., гитары; песни и др.

Лит. соч.: Руководство к сочинению музыки, или Теоретико-практическая генерал-бассовая школа, [пер. с нем.], М., [1842].

Лит.: Мельгунов Н., Московские записки. О музыкальных вечерах г. Гебеля, «Молва», 1834, № 49; его же, О музыкальных вечерах г. Гебеля, «Телескоп», 1835, ч. XXV, кн. 2; А. З. [Зилов А. М.], Гебель, «Лит. газета», 1840, 13 янв., № 4; Хохловкина А., Музыкальная жизнь Москвы и Бетховен, в сб.: Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827—1927), М., 1927.

И. М. Ямпольский.

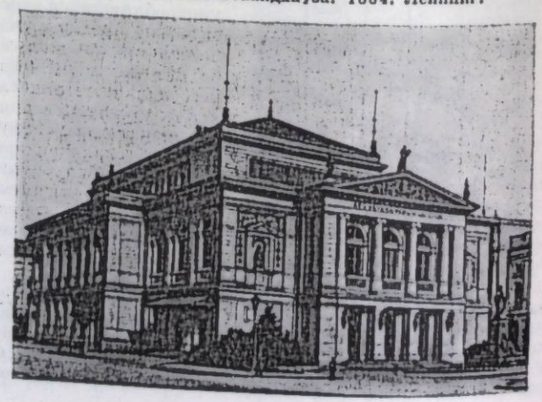
ГЕВА́НДХАУЗ (нем. Gewandhaus, букв. — дом одежды) — назв. конц. об-ва, зала и симф. оркестра в Лейпциге. История концертов Г. ведёт своё начало



Концертный зал Гевандхауза (старое здание). Лейпциг.

с 1743, когда зародилась традиция т. н. «Больших концертов» (любительским оркестром в составе 16 человек рук. И. Ф. Далес). После перерыва, вызванного Семилетней войной, оркестр под назв. «Любительские концерты» возобновил свою деятельность под рук. И. А. Хиллера (1763—85), к-рый довёл состав оркестра до 30 человек. В 1781 лейпцигский градоначальник В. Мюллер образовал директорат, возглавивший оркестр. Был расширен состав и открыт абонемент, состоявший из 24 концертов в год. С 1781 оркестр выступал в быв. здании для продажи сукон — Г. В 1884 на месте старого построено новое здание конц. зала, сохранившее назв. Г. (т. н. Новый Г.; был разрушен во время 2-й мировой войны 1939—45). Конц. зал Г. являлся постоянным местом выступления этого оркестра (отсюда назв. — Лейпцигский оркестр Г.). В конце 18— нач. 19 вв. оркестр Г. сформировался в превосходный муз. коллектив, особенно укрепившийся под рук. Ф. Мендельсона (возглавлял оркестр в 1835—47). В этот период значительно расширился репертуар, включавший соч. И. С. Баха, Л. Бетховена, совр. авторов. Оркестр Г. обретает своеобразный творч. почерк, отличающийся исключит. гибкостью, богатством тембровой палитры, ансамблевым совершенством. После смерти Мендельсона оркестром Г. дирижировали Ю. Ритц (1848—60) и К. Рейнеке (1860—95). Здесь 24 дек. 1887 состоялся

Здание Нового Гевандхауза. 1884. Лейпциг.



абонементный концерт из произведений П. И. Чайковского, под руководством автора.

Со вступлением А. Никиша на должность гл. дирижёра (1895—1922) оркестр Г. получает мировое признание. Никиш предпринял с оркестром (в составе 104 человек) первые заграничные гастроли (1916—17). Его преемниками были В. Фуртвенглер (1922—28) и Б. Вальтер (1929—33). В 1934—45 оркестр Г. возглавлял Г. Абендрот, в 1949—62 — Ф. Конвичный, под рук. к-рого оркестр Г. совершил 15 гастрольных поездок за рубеж (с 1956 оркестр неоднократно бывал в СССР). С 1964 во главе оркестра Г. (в составе 180 человек) — чеш. дирижёр В. Нейман, с 1970 — К. Мазур. В концертах оркестра принимают участие хор Г. и хор Томаскирхе (при исп. ораторий и кантат).

Лит.: Creuzburg E., Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig. 1781—1931, Lpz., 1931; Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Gewandhaus-Konzerte, hrsg. von H. Heyer, Lpz., 1956; Hennenberg F., Das Leipziger Gewandhausorchester, Lpz., 1962.

Х. Зеегер.

ГЕВА́РТ (Gevaert) Франсуа Огюст (31 VII 1828, Хёйсе, близ Ауденарде — 28 XII 1908, Брюссель) — бельг. музыковед, композитор и педагог. Окончил консерваторию в Генте (1841—47) по классам фп. Соммера и композиции Менгала. С 1848 служил церк. органистом. Жил во Франции, Испании, посетил Италию, Германию. В 1867—70 был музыкальным директором Оперы в Париже. В 1871—1908 директор Брюссельской консерватории (преемник Ф. Фетиса); провёл реформу обучения (усиление нац. элементов в методике преподавания муз.-теоретич. предметов, расширение курса гуманитарных дисциплин), создал ценные учебные пособия, основал об-во «Концерты консерватории», к-рое имело важное значение (серия истор. концертов, знакомивших с музыкой разных народов и эпох) в муз. жизни Брюсселя. Наряду с Фетисом Г. — крупнейший представитель бельг. музыковедения 19 в. Выступив в конце 1840-х гг. как автор кантатной и оперной музыки (его лирико-комич. оперы шли с успехом в т-рах Парижа, Брюсселя, Гента), Г. с 1860-х гг. посвятил себя науч. деятельности. Его первая крупная работа — «Трактат об инструментовке» (1863), к-рый наряду с аналогичным трудом Г. Берлиоза стал важнейшим в этой области. В нём Г. выступает также как инструментовед, создатель муз.-типологич. системы классификации муз. инструментов (разделил их на группы по принципу звучащего тела — струн., дух., мембранные и самозвучащие), получившей дальнейшее развитие в трудах В. Ш. Майона. Неоднократно дополняемый и перерабатываемый Г., трактат был переведён на мн. яз. (в т. ч. на рус. яз.) и долгое время служил осн. учебным пособием для студентов консерваторий. В 1870—1890 Г. создал свои историч. исследования, посв. пробл. муз. культуры античности и средневековья. Среди них выделяется «История и теория музыки античности», в к-рой обобщены результаты предшествующих исследований и выдвинуты новые науч. гипотезы. Г. издал ряд ценных муз. антологий, в т. ч. собрание вок. сочинений итал. композиторов 17—18 вв., «Песни XV века» («Chansons du XV siècle»), сб. транскрипций класс. пьес для органа (Р., 1875).



Соч.: оперы (11), в т. ч. Жоржетта (Georgette ou Le Moulin de Fontenoy, 1853), Сантаренские прачки (Les lavandières de Santarem, 1855), Квентин Дорвард (по В. Скотту, 1858), Капитан Анрио (Le Capitaine Henriot, 1864); 8 кантат, в т. ч. «Король Лир» (Le Roi Lear; Рим. пр., 1847); произв. для орк., фп., органа, хоры, реквием, месса, песни и др. культовая музыка.

Лит. соч.: Méthode pour l'enseignement du plain-chant et de la manière de l'accompagner. Gent, 1856; Leerboek van den Gregoriaenchen zang, Gand, 1858; Traité général d'instrumentation, Gand, 1863, перераб. и доп. — Nouveau traité d'instrumentation, P. — Brux., 1885 (рус. пер. — Руководство к инструментовке, М., 1866, ²1901; перераб. изд. — Новый курс инструментовки, М., 1902, ²1913), 2-я ч. под названием Cours méthodique d'orchestration, P. — Brux., 1885 (рус. пер. В. Ребикова — Методический курс оркестровки, М., 1900); Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, [t.] 1—2, Gand, 1875—81; Les origines du chant liturgique de l'église latine, Gent, 1890; La Mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gand, 1895, ²Osnabrück, 1967; Les problèmes musicaux d'Aristote, v. 1—3, Gand, [1899]—1903 (совм. с J. Ch. Vollgraff); L'éxécution musicale, Gand, 1906; Traité d'harmonie théorique et pratique, [t.] 1—2, P., 1908.

Лит.: Dufour P., Le Baron François Auguste Gevaert, Brux., 1909; Classon E., Gevaert, Brux., 1929; Subirá J., Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio, «Anuario musical», XVI, 1961.

И. М. Ямпольский.

GEDACKT, Gedeckt (гедáкт, гедéкт, нем., букв. — закрытый; англ. covered stops, франц. jeux bouchés), — орг. регистр лабиальной группы семейства флейтовых в нем. органах. Трубы закрытые. G. 16′ иногда наз. Grobgedackt или Grossgedackt. G. (или Gedeckt) встречаются в диспозициях мануалов 8′, 4′, 2′, 1′. В эпоху барокко предпочтение отдавалось G. с узкой мензурой. В органах романтич. стиля строили G. с широкой мензурой. Низкозвучащие G. глуховаты и при подвижной игре создают неясную звучность.

ГЕДЕО́НОВ Александр Михайлович (1790—1867, Париж) — рус. театр. деятель. В 20-х гг. 19 в. руководил итал. оперной труппой в доме своего деда С. С. Апраксина. Возглавлял Дирекцию имп. петерб. (с 1834) и моск. и петерб. т-ров (1842—58). В начале своей деятельности осуществил неск. полезных мероприятий (учредил ежегодную субсидию т-рам, улучшил положение артистов, разделил труппы т-ра на оперные и драматич. и т. д.). В дальнейшем проводил реакц. политику (тормозил развитие прогрессивного рус. нац. т-ра, мешал осуществлению пост. лучших рус. опер). Недооценивая рус. оперное творчество, Г. организовал в Петербурге нем. оперную труппу, возобновил работу итал. оперной труппы, в течение мн. лет вытеснявшей со сцены имп. т-ров оперы рус. композиторов, что определило длительную борьбу представителей рус. передовой муз. критики (А. Н. Серов, В. В. Стасов, Ц. А. Кюи) против засилья итальянцев и художеств. политики Г.

Лит.: Нильский А. А., Закулисная хроника. 1856—1894, СПБ, 1897; Глинка М. И., Литературное наследие, т. 1 — Автобиографические и творческие материалы, Л. — М., 1952.

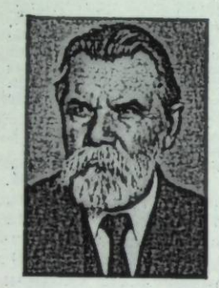
ГЕДЕО́НОВ Степан Александрович (1815, Петербург — 15 IX 1878, там же) — рус. театр. деятель, историк, литератор, археолог. Сын А. М. *Гедеонова.* Окончил Петерб. ун-т. С 1863 директор Эрмитажа. Одновременно в 1867—75 директор имп. т-ров. Человек более образованный и прогрессивно мыслящий, чем его отец, Г. стремился упорядочить художеств. и хозяйств. сторону работы т-ров, но несмотря на обилие выдвигаемых им преобразовательных проектов, не изменил губительной для иск-ва системы чиновничьего произвола, господствовавшей в руководстве имп. т-рами. Встретив сильную оппозицию своим начинаниям, Г. фактически передал руководство зав. кассой имп. т-ров барону Кистеру, к-рый насаждал итал. оперу и пренебрежительно относился к пост. рус. оперным спектаклей.

Автор либретто оперы-балета «Млада» (1870), музыка для к-рого была заказана четырём композиторам (позже музыку к нему написал Н. А. Римский-Корсаков). В «Письмах о музыке» (опубл. в «Русском музыкальном вестнике», СПБ, 1881) Г. сочувственно излагает идеалистич. взгляды А. Шопенгауэра на эстетику музыки, критикует высказывания Р. Вагнера об оперном иск-ве.

Лит.: Безекирский В. В., Из записной книжки артиста, СПБ, 1910, с. 79, 82, 94.

ГЕДИКЕ Александр Фёдорович [20 II (4 III) 1877, Москва — 9 VII 1957, там же] — сов. композитор,

пианист, органист и педагог. Нар. арт. РСФСР (1946). Доктор искусствоведения (1940). Происходил из семьи музыкантов. Сын органиста и преподавателя фп. Моск. консерватории Фёдора Карловича Г. В 1898 окончил Моск. консерваторию, занимался по классу фп. у Г. А. Пабста и В. И. Сафонова, композицией у А. С. Аренского, Н. М. Ладухина, Г. Э. Конюса. За сочинение Концертштюка для фп. с оркестром, сонаты для скрипки и фп., пьес для фп. получил пр. на Междунар. конкурсе им. А. Г. Рубинштейна в Вене (1900). С 1909 профессор Моск. консерватории по классу фп., с 1919 зав. кафедрой камерного ансамбля, с 1923 вёл класс органа, в к-ром учениками Г. были М. Л. Старокадомский и мн. другие сов. музыканты. Культура органа наложила печать на муз. стиль Г. Для его музыки характерны серьёзность и монументальность, ясная форма, преобладание рационального начала, господство вариационно-полифонич. мышления. Композитор тесно связан в своём творчестве с традициями рус. муз. классики. К лучшим его произв. принадлежат обработки рус. нар. песен. Ценный вклад внёс Г. в педагогическую лит-ру для фп.



Исполнение Г.-органиста отличалось величавостью, сосредоточенностью, глубиной мысли, строгостью, резкими контрастами света и тени. Им были исполнены все органные произв. И. С. Баха. Г. расширил репертуар органных концертов своими переложениями отрывков из опер, симфоний, фп. произв. Гос. пр. СССР (1947) за исполнительскую деятельность.

Соч.: оперы (все — на собств. либретто)—Виринея (1913—15, по легенде из первых веков христианства), У перевоза (1933, посв. восстанию Е. Пугачёва; 2-я пр. на Конкурсе в честь 15-летия Октябрьской революции), Жакерия (1933, на сюжет крестьянского восстания во Франции в 14 в.), Макбет (по У. Шекспиру, в 1944 исп. оркестровые номера); кантаты, в т. ч.— Слава советским пилотам (1933), Родина радости (1937, обе на сл. А. А. Суркова); для орк.— 3 симфонии (1903, 1905, 1922), увертюры, в т. ч.— Драматическая (1897), 25 лет Октября (1942), 1941 год (1942), 30 лет Октября (1947), симф. поэма Зарницы (1929) и др.; концерты с орк.— для фп. (1900), скр. (1951), трубы (изд. 1930), валторны (изд. 1929), органа (1927); 12 маршей для духового орк.; квинтеты, квартеты, трио, пьесы для органа, фп. (в т. ч. 3 сонаты, около 200 лёгких пьес, 50 упражнений), скр., влч., кларнета; романсы, обработки рус. нар. песен для голоса с фп., трио (6 тетр., изд. 1924); мн. транскрипций (в т. ч. произв. И. С. Баха для фп. и орк.).

Лит.: Левик Б., Александр Гедике, М., 1947; А. Ф. Гедике. Сб. статей и воспоминаний, сост. К. Аджемов, М., 1960; Гедике А. Ф., Нотографический справочник, сост. Г. К. Иванов, М., 1970. *И. П. Кулаков.*

ГЕ́ДИКЕ Фёдор Карлович (наст. имя — Фридрих-Александр-Паульь) (1839, Москва — 1916, там же) — рус. органист и пианист. Игре на органе учился под рук. отца Карла Г., игре на фп. — у А. И. Дюбюка. Преподавал музыку в сиротском Николаевском ин-те, был органистом во франц. церкви св. Людовика в Москве (до 1907), давал частные уроки, выступал с концертами как пианист. Служил пианистом в Большом т-ре. В 1880—1916 преподавал обязательное фп. в Моск. консерватории. Автор орг. и хор. сочинений.

ГЕДРО́ЙЦ Игнатий Игнатьевич [10 (23) VII 1901, Трубчевск, ныне Брянской обл. — 11 XII 1961, Москва] — сов. артист оперетты. Сценич. деятельность начал в драм. т-ре Трубчевска (1919). С 1923 артист т-ров оперетты Москвы, Киева и др. городов, с 1928 — Моск. т-ра оперетты. Г. — один из самых ярких актёров в амплуа простаков. Образы, созданные артистом, отмечены непринуждённостью, пластичностью и отточенной техникой. Лучшая роль Г. — Герман («Роз-Мари» Стодгарта и Фримля). Др. роли: Бони, Эрве («Сильва», «Фиалка Монмартра» Кальмана), Рауль («Орфей в аду» Оффенбаха), Митрусь («Холопка» Стрельникова), Грициан («Свадьба в Малиновке» Александрова).

Часто выступал в концертах совместно с О. Н. Власовой. *В. И. Зарубин.*

ГЕЙНЕ-ВА́ГНЕР Жермена Леопольдовна (р. 23 VI 1923, Рига) — сов. певица (лирико-драматич. сопрано). Нар. арт. СССР (1969). Деп. Верх. Совета Латв. ССР 5-го созыва. В 1950 окончила Латв. консерваторию, с того же года солистка Латв. т-ра оперы и балета (Рига). Артистка яркого сценич. дарования, Г.-В. обладает выдающимся вокальным мастерством. Выступает в разнообразном оперном репертуаре.



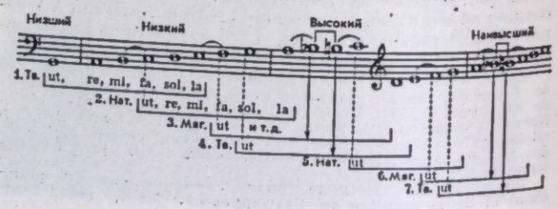
Партии: Феврония («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), Банюта («Банюта» Калниня), Спидола («Огонь и ночь» Яна Медыня), Гундега («Принцесса Гундега» Скултэ), Наташа («Война и мир» Прокофьева), Катарина («Укрощение строптивой» Шебалина), Дездемона, Аида, Елизавета, Леонора, Виолетта («Отелло», «Аида», «Дон Карлос», «Трубадур», «Травиата» Верди), Венера, Ортруда, Брунгильда («Тангейзер», «Лоэнгрин», «Валькирия» Вагнера), Саломея («Саломея» Р. Штрауса) и др. Г.-В. исполняла сопрановые партии в 9-й симфонии Бетховена, «Реквиеме» Верди, партию Маргариты в «Осуждении Фауста» Берлиоза и др. Активно выступает как конц. певица. Лауреат Всемирного фестиваля молодёжи в Варшаве (1955). Гос. пр. Латв. ССР (1957). Гастролирует за рубежом (Югославия, Румыния, Болгария, Венгрия, Исландия, Финляндия, Польша, ГДР). *Я. Витолинь.*

ГЕК Гуго Альбертович (1861, Магдебург — 3 III 1935, Москва) — сов. гобоист и педагог. По нац. немец. В 1879 окончил муз. школу в Магдебурге. Работал в городском оперном и симф. оркестрах. В 1885 переселился в Россию, в Тбилиси, где играл в оркестре оперного т-ра; в 1889—1917 преподавал игру на гобое и кларнете в муз. уч-ще; с 1917—в муз. уч-ще Харькова, в 1920—35 — в Моск. консерватории (с 1926 профессор). Учениками Г. являются мн. сов. гобоисты (М. А. Иванов, Я. В. Куклес и др.).

ГЕ́ККЕЛЬФОН, баритоновый гобой — деревянный духовой язычковой инструмент. Создан в 1904 нем. инструментальным мастером В. Геккелем (W. Heckel). По устройству в общем сходен с гобоем, но звучит октавой ниже. Имеет широкую мензуру и шарообразный раструб. Двойная трость насаживается на длинную прямую трубку. Г. обладает певучим, выразит. звуком носового тембра. Диапазон H — f^2. Изредка применяется в оркестре (напр., в «Саломее» и «Электре» Р. Штрауса).

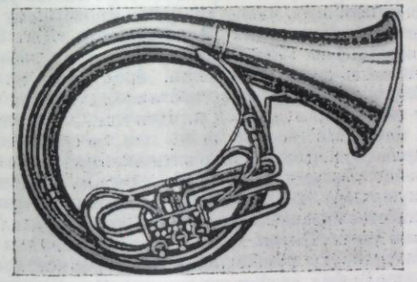
Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 1, М., 1953.

ГЕКСАХО́РД (от греч. ἕξ — шесть и χορδή — струна; букв. — шестиструнный)— диатонич. шестиступенный звукоряд. Применялся в муз. практике раннего средневековья. В начале 11 в. Гвидо д'Ареццо



теоретически обосновал систему Г. Шестиступенный звукоряд состоял из последовательности: тон, тон, полутон, тон, тон. Ступеням звукоряда были присвоены самостоят. слоговые обозначения: ut, re, mi, fa, sol, la, к-рые являлись первыми слогами строк церковного гимна: «Ut queant laxis». Общий звукоряд системы состоял из 20 звуков от G до e^2 и подразделялся на 4 регистра: низший, низкий, высокий, наивысший. В границах этого звукоряда строилось 7 Г. разл. высоты, причём структурная формула Г. не изменялась. В числе 7 Г. были 3 «твёрдых» — с си-бекаром, 2 «мягких» — с си-бемолем и 2 натуральных — в диапазоне до — ля. Эта система допускала сочетание различных по типу Г. и *мутации* (переходы) из одного Г. в другой. Принцип *сольмизации* по этой системе заключался в сохранении названий ступеней Г. при интонировании любого из 7 Г. *В. А. Вахромеев.*

ГЕЛИКО́Н (от греч. ἕλιξ, род. падеж—ἕλικος—кольцо, спираль) — духовой инструмент семейства *бюгельгорнов.* Разновидность басовой и контрабасовой *тубы.* Употребляется гл. обр. в дух. оркестрах. Для удобства ношения через плечо ствол инструмента изогнут в виде широкой спирали. Г. сконструирован в России в 40-х гг. 19 в. Инструменты изготовляются преим. в строях Es и B. Иногда для уменьшения веса Г. делают с более узкой мензурой, вследствие чего звук становится более резким.



Геликон в строе B.

ГЕ́ЛИНЕК Йозеф — см. *Елинек* Й. А.

ГЕ́ЛЬМГОЛЬЦ (Helmholtz) Герман (31 VIII 1821, Потсдам — 8 IX 1894, Берлин) — нем. физик, физиолог и математик. Изучал медицину в ун-те в Берлине, с 1843 работал воен. врачом. С 1849 профессор физиологии, анатомии, физики в Кёнигсберге, Бонне, Гейдельберге, с 1871 преподавал физику в ун-те в Берлине. Отличался исключит. разнообразием науч. интересов (от физиологии, механики, оптики, акустики —до философии). Написал книгу об основах акустики, в к-рой выдвигает идею связи физич. и физиологич. акустики с муз. наукой и муз. эстетикой (не утратила своего значения и для совр. музыковедения). Г. развил физич. и физиологич. теорию музыки, разработал теорию человеч. слухового аппарата, обнаружил его способность разлагать сложные звуки на простые тоны. Искусств. синтезом сложных звуков Г. доказал, что тембр звука определяется наличием обертонов и их относит. силой, что причина его лежит в особенностях тех колебаний, к-рые воздействуют на орган слуха. Изучал также строение и функции органа слуха и обосновал теорию резонанса (известен резонатор Гельмгольца — прибор, к-рым пользуются при анализе звучаний). Г. исследовал колебания скрипич. струны и впервые решил задачу о звучании органной струны.

Соч.: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig, 1863, 7 Hildesheim, 1968 (франц. пер. 1868, 2 1874, англ. пер. 1875, 6 1948; в рус. пер.— Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки, СПБ, 1875).

Лит.: Срезневский В., Открытия Гельмгольца в области теории музыки, Юрьев, 1895; Koenigsberger L., H. von Helmholtz, Bd 1—3, Braunschweig, 1902—03; Lotze H., Geschichte der Ästhetik in Deutschland, Münch., 1868, S. 461—504; Riemann H., Musikalische Syntaxis, Lpz., 1877; Watt H. H., Hermann von Helmholtz, «ML», 1921; Lloyd L. S., Helmholtz the musical ear, «MQ», 1925, 1939; Ebert H., Hermann von Helmholtz, Stuttg., 1949; Husmann H., Vom Wesen der Konsonanz, Heidelberg, 1953; Besseler H., Das musikalische Hören der Neuzeit, Sitzungs-Bericht, Lpz., CIV, 1958; Dahlhaus H. von, Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie, в сб.: Über Musiktheorie, Köln, 1970. *О. Т. Леонтьева.*

ГЕ́ЛЬФЕРТ (Helfert) Владимир (24 III 1886, Планице — 18 V 1945, Прага) — чеш. историк музыки. Изучал музыковедение в Карловом ун-те в Праге под рук. О. Гостинского, в ун-те в Берлине занимался у Й. Вольфа и Г. Кречмара. С 1921 преподавал историю музыки в ун-те в Брно (с 1931 профессор). С 1924 ред. «Hudební Rozhledy». С 1936 чл. Чеш. академии наук и иск-ва. Выступал как дирижёр, возглавлял Чеш. оркестровое об-во. Организовал издание памятников старинной чеш. музыки («Musica antiqua Bohemica»). Автор ряда исследований, гл. обр. о чеш. музыке 18—19 вв. (наиболее значительное — о Ф. Миче). Труды Г. о Л. Яначеке и Й. Бенде остались незавершёнными.

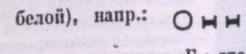


Во время фашистской оккупации Чехословакии был участником Движения Сопротивления, арестован оккупантами и заключён в концлагерь, в к-ром находился до конца жизни (скончался через несколько дней после освобождения).

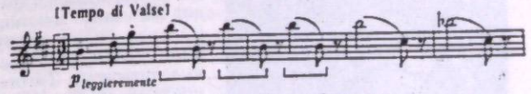
Соч.: Hudební barok na českých zámcích..., Praha, 1916; Smetanovské kapitoly, Praha, 1917, 2 1954; Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696—1745, Praha, 1924; Tvůrčí rozvoj B. Smetany I. Preludium k životnímu dílu, Praha, 1924, 4 1956; Zur Geschichte des Wiener Singspiels, «ZfMw», V, 1922/23; Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform, «AfMw» VII, 1925; Jiří Benda, [č.] 1—2, Brno, 1929—34; Česká moderní hudba..., Olomouc, 1936; Geschichte der Musik in der Tschechoslovakischen Republik, Praha, 1936, 2 1938 (совм. с E. Steinhard); O Janáčkovi, Praha, 1949; O Smetanovi, Praha, 1950; O české hudbe, Praha, 1957.

Лит.: Kundera L., Vladimir Helfert, «HR», VIII, 1955; Štědroň B., Vladimir Helfert, B., 1940.

ГЕМИО́ЛА (от греч. ἡμιόλιος — полуторный) — в мензуральной нотации начиная с 15 в. группа из трёх нот среди групп из двух нот той же суммарной длительности. Записывалась особыми, выделяющимися нотами (цветными в чёрной нотации, зачернёнными — в белой), напр.:



Позднее термином «Г.» стали обозначать двухдольные мотивы в трёхдольных тактах, в частности размещение трёх двухдольных мотивов в двух трёхдольных тактах. В 19 в. Г. часто встречается в скерцо, вальсах:



М. И. Глинка. «Вальс-фантазия».

Лит.: Collins M. B., The performance of coloration, sesquialtera and hemiola (1450—1750), «JAMS», XVII, 1964. *В. Н. Холопова.*

GEMSHORN (гемсхо́рн, нем.; англ. goat-horn) — орг. регистр лабиальной группы. В старинных органах идентичен регистрам Spitzflöte, Spielflöte, Schwegel, Nachthorn. С конца 19 в. G. сближается с регистрами, имитирующими звучность орк. группы струнных. Высотность: 16′, 8′, 4′, 2′, 1′ (на мануалах). В диспозиции педальной клавиатуры — 16′ (G.-бас).

ГЕНДА́НГ, кендан г (gendang, kendang),— индонезийский ударный инструмент. Барабан с цилиндрич. или конич. корпусом и 1 или 2 мембранами, к-рые натягиваются при помощи деревянного обруча и шнуров и настраиваются спец. колышками. Звук извлекают ударом руки. Существуют разл. способы удара в зависимости от того, ударяют ли пальцами или кистью руки, а также от места удара. 4 разл. тона Г. наз. тонг, пак, дунг, денг. Иногда употребляют 2 Г. вместе — один бо́льших размеров (пангкулон), «мужской», и второй, более слабый по звучанию и меньших размеров (панингка), «женский». В оркестре *гамелан* Г. отбивает ритм и даёт важнейшие динамич. акценты. Исполнитель на Г. является фактич. руководителем оркестра, определяя осн. темп исполнения и все отклонения от него, а также динамич. нарастания и спады.

Р. Б. Галайская.

ГЕ́НДЕЛЕВСКОЕ О́БЩЕСТВО (Händel-Gesellschaft) — нем. муз. об-во. Создано в Лейпциге в 1856 по инициативе исследователей творчества Г. Ф. Генделя — Ф. Ризандера и Г. Г. Гервинуса, с целью издания полн. акад. собр. произв. Генделя. За 1858—1903 было издано 93 тт. (Изд-во Брейткопф и Хертель. Лейпциг. Редактор Ф. Ризандер. Оратории, гимны и др. вок. сочинения снабжены нем. текстом Г. Г. Гервинуса.) В 1903 с выпуском последнего тома об-во прекратило свою деятельность. В 1923—30 существовало Новое Г. о. В 1843—48 существовало Г. о. в Лондоне, издававшее полн. собр. сочинений Генделя. Деятельность другого Г. о. (1882—1939, Лондон) заключалась в исполнении забытых и малоизвестных его хор. произв. (любит. хором были исполнены мн. хоры и почти все оратории Генделя).

В 1955 в Галле, где ежегодно (с 1952) происходят Генделевские празднества, было организовано Г. о., уделяющее особое внимание разработке новой оценки произв. Генделя, а также вопросам исполнительской практики. (Первый председатель М. Шнейдер, затем Э. Г. Мейер, учёный секретарь — В. Зигмунд-Шульце.) Об-во принимает участие в подготовке издаваемых в Галле сочинений Генделя, а также в Генделевском ежегоднике (выходит с 1955).

Х. Зеегер.

ГЕ́НДЕЛЬ (Händel) Георг Фридрих (23 II 1685, Галле — 14 IV 1759, Лондон) — нем. композитор. Бо́льшую часть своей жизни (почти 50 лет) прожил в Англии. Родился в семье цирюльника-хирурга. Его учителем был композитор и органист Ф.В. Цахау. В 17 лет Г. занял место органиста и муз. руководителя собора в Галле. С этого времени определилось неизменное тяготение Г. к серьёзному иск-ву и синтезу хора и инстр. музыки, к-рый являлся традицией нем. музыки. Однако композитору были чужды религиозные интересы. Тяготение к светской, особенно театр., музыке заставило его в 1703 переехать из Галле в Гамбург — единственный в то время город, где существовал нем. оперный т-р. В Гамбурге Г. создал оперы «Альмира» и «Нерон» (пост. 1705). Однако Гамбургская опера распалась (для экономически отсталой, феодальной Германии время нац. оперной школы ещё не наступило), и в 1706 Г. уехал в Италию, жил во Флоренции, Риме, Неаполе, Венеции и завоевал славу первоклассного композитора. Он написал оперы «Родриго» (1707), «Агриппина» (1709), оратории, пасторальную серенаду «Ацис, Галатея и Полифем» (1708), камерные кантаты, дуэты, терцеты, псалмы. В Италии Г. стал известен как выдающийся исполнитель на клавире и органе (состязался с Д. Скарлатти). С 1710 Г. придв. капельмейстер в Ганновере (Германия). В том же году приглашён в Лондон, где в нач. 1711 с большим успехом была поставлена его опера «Ринальдо». В 1710-е гг. Г. работал попеременно в Лондоне и Ганновере, в 1717 окончательно порвал с Германией и в 1727 принял англ. подданство. В 1720 Г. возглавил оперное предприятие в Лондоне (Королевская муз. академия). Здесь он испытал сильное противодействие разл. слоёв англ. общества. Против Г. подняли кампанию аристократич. круги, находившиеся в оппозиции к королю (оказывавшему покровительство Г.) — представителю ганноверской династии. Враждовавший с королём принц Уэльский организовал т. н. Великосветскую оперу и вместе с др. представителями знати поддерживал конкурировавших с Г. модных итал. композиторов, авторов поверхностно-виртуозных опер. Независимый характер Г. осложнял его отношения с двором. Кроме того, высшее духовенство чинило препятствия конц. исполнению библейских ораторий Г. С др. стороны, тот жанр оперы, в к-ром работал Г. в Англии, — итал. опера-серна — был чужд англ. бурж.-демократич. публике и по своим условным антично-мифологич. сюжетам, и по иноземному языку. Передовая публицистика (Дж. Аддисон, Дж. Свифт и др.) нападала на Г., критикуя в его лице реакц. эстетику антинациональной придв. аристократич. оперы. В 1728 в Лондоне была поставлена «Опера нищих» (текст Дж. Гея, музыка Дж. Пепуша) — бурж. комедия с многочисл. вставками из нар. песен и популярных арий. Эта пьеса с ярко выраженной политич. направленностью заключала в себе и сатиру на аристократическую оперу. Осн. удар был направлен против Г., как наиболее прославленного композитора-«итальянца». Шумный успех «Оперы нищих» усилил нападки на Г. и привёл к краху руководимое им оперное предприятие, а сам Г. был разбит параличом. По выздоровлении Г. вновь возвратился к энергичной творч. и организаторской деятельности, писал и ставил оперы, устраивал спектакли и концерты, но терпел одно поражение за другим (в 1741 провалилась его последняя опера «Дейдамия»). В 1742 с энтузиазмом была принята в Дублине (Ирландия) оратория «Мессия». Однако в Лондоне исполнение «Мессии» и ряда др. последующих ораторий Г. вызвало новую волну травли со стороны великосветского общества, подвергшую Г. глубокой душевной депрессии (1745). В том же году в судьбе композитора наступил крутой перелом. В Англии началась борьба против попытки реставрации династии Стюартов, Г. создал «Гимн добровольцев» и «Ораторию на случай» — призыв к борьбе с нашествием армии Стюартов. Эти патриотические произв. и особенно воинственно-победная героическая оратория «Иуда Маккавей» принесли Г. широкое признание. Восторженно были встречены и последующие его оратории. Г. нашёл новую, демократичную аудиторию. Смерть Г. в 1759 английский народ воспринял как потерю национального композитора.



Г. Ф. Гендель. С миниатюры Плетьера. 1710-е гг.

Ограниченность англ. бурж. культуры, не сумевшей создать предпосылок к развитию нац. оперы высокого стиля, заставила Г., всю жизнь тяготевшего к т-ру, после долгой борьбы отказаться от этого жанра. Его итал. оперы-серна (всего Г. написал св. 40 опер) обнаруживают непрерывные целеустремлённые поиски драматич. стиля и обладают большим мелодич. богатством, силой эмоц. воздействия музыки. Однако в целом этот жанр сковывал реалистич. устремления композитора. В сер. 30-х гг. Г. обратился к вок.-симф. жанру

ораторий, не связанной со сценическим действием. Ей он почти полностью посвятил последнее десятилетие своей активной творч. деятельности (1741—51). В оратор. творчестве — главное историч. значение Г. На материале библейских преданий и их преломлении в нац. англ. поэзии (Дж. Мильтон) композитор создал полные эпического величия и драматич. силы картины нар. бедствий и страданий, борьбы за освобождение от гнёта поработителей. Проникнутые духом нар. патриотизма, грандиозные творения Г. отразили демократич. стремления англ. народа и по своему общему идейному смыслу и эмоц. характеру не принадлежат к культовому иск-ву. Г. рассматривал свои оратории как светские произведения концертного типа и решительно восставал против исполнения их в церквах. Более поздняя практика исказила намерения Г., трактуя его народные музыкальные трагедии как духовную музыку.

Г. глубоко преобразовал ораторию, создав новый тип монументального вок.-оркестрового произв., отличающегося единством драматургич. замысла. В центре оратории Г. — нар. массы, её герои и вожди. Активная роль народа определила ведущее значение хора. Зап.-европ. светская музыка до Г. не знала такого огромного по масштабу и по мощи выразительности хора. Разнообразие драматургич. функций хора, красота и полнота аккордового и полифонич. звучания, гибкие, свободные и вместе с тем классически завершённые формы сделали Г., наряду с И. С. Бахом, непревзойдённым в западноевроп. музыке классиком хорового письма. Воспитанный на традициях нем. полифонии — хоровой, органной, оркестровой, Г. в своём ораториальном творчестве претворил также традиции англ. хоровой культуры (Г. с первых лет своей деятельности в Англии писал хоровые антемы — англ. псалмы типа кантат, изучал нар. многоголосную музыку и творчество Г. Пёрселла). Г. развил в ораториях лучшие элементы своей оперной музыки. Мелодический стиль Г., поражающий «гениальным расчётом на самые драматические струны человеческого голоса» (А. Н. Серов), доведён им в ораториях до высокой степени выразительности. Демократич. направленность ораториального творчества Г. определила его общедоступность как в отношении сюжетов, знакомых широкой аудитории, и нар. языка, так и в отношении музыки, отличающейся особой рельефностью и ясностью развития. В ораториях Г. проявились оперно-драматич. тенденции («Самсон», 1741; «Иевфай», 1752, и др.), эпические («Израиль в Египте», 1739; «Иуда Маккавей», 1747, и др.), иногда лирические («Жизнерадостный, задумчивый и сдержанный», 1740, по Дж. Мильтону), но во всех них ощущаются свойственные Г. оптимизм, тонкое чувство красоты, любовь к жанровому, конкретному, изобразительному началам. Оратории Г. создавались на основе либретто, вольно трактующих легенды из Ветхого завета. Только «Мессия» написана на подлинный евангельский текст. Всего Г. написал ок. 30 ораторий.

Среди обширного инстр. наследия Г., включившего почти все совр. композитору жанры, выделился созданный им вид инстр. музыки для исполнения на открытом воздухе и представляющий собой красочные сюиты для больших оркестровых составов с особо активной ролью духовых инструментов («Музыка на воде», ок. 1715—1717; «Музыка фейерверка», 1749). Значительны по глубине содержания и мастерству форм оркестрово-ансамблевые концерты (форма «кончерто гроссо») и новый, введённый Г. жанр органных концертов (в сопровождении оркестра или ансамбля), написанных в подчёркнуто светском, празднично блестящем стиле. Г. принадлежат также сюиты для харпсихорда (англ. разновидность клавесина), сонаты и трио-сонаты для разл. инструментов и др. сочинения.

Творчество Г. не нашло продолжения в самой Англии, где для этого не было ни идейных, ни муз. творч. стимулов. Но оно оказало сильное влияние на развитие западноевроп. классич. музыки эпохи бурж. просвещения и Великой франц. революции (К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Керубини, Э. Мегюль, Л. Бетховен). Г. высоко ценили передовые русские музыканты. В. В. Стасов называл Г., как и И. С. Баха, «колоссом новой музыки».

Основные даты жизни и деятельности

1685.— 23 II. В среднегерманском городе Галле в семье придв. саксонского цирюльника-хирурга Георга Г. родился сын Георг Фридрих.

1689.— Г. самоучкой освоил игру на клавесине, вопреки протестам отца, наметившего для сына карьеру юриста.

1692—93.— Поездка с отцом в резиденцию саксонского курфюрста и в г. Вейсенфельс, где Г. играл в церкви на органе.

1694.— Начало занятий музыкой с композитором и органистом Ф. В. Цахау (изучение генерал-баса, композиции, игры на клавесине, органе, скрипке, гобое).

1695.— Первые муз. сочинения: 6 сонат для духовых инструментов.

1696.— Поездка в Берлин.— Первое выступление в качестве клавесиниста и аккомпаниатора во время придворных концертов.

1697.— Возвращение в Галле.— Создание ряда кантат и пьес для органа.

1698—1700.— Занятия в городской гимназии.

1701.— Знакомство с композитором Г. Ф. Телеманом.— Замещение должности органиста в кальвинистском соборе в Галле.

1702.— Поступление на юридич. ф-т ун-та в Галле.— Одноврем. Г. получает должность органиста и музыкального руководителя в соборе.—Преподаёт пение и теорию музыки в протестантской гимназии.

1703.— Переезд в Гамбург.— Знакомство с композитором И. Маттезоном.— Работа в оркестре оперного т-ра в качестве 2-го скрипача и клавесиниста.

1704.— 17 II. Исполнение первой оратории Г.— «Страсти по Евангелию от Иоанна».

1705.— 8 I. Постановка первой оперы Г.— «Альмира» в Гамбургском оперном т-ре. — 25 II. Постановка там же второй оперы Г.—«Нерон».— Покинул оркестр в связи с тяжёлым материальным положением т-ра.

1706.— Поездка во Флоренцию (Италия).

1707.— Во Флоренции исполнена первая итал. опера Г.— «Родриго».— Поездка в Венецию, знакомство с Д. Скарлатти.

1708.— В Риме знакомство с А. Корелли, А. Скарлатти, Б. Паскуини и Б. Марчелло.— Поездка в Неаполь.

1710.— Поездка в Ганновер.— Начало работы в качестве придв. капельмейстера.— Осенью поездка в Лондон, через Голландию.

1711.— Опера Г. «Ринальдо» поставлена в Лондоне с большим успехом.— Возвращение в Ганновер.

1712.— Поздней осенью вторая поездка в Лондон.

1716.— Поездка в Ганновер (июль) в свите короля Георга.— Возвращение в Лондон в конце года.

1718.— Г. руководит домашним оркестром графа Карнарвона (впоследствии герцога Чендосского) в замке Кеннон (близ Эджуэра).

1720.— Назначение Г. муз. директором Королевской муз. академии в Лондоне.— Поездка Г. в Германию для набора в оперу певцов.

1721—26.— Кульминационный период творч. деятельности Г. как оперного композитора.

1727.— Г. получил англ. подданство и звание композитора музыки Королевской капеллы.

1728.— Успех «Оперы нищих» (текст Дж. Гея, музыка Дж. Пепуша) содействовал краху оперного предприятия Г.

1729.— Г. получил должность муз. руководителя во вновь созданной Королевской муз. академии.— Поездка в Италию с целью ознакомления с новыми операми и набора певцов; посещение Флоренции, Милана, Венеции, Рима и др.— Возвращение в Лондон.

1730—33.— Новый подъём творчества Г.— Поездка в Оксфорд на фестиваль своих произв.

1736.— Дирижирует 15 концертами из своих сочинений.

1737.— Крах оперного т-ра, руководимого Г.— Душевная депрессия, тяжёлая болезнь композитора (паралич).

1738.— Опубликованы концерты Г. для арпсихорда или органа.

1741.— XI. Поездка в Дублин (Ирландия) для выступления с концертами.

1742.— 13 IV. Первое исполнение оратории «Мессия» в Дублине.— Возвращение в Лондон (в августе).

1744.— Г. берёт в аренду Королевский т-р в Лондоне.

1745.— В связи с финансовыми затруднениями Г. закрывает т-р.— Душевная депрессия и тяжёлая болезнь Г.— Исполнение «Гимна добровольцев».

1746.— Исполнение «Оратории на случай», в к-рой Г. призывал англичан к борьбе с нашествием армии Стюартов.

1747.— Исполнение оратории «Иуда Маккавей» в честь победы над армией Стюартов. — Г. становится нац. героем страны.

ны.— Знакомство с прибывшим в Англию К. В. Глюком; выступление вместе с ним с исполнением своих произв.

1751.— Последняя поездка в Голландию и Германию. — Потеря зрения.

1752.— Неудачная операция глаз.— Полная слепота.

1754.— Г. с помощью Смитса переделывает и дополняет ранее созданные произв.— Принимает участие в концертах, играя на органе или чембало.

1756.— Тяжёлое депрессивное состояние композитора.

1757.— Исполнение оратории «Триумф Времени и Правды» (отдельные номера).

1759.— 30 III. Г. последний раз руководит исполнением «Мессии» в театре «Ковент-Гарден».— 14 IV. Смерть Г. в Лондоне.

Соч.: оперы — Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастильская (Der in Krohnen erlangte Glückswechsel, oder Almira, die Königin von Castilien, либр. Ф. Фёйстккинга, 1705, Гамбург), Любовь, приобретённая кровью и злодейством, или Нерон (Die durch Blut und Mord erlangete Liebe, oder Nero, либр. Ф. Фёйстккинга, 1705, там же), Флориндо и Дафна (либр. Г. Хинша, 1706, пост. в 2 частях — Счастливый Флориндо — Der beglückte Florindo и — Преображённая Дафна — Die verwandelte Daphne, 1708, там же), Родриго (1707, Флоренция), Агриппина (либр. В. Гримани, 1709, Венеция), Ринальдо (либр. Дж. Росси по пьесе Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим», 1711, Королевский т-р, Лондон), Верный пастух (Il Pastor fido, либр. Дж. Росси по пасторали Б. Гварини, 1712, там же; 2-я ред. с добавлением хоров, 1734, там же; 3-я ред., с балетом «Терпсихора» в виде вступления, 1734, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Тезей (либр. Н. Хайма, 1713, Королевский т-р, Лондон), Силла (1714, Любительский т-р, Берлингтон), Амадиги (1715, Королевский т-р, Лондон), Радамист (либр. Н. Хайма, 1720, там же), Флориданг (либр. П. Ролли, 1721, там же), Оттон, король Германский (либр. Н. Хайма, по пьесе «Теофане» С. Б. Паллавичино, 1723, там же), Флавий (либр. Н. Хайма, по пьесе «Сид» Корнеля и либр. С. Гиги, 1723, там же), Юлий Цезарь в Египте (Giulio Cesare in Egitto, либр. Н. Хайма, 1724, там же), Тамерлан (1724, там же), Розелинда (1725, там же), Сципион (либр. П. Ролли по пьесе «Сципион в Испании» А. Дзено, 1726, там же), Александр (либр. П. Ролли, по пьесе «Великолепие Александра» О. Мауроса, 1726, там же), Адмет, царь Фессалийский (либр. Хайма или Ролли по итал. либретто «Antigona delusa du Alceste» А. Аурели, 1727, там же), Ричард I, король Английский (Riccardo Primo, либр. преимущественно П. Ролли, 1727, там же), Кир, царь Персидский (либр. П. Метастазио, изменённое Н. Хаймом, 1728, там же), Птолемей, царь Египетский (либр. Н. Хайма, 1728, там же), Лотарио (либр. по пьесе «Аделаида» Сальви, 1729, там же), Партенопа (либр. С. Стампилия, изменённое, 1730, там же), Пор, царь Индийский (либр. по пьесе «Александр в Индии» Метастазио, 1731, там же), Аэций (либр. П. Метастазио, 1732, там же), Фернандо, король Кастильский (либр. М. Норрис, по его же пьесе «Альфонс Первый», 1732, там же), Роланд (либр. Г. Браччиоли, по трагедии «Неистовый Роланд» Ариосто, 1733, там же), Ариадна на Крите (либр. П. Париати по пьесе «Ариадна и Тезей», 1734, там же), Ариодант (либр. А. Сальви, по пьесе «Неистовый Роланд» Ариосто, пост. 1735, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Альцина (либр. А. Марки по пьесе «Неистовый Роланд» Ариосто, 1735, там же), Аталанта (либр. Б. Валериани по пьесе «Охота в Этолии», 1736, там же), Армино (либр. А. Сальви, 1737, там же), Джустино (либр. Н. Берегани, 1737, там же), Беренике (либр. А. Сальви, 1737, там же), Фарамондо (либр. А. Зено, 1738, Королевский т-р, Лондон), Ксеркс (либр. Н. Минато, 1738, там же), Именео (оперетта, 1740, т-р «Линкольнс Инн Филдс», Лондон), Дейдамия (либр. П. Ролли, 1741, там же); пастиччо — Муцио Сцевола (либр. П. Ролли, Г. сочинил музыку для 3-го д., 1721, Королевский т-р), Ормизда (музыка приписывается Г., Конти и др., либр. А. Зено, 1730, там же), Венчеслав (с речитативами Г., либр. А. Зено, 1731, там же), Лючио Папирио (с речитативами Г., либр. А. Зено, 1732, там же), Катон (музыка из оперы Хассе, с речитативами Г., либр. П. Метастазио, 1732, там же), Семирамида (музыка А. Вивальди с речитативами Г., либр. П. Метастазио, 1733, там же), Гай Фабриций (музыка Хассе с речитативами Г., либр. А. Зено, 1733, там же), Арбаче (музыка из опер Хассе с речитативами Г., либр. по пьесе «Артаксеркс» Метастазио, 1734, там же), Орест (Музыка из др. опер Г., с частично новой увертюрой, 1734, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Дидон (музыка Л. Винчи с изменениями и речитативами Г., либр. П. Метастазио, 1737, там же), Герман фон Бальке (музыка преимущественно из опер Г., с новыми ариями и речитативами И. И. Дю Грейна, 1737), Александр Север (музыка из др. произв. Г. с новой увертюрой, речитативами и ариями, либр. А. Зено, 1738, Королевский т-р, Лондон), Лючио Веро (музыка из др. произв. Г., либр. А. Зено, 1747, там же); балеты — Терпсихора (пролог к 3-й ред. оперы Верный Пастух, 1734, т-р «Ковент-Гарден»); оратории, оды и др. произв. для хора и голосов с орк.— Страсти по Евангелию от Иоанна (Passion nach dem Evangelium Johannes, сл. Х. Г. Постели, 1704), Воскресенье (La Resurrezione, сл. К. С. Капече, 1708, Палаццо Бонелли, Рим), Триумф Времени и Правды (Il Trionfo del Tempo e del Disinganno, сл. кардинала Бенедетто Памфили, 1708, палаццо кардинала Оттобони, Рим; 2-я ред. под назв.— Il Trionfo del tempo e della verita с добавлением органного концерта с хором — Аллилуйя, 1737, Лондон; 3-я ред., на англ. яз.— The triumph of time and truth, 1757, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Ацис, Галатея и Полифем (1708, Неаполь; 2-я ред. под назв.— Ацис и Галатея, либр. Дж. Гея, 1720, Кеннон; 3-я ред. под назв.— English pastoral oper на англ. и итал. яз., 1732, т-р «Хеймаркет», Лондон), Страсти по Броксу (Passion nach Brokes, 1716, Ганновер), Эсфирь (первоначальное назв.— Аман и Мордехай, либр. приписывается А. Попу и Дж. Арбутноту по одноим. пьесе Расина, 1720, т-р герцога Мендоса в Кенноне, близ Лондона; 2-я ред. с хорами из «Коронационных псалмов», 1732, гостиница «Корона и якорь»; 1732, под упр. Г., под назв.— Oratorio anglais в т-ре «Хеймаркет», Лондон), Дебора (либр. С. Хемфри, 1733, Королевский т-р, Лондон), Аталия (либр. С. Хемфри по Расину, 1733, т-р Шелдониан, Оксфорд), Праздник Александра (Alexander's feast, либр. Дж. Драйдена с дополнениями Н. Хамильтона, 1736, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Саул (либр. Ч. Дженненса, 1739, Королевский т-р, Лондон), Израиль в Египте (Israel in Egypt, сл. Г. по Библии, 1739, там же), Юпитер в Аргосе (Jupiter in Argos, текст по пьесе А. М. Луччини, 1739, там же), Ода ко дню св. Сесилии (Ode for St. Cecilia's day, на сл. одноим. оды Дж. Драйдена, 1739, т-р «Линкольнс Инн Филдс», Лондон), Жизнерадостный, задумчивый и сдержанный (L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato, I—II чч., либр. Дж. Мильтона, III ч.— Е. Дженненса, 1740, там же), Мессия (либр. Е. Дженненса по библейскому тексту, 1740, 1742, Мюзик-Холл, Дублин; 1743, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Самсон (либр. Н. Хамильтона по поэме Дж. Мильтона «Samson Agonistes», 1741, 1743, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Семела (The story of Semele, либр. У. Конгрива, 1744, там же), Иосиф и его братья (Joseph and his brethren по поэме Дж. Мидлера, 1744, там же), Балтасар (либр. Ч. Дженненса, 1745, Королевский т-р, Лондон), Геракл (либр. Т. Броутона, 1745, там же), Оратория на случай (Occasional Oratorio, либр. Т. Морелла по «Псалмам» Мильтона, Спенсера и др., 1746, т-р «Ковент-Гарден», Лондон), Иуда Маккавей (либр. Т. Морелла, 1747, там же), Александр Балус (либр. Т. Морелла, 1748, там же), Иисус Навин (либр. Т. Моррела, 1748, там же), Сусанна (1749, там же), Соломон (сл. приписывают Т. Моррелю, 1749, там же), Теодора (либр. Т. Моррела, по пьесе Корнеля, 1750, там же), Выбор Геркулеса (The choice of Hercules, либр. У. Денкомба, 1751, там же), Иевфай (либр. Т. Моррела, 1752, там же); концерты для орк. (g-moll, ок. 1703; D-dur, ок. 1710—1715; F-dur, ок. 1715; C-dur, 1736; B-dur, F-dur, ок. 1740), 6 concerti-grosso (op. 3, опубл. 1734), 12 concerti grosso (op. 6, 1739), двойные концерты (два — F-dur, один — B-dur, ок. 1740—50); сюиты — Музыка на воде (Water music, ок.1715—17), Музыка в лесу (Forest music, ок. 1742), Музыка фейерверка (Fireworks music, 1749, Гринпарк); концерты для инструмента с орк., в т. ч. 20 концертов для органа (op. 4, 1735—36; op. 5, ок. 1739; op. 7, 1740—45), для 2 органов (1735), 3 для гобоя (1710, два — 1741), для валторны (1740); для ансамбля инструментов — 6 трио-сонат для 2 гобоев и клавикордов (1696), 2 трио-сонаты для гобоя, фагота, баса или клавесина (1703), соната для скр., виолы да гамба и клавесина (ок. 1705), 3 сонаты для фл. и баса (ок. 1710), 15 сонат для фл., гобоя или скр. с генерал-басом для клавикорда или баса (op. 1, ок. 1722), 9 трио-сонат для 2 скр. или 2 фл. или 2 гобоев с генерал-басом для клавикорда или влч. (op. 2, ок. 1722), 7 трио-сонат для 2 скрипок или 2 фл. с генерал-басом для клавикорда или влч. (op. 5, 1738, опубл. 1739), концерт для 2 скр., клавесина и влч. (ок. 1725), концерт для фл., скр., клавесина и влч. (ок. 1725), 72 менуэта и марша для различных составов (1720, 1727, 1729); для фп. в 2 руки — Беренике в 3 сб. (1732), 76 пьес для клавесина с двумя клавиатурами (1706—50), 6 лёгких фуг для органа или клавесина (до 1706), 6 фуг (Voluntarys для органа или клавесина, op. 3, 1720, 2-я ред., 1735); для фп. в 4 руки — 2 фуги; для 2 фп.— сюита для 2 клавесинов (ок. 1710—20); для одного инструмента с сопровождением фп.— соната для виолы да гамба и клавесина (ок. 1705); для голоса в сопровождении фп. или с др. инструментом — 72 итал. кантаты для 1—3 голосов с генерал-басом; 28 итал. кантат для голоса или нескольких голосов, 7 франц. песен (1708), 24 англ. песни (опубл. 1731), 22 итал. дуэта с генерал-басом (1707—12, 1741—45), 2 итал. трио с генерал-басом (ок. 1708), 3 нем. песни (ок. 1696—98), 3 англ. кантаты для сопрано и скрипки или влч. с генерал-басом (ок.1720—30), псалмы-антемы (11 Чендосских, 1717—20; 4 коронационных для Георга II, 1727; свадебные — 1734 и 1736; похоронные — 1743; Деттингемские — 1743; для Приюта беспризорных детей — 1749), 5 Те Деум (1713, 1714, 1719, 1720—27, 1743); для хора без сопровождения — Гимн добровольцев (A song for the gentlemen volunteers of the city of London, 1745), Песнь победы над мятежниками (From scourging rebellion: A song of the victory..., 1746); музыка к драматич. спектаклям — «Алхимик» («The alchemist», пьеса Бен-Джонсона, 1732), «Альцеста» (Т. Смоллетта, 1750).

Werke. Bd 1—100, Lpz., 1858—94.

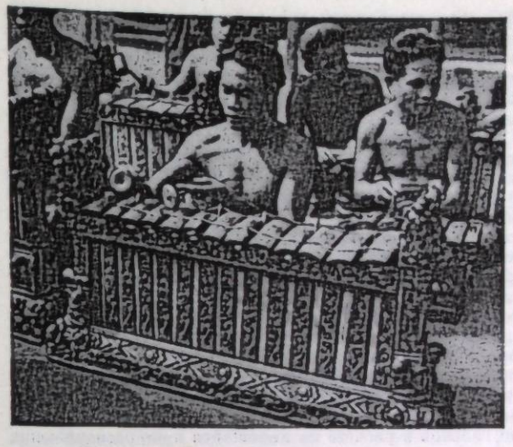
Письма: The letters and writings. Ed. by E. H. Müller von Asow, L., 1935; Briefe und Schriften, hrsg. im Auftrage des Internationalen Musiker-Briefarchivs von Hedwig und E. H. Müller von Asow, Lindau — W., 1949.

Лит.: Яковлева Е., Гендель, М., 1910; Розенов Э., Очерк истории оратории, М., 1910; Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934; Роллан Р., Гендель, пер. с франц., Собр. соч., т. XVII, Л., 1935; его же, Портрет Генделя, в его кн.: Музыкальное путешествие в страну прошлого, там же, с. 182—98; Грубер Р. И., Гендель, Л., 1935; его же,

Гендель в России, «СМ», 1960, № 4; Бюкен Э., Героический стиль в опере, пер. с нем., под ред. М. В. Иванова-Борецкого, М., 1936 (раздел: От Генделя до поздних неаполитанцев); Ливанова Т., Музыкальная классика 18 века, М.— Л., 1939; Mattheson J., Händel, в кн.: Grundlagen einer Ehrenpforte, Hamb., 1740; Neudruck, B., 1910; его же, Musica Critica, Bd 1—2, Hamb., 1722; Mainwairing J., Memoirs of the life of the late G. Fr. Haendel, L., 1760 (на нем. яз.— Hamb., 1761; neue Aufl., Z., 1927); Burney Ch., A general history of music, v. 4— Haendel..., 1789, p. 222—436, new ed., v. 1—2, 1935—47; его же, An account of the musical performances at Westminster Abbey... with a sketch of the life of Handel, L., 1785, p. 1—50, reprint., Amst., 1964; Reichardt J. F. G. Fr. Händels Jugend, B., 1785; Foerstemann K. E., G.F.Händels Stammbaum, nach Originalquellen und authentischen Nachrichten aufgestellt und erläutert, Lpz., 1844; Townsend H., An account of the visit of Handel to Dublin, Dublin, 1852; Chrysander Fr., G. F. Händel, Bd 1—3, Lpz., 1858—67, ² Lpz., 1919; его же, Händels biblische Oratorien in geschichtlicher Entwicklung, Hamb., 1897, ² 1922; Schoelcher V., The life of Handel, L., 1857; Boston, 1858; Gervinus G. G., Händel und Shakespeare, Lpz., 1868; La Mara, Georg Friedrich Haendel, Lpz., 1880, ² 1921; Reismann A., G. Fr. Händel, sein Leben und seine Werke, B.— Lpz., 1882; Rockstro W. S., The life of G. F. Handel, L., 1883; Marshall J., Mrs Handel, L., 1883, ² 1912; Heinrich E., G. F. Händel, ein deutscher Tonmeister, Lpz., 1884; David E., G. F. Händel, sa vie, ses travaux et son temps, P., 1884; Kretschmar H., G. F. Haendel, в кн.: Sammlung musikalischer Vorträge, Lpz., 1884; Volbach F., G. F. Händel, B., 1898, ³ 1914; его же, Die Praxis der Händel-Aufführungen, Bonn, 1899 (Diss.); Williams C. F. A., Handel, his life and works, L., 1901; rev. and ed. by E. Blom, L., 1935; Hadden J. C., Life of Handel, L., 1904; Cummings W. H., Handel, L., 1904; Garat J., La sonate de Haendel, P., 1905; Taylor S., The indebtedness of Handel to works by other composers, Camb., 1906; Wyndham H. S., The annals of Covent Garden theater from 1732 to 1897, v. 1—2, L., 1906; Robinson P., Handel and his orbit, L., 1908; Squire W. B., Handel in 1745, в кн.: Riemann-Festschrift, Lpz., 1909; Strate fe ild R. A., Handel, L., 1909, N.Y., 1965; его же, Handel, Canons and the Duke of Chandos, L., 1916; Brenet M., Händel, P., 1912; Davey H., Handel and his music, L., 1913; Flower N., G. F. Handel. His personality and his time, L., 1923, ³ 1957 (на нем. яз.— Lpz., 1925); Müller-Blattau J., G. F. Händel, Potsdam, 1933; Taut K., Verzeichnis des Schrifttums über Georg Friedrich Händel, в кн.: Händel-Jahrbuch VI, Lpz., 1933; Händel-Jahrbuch, Bd I—VII, Lpz., 1928—55 —; Georg Friedrich Händel. Abstammung und Jugendwelt. Festschrift für die 250. Wiederkehr des Geburtstages Georg Friedrich Händels, Halle, 1935; Steglich R., Händel. Leben und Werk, Lpz., 1939; Leichtentritt H., Händel, Stuttg., 1924; Bairstow E. C., Handel's oratorio «The Messiah», L., 1928; Haas R., Musik des Barocks, в кн.: Bücken E., Handbuch der Musikwissenschaft, Bd XIII, B., 1928; Abert H., G. F. Händel, в его кн.: Gesammelte Schriften und Vorträge, Halle, 1929; Dent E. J., Handel, L., 1934, ³ 1947, N. Y., 1948; его же, Händel in England, Halle, 1936; Bredendörfer E., Die Texte der Händel-Oratorien, Lpz., 1934; Hitzig W., G. F. Händel. 1685—1759. Sein Leben in Bildern, Lpz., 1935; Eisenschmidt J., Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit, Bd 1—2, B., 1940—41; Moser H. J., G. F. Händel, Lpz., 1941, ² 1952; Young P. M., Handel, L., 1947, new rev. ed., N. Y., 1963; его же, The oratories of Handel, L., 1949; Weinstock H., Handel, N. Y., 1949, ² 1959 (на нем. яз. 1950); Cherbuliez A. E., G. F. Händel. Leben und Werk, Olten, 1949; Smith W. C., Concerning Handel, his life and works, L., 1949; его же, Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (Deutsche Übersetzung von Konrad Sasse im Händel-Jahrbuch 1956, S. 125—167), Lpz., 1956; Fellerer K. G., Georg Friedrich Händel. Leben und Werk, Hamb., 1953; Abraham G. [ed.], Händel, A Symposium, L.— N. Y.— Toronto, 1954; Deutsch O. E., Handel. A documentary biography, L.— N. Y., 1954—55; Siegmund-Schultze W., G. F. Händel, Leben und Werk, Lpz., 1954, ² 1959; Petzold R., G. F. Händel. Sein Leben in Bildern, Lpz., 1955; Serauky W., Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Werk, Bd 3—5, Lpz., 1955—58; Wolff H. Ch., Die Händel-Oper auf der modernen Bühne, Lpz., 1957; Meyer E. H., Händel in seiner Zeit, в сб.: Aufsätze über Musik, B., 1957; его же, Einige Gedanken zu Händels Oratoriumsmusik, Lpz., 1958; Dean W., Handel's dramatic oratories and masques, L., 1959; Hallische Händelfestspiele der Jahre 1952—1959, Lpz., 1959; Rudolf J., Händel-Renaissance, Bd 1, B., 1960; Rudolf J., Händel-Bibliographie (Abgeschlossen im Jahr 1961), Lpz., 1963; его же, Händel — Bibliographie. Nachtrag 1 — 1962—1965, Lpz., 1967; Lang P. H., George Friedrich Händel, N. Y., 1966.

В. Д. Конен.

ГЕНДЁР, гендир (gender, gendir),— индонезийский ударный инструмент. Состоит из 10—13 тонких, чуть выпуклых металлич. пластин с подвесными бамбуковыми трубками-резонаторами. Пластины подобраны



в соответствии со звукорядами *слендро* или *пелог*. При помощи шнуров пластины укреплены на деревянной подставке в горизонтальном положении. Звук извлекают ударами двух деревянных палочек с каучуковыми наконечниками. По сравнению с родственным ему *гамбангом* Г. отличается бо́льшей мягкостью тембра. Этот инструмент требует от исполнителя виртуозной техники, т. к. при исполнении пьес в стиле свободной импровизации необходимы чрезвычайно быстрые движения кистей рук. Нередко на Г. играют женщины. В *гамелане* Г. осуществляет вариац. разработку осн. темы. Разновидности Г.: Г. пенерус — Г. малых размеров, Г. барунг — Г. средних размеров и Г. пенембунг — большой Г.

Р. Б. Галайская.

ГЕ́НДЖЕР (Gencer) Лейла Айше (р. 1927, Стамбул) — турецкая певица (драм. сопрано). Училась в Стамбульской консерватории. В 1950 дебютировала в партии Сантуццы («Сельская честь» Масканьи, Анкарский гос. т-р). Партии: Лючия, Виолетта, Тоска, Татьяна. С 50-х гг. гастролирует во мн. странах (в СССР — в 1960).

ГЕНЕРА́Л-БАС (нем. Generalbaß, итал. basso generale, букв.— общий бас)—басовый голос с цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах. Др. названия: итал. basso continuo, англ. thorough-bass, through-bass — непрерывный бас. Наз. также цифрованным басом (итал. basso numerato, франц. basse chiffrée, нем. bezifferter Baß). Более редкие старые названия — итал. basso seguente, basso per l'organo, basso prinzipale, partitura d' organo. С термином «Г.-б.» связана практика записи аккомпанемента к мелодич. голосам в виде Г.-б., а также исполнит. практика игры по цифрованному басу на органе и клавесине. Время распространения Г.-б. (1600—1750) часто называют «эпохой Г.-б.». Образцы Г.-б. встречаются у К. Монтеверди, Г. Шюца, А. Корелли, А. Скарлатти, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Дж. Перголези, Й. Гайдна и др.

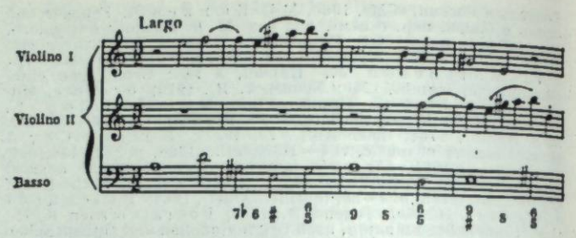
Название Г.-б. носили и старые учения о построении и соединении аккордов (частично они совпадали с ранними учениями о гармонии; отсюда распространённое некогда их отождествление).

Г.-б. как способ сокращённой записи многоголосия возник в Италии в конце 16 в. в практике органного и клавесинного аккомпанемента. Зарождение и начало распространения Г.-б. связано с бурным ростом гомофонии в европ. музыке на рубеже 16—17 вв., с видной ролью в ней импровизационности и орнаментики. До 17 в. многогол. полифонич. сочинения переписывались и печатались не в виде партитуры, а только в виде партий отд. исполнительских голосов (композиторы-поли-

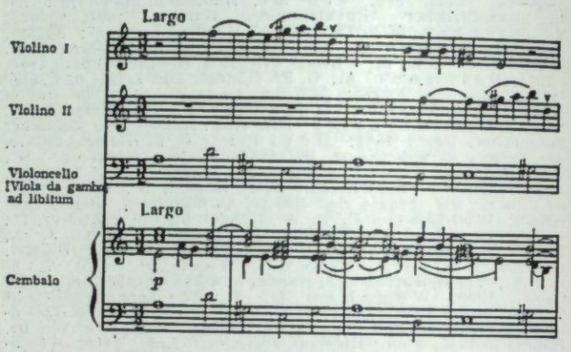
фонисты даже скрывали партитуры своих сочинений, чтобы сохранить в тайне секреты своей контрапунктич. техники). Чтобы преодолеть возникающие отсюда неудобства при разучивании и исполнении сложных произв., итал. капельмейстеры и органисты ещё в 16 в. начали применять сокращённую запись сочинения. Сущность нового приёма заключалась в том, что в каждый момент звучания фиксировался самый нижний звук сопровождающих голосов (бас), а остальные звуки этих голосов записывались цифрами, обозначавшими интервал от баса. Т. о. возникла новая, гомофонная техника письма: непрерывный бас (в отличие от прерывавшегося паузами полифонич. нижнего голоса) с аккордами над ним. Тот же приём использовался при переложении многогол. сочинений для лютни или для одного солирующего голоса с аккомпанементом лютни (практика пения одного из голосов полифонич. сочинения и исполнения остальных голосов на инструментах применялась издавна). В нач. 17 в. оперный дирижёр (к-рый часто был и композитором) подготовлял исполнение, выписывая на основании Г.-б. необходимое число голосов в расчёте на имевшийся в его распоряжении исполнительский состав. Исполнение аккомпанемента по Г.-б. на органе и клавесине включало элементы импровизации на основе данной гармонии.

Ранее всего Г.-б. был использован в «Церковных концертах» («Concerti ecclesiastici») А. Банкьери (1595) и «Представлении о душе и теле» («La rappresentazione di Anima e di Corpo») Э. Кавальери (исп. 1600). Последовательное применение Г.-б. находит в «100 церковных концертах» («Cento concerti ecclesiastici...») Л. Виаданы (1602), к-рый долгое время считался изобретателем Г.-б. В предисловии к этому сочинению Виадана говорит о причинах, побудивших его использовать Г.-б.; там же объясняются правила цифровки и исполнения по Г.-б. Такие указания содержатся также в работах А. Банкьери («L' organo suonarino», 1607), А. Агаццари («Sacrae cantiones», 1608), М. Преториуса («Syntagma musicum», III,1619; Faksimile-Nachdruck, Kassel-Basel — L. —N. Y., 1958).

Как метод композиции Г.-б. представляет собой яркое выражение гомофонно-гармонич. письма, но в качестве системы нотации несёт отпечаток полифонич. концепции вертикали — понимания аккорда как комплекса интервалов. Способы нотации аккордов: отсутствие цифр (и др. указаний) обозначает диатонич. трезвучие; цифровке подлежат все гармонии, кроме диатонич. трезвучия; цифра 6 — секстаккорд, $\frac{6}{4}$ — квартсекстаккорд; цифры 7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}\left(\frac{6}{4}\right)$, $\frac{4}{2}\left(\frac{6}{4}\right)$ — диатонич. септаккорд и его обращения; 9 — нонаккорд. Терции обычно не обозначаются; знак альтерации (диез, бекар, бемоль) без цифры относится к терции; знак альтерации рядом с цифрой означает хроматич. видоизменение верхнего звука соответствующего интервала (от баса). Хроматич. повышение обозначается также перечёркиванием цифры или знаком + после неё (6—повышение сексты, 4+—повышение кварты). Цифрами от баса обозначаются и неаккордовые звуки (4 — трезвучие с нисходящим задержанием к терции, $\frac{9}{7}\ \frac{-8}{-8}\ \frac{}{4}\ \frac{}{-3}$ — тройное задержание кварты, септимы и ноны с его разрешением). Указания tasto solo («одна клавиша», сокр. t. s.) предписывают исполнение одного баса, без аккордов. В нач. 17 в. практика Г.-б. быстро распространилась в европ. странах. Все органисты и капельмейстеры были обязаны владеть навыками игры и импровизации по Г.-б. Введение Г.-б. первоначально имело положит. значение. В условиях преобладания простейших аккордов и строгого обращения с диссонансами Г.-б. облегчал разучивание и исполнение сложных сочинений. В практике применения Г.-б. возникли и укрепились терминологич. обозначения



И. С. Бах. Соната для 2 скрипок и цифрованного баса, часть III. Оригинал.



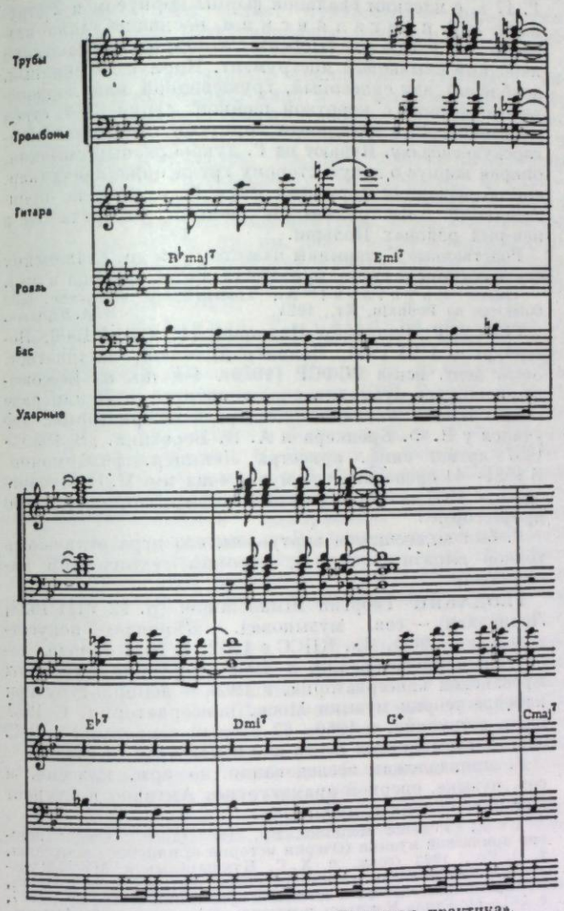
То же, расшифровка Л. Ландсхоффа.

главнейших, наиболее часто встречающихся аккордов — секстаккорда, квартсекстаккорда, септаккорда (отсюда же обычай опускать слишком часто встречавшееся обозначение трезвучия: $\frac{5}{3}$). Нек-рые отрицат. стороны этой практики определялись тем, что цифровка не указывала конкретного расположения аккордов, а неаккордовые звуки не всегда обозначались точно. В ту эпоху это, однако, не имело существенного значения. По мере развития и уточнения собственно гармонич. техники вводились в обиход всё новые и новые цифровые обозначения (сигнатуры). Так, в раннем руководстве И. Д. Хайнихена (1711) указано всего 12 сигнатур, в его же более позднем труде (1728) их уже 32, а И. Маттезон (1735) доводит их число до 70.

По мере развития учения о гармонии были найдены более точные способы обозначения аккордов. Муз. практика к сер. 18 в. отказалась от приблизительной передачи в аккомпанементе замысла автора и свела к минимуму роль исполнительской импровизации. Г.-б. перестал применяться, хотя ещё долго удерживался в педагогич. практике как учебная дисциплина, прививающая навыки исполнения музыки эпохи барокко, и как упражнение по гармонии. Руководства по Г.-б. составили Ф. Э. Бах (1752), Ф. В. Марпург (1755), И. Ф. Кирнбергер (1781), Д. Г. Тюрк (1791), А. Э. Корон (1801), Ф. Ж. Фетис (1824), З. Ден (1840), Э. Рихтер (1860), С. Ядассон (1883), Х. Риман (1889) и др. На рус. язык переведено «Краткое руководство к изучению Г.-б.» О. Кольбе (1864).

В наст. время остатки учения о Г.-б., поглощённого учением о гармонии, обнаруживаются в способах цифровки аккордов, применяющихся в большинстве учебников. Своеобразное частичное возрождение практики Г.-б. наблюдается в джазе и близкой к нему лёгкой эстр. музыке. Предпосылками к этому являются импровизационность исполнения, объединение аккомпанирующей группы (гитара, рояль) с ударными инструментами, стандартность фактуры аккомпанемента. Часто запись песни представляет собой изложение мелодии, гармонич. баса с цифровкой и осн. контрапунктов; фактура

средних голосов выписывается упрощённо, аранжировщику и исполнителю предоставляется возможность варьировать её по своему усмотрению. Аккорды нотируются по-разному. Наиболее распространённый способ нотации состоит в обозначении осн. тона аккорда



К. Велебны. Из книги «Джазовая практика».

(С—звук С, С♯ — cis, Е♭—es и т. д.), вида трезвучия (G—трезвучие G-dur, Gm — g-moll, G+ — увеличенное трезвучие), в цифровом обозначении прибавленных к трезвучию звуков ($C\frac{9}{6}_{m}$ — аккорд c-es-g-a-d, $F\frac{13}{9}\frac{11}{7}$ — f-a-c-es-gis-h-d и т. д.); ум. септаккорд — $E♭^{dim}$, и т. д. Аккорды в партии фп. нотированы в одном из вариантов цифровки: B♭ maj7 (маж. септаккорд) — аккорд b-d-f-a, Emi7 (мин. септаккорд) — e-g-h-d, E♭7 — es-g-b-des, G+ — g-h-es (ср. цифровку с аккордами тромбонов). В этом обозначении обнаруживается сущность Г.-б.; он не передаёт того, что аккорд g-h-es должен нотироваться как обращение ув. трезвучия от es, а не ув. трезвучие от g. Г.-б. был и остаётся вспомогат. средством для исполнителя, «муз. стенографией», а не научной теорией.

Лит.: Кельнер Д., Верное наставление в сочинении Руко-генерал-баса..., М., 1791; Черни К., Письма... или Руководство к изучению игры на фортепиано..., СПБ, 1842; Иванов-Борецкий М., Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 1—3, М., 1929, ² переработ. изд., вып. 1—2, М., 1933—1936; Heinichen J. D., Der Generalbass in der Composition..., Dresden, 1728; neue Ausg., Hildesheim, 1969; Rameau J., Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnément pour le clavecin, ou pour l'orgue, P., 1732; Marpurg F. W., Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition..., Bd 1—3, B., 1755—58; Bach Ph. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Tl 2, B., 1762; Türk D. G., Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, Halle — Lpz., 1791; Sabbatini L., La vera idea delle musicali numeriche segnature..., Venezia, 1799; Schilling G., Allgemeine Generalbasslehre..., Darmstadt, 1839; Colbe O., Kurzgefaßtes Handbuch der Generalbasslehre, B., 1862, ²1872, рус. пер., ²СПБ, 1875; Tiersch O., Kurzes praktisches Lehrbuch für Klaviersatz und Accompagnement..., Lpz., 1881; Jadassohn S., Der Generalbass, Lpz., 1901; Riemann H., Anleitung zum Generalbass-Spielen, ² Lpz., 1903; Kirchner G., Der Generalbass bei Heinrich Schütz, Kassel-[u. a.], 1960; Arnold F. T., The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the 17—18 th centuries, v. 1—2. N. Y., 1965.

Ю. Н. Холопов.

ГЕНЕРА́ЛЬНАЯ ПА́УЗА (нем. Generalpause, сокр. G. P.; англ. general rest; франц. silence; итал. vuoto) — одновременная длительная пауза во всех голосах муз. произведения, написанного для большого инстр. состава, прежде всего для оркестра. Продолжительность Г. п. — не меньше такта. Г. п. встречается на гранях муз. формы, напр., при переходе от экспозиции к разработке (1-я ч. 7-й симфонии Л. Бетховена), во вступлениях и кодах. Особенно характерны внезапные Г. п., останавливающие течение муз. мысли и имеющие драматургически важное значение. Так, в 1-й ч. Неоконченной симфонии Ф. Шуберта певучая тема вдруг прерывается и, после одного такта молчания, раздаются грозные аккорды. В менуэте из симфонии № 104 Й. Гайдна двухтактовая Г. п. использована, наоборот, для юмористич. эффекта; после неожиданного перерыва тема благополучно заканчивается. Длит. паузы в камерных инстр. и вок. сочинениях, а также в произв. для одного инструмента (фп., орган) обозначаются термином «Г. п.» редко, хотя бы они и выполняли в муз. форме ту же функцию (см. *Пауза*). Иногда Г. п. обозначается другими терминами (напр., в 1-м действии «Ивана Сусанина» в смысле Г. п. использован термин lungo silenzio — «долгое молчание»).

В. Н. Холопова.

ГЕ́НЗЕЛЬТ Адольф Львович (12 V 1814, Швабах, Бавария — 10 X 1889, Вармбрунн, Силезия) — рус. пианист, педагог, композитор. По национальности немец. Учился игре на фп. у И. Н. Гуммеля (Веймар), теории музыки и композиции — у З. Зехтера (Вена). В 1836 начал конц. деятельность в Берлине. С 1838 жил в Петербурге, занимаясь гл. обр. преподаванием игры на фп. (среди его учеников — В. В. Стасов, И. Ф. Нейлисов, Н. С. Зверев). С 1857 инспектор музыки женских уч. заведений. В 1872—75 редактировал муз. журнал «Нувеллист». В 1887—88 профессор Петерб. консерватории.

М. А. Балакирев, Р. Шуман, Ф. Лист и др. высоко ценили игру Г., считали его выдающимся пианистом. Несмотря на нек-рый консерватизм технич. приёмов, лежавших в основе его пианизма (неподвижность кистей), игра Г. отличалась необыкновенно мягким туше, совершенством легато, тонкой шлифовкой пассажей, исключительным мастерством в областях техники, требующих большого растяжения пальцев. Излюбленными пьесами в его пианистич. репертуаре были произв. К. М. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Листа.

Г. — автор мн. фп. произв., отличающихся мелодичностью, изяществом, хорошим вкусом, превосходной фп. фактурой. Нек-рые из них входили в конц. репертуар выдающихся пианистов, в т. ч. А. Г. Рубинштейна. Лучшие из соч. Г.: первые две части концерта для фп. с орк. (ор. 16), 12 «концертных этюдов» (ор. 2; № 6 — «Будь я птицей, к тебе бы полетел» — самая популярная из пьес Г.; имеется также в обр. Л. Годовского), 12 «салонных этюдов» (ор. 5). Г. принадлежат также конц. транскрипции оперных и орк. произв. Особенно выделяются обработки для фп. рус. нар. песен и произв. рус. композиторов (М. И. Глинка, П. И. Чайковский,

А. С. Даргомыжский, М. Ю. Виельгорский и др.). Произв. Г. сохранили значение только для педагогики (в частности, для развития техники широко расположенных арпеджий). Г. редактировал фп. произв. Вебера, Шопена, Листа и др., а также составил руководство для учителей музыки: «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры» (СПБ, 1868).

Лит.: Рубинштейн А., Музыка и её представители, М., 1891; Серов А., Критические статьи, т. 1—4, СПБ, 1892—95; Ф. [Финдейзен Н.], Адольф Генсельт, «РМГ», 1899, № 37; Бессель В., Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Генсельт и Антон Рубинштейн, «РМГ», 1902, № 45; Александрова-Левинсон А. Я., Воспоминание о А. Л. Генсельте, «РМГ», 1914, № 30—31; Алексеев А., Русские пианисты. [Очерки и материалы по истории пианизма, вып. 2], М.— Л., 1948; Музалевский В. Н., Русская фортепианная музыка, М.— Л., 1949; Lenz W., Die Grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt. Chopin. Tausig. Henselt, B., 1872; Adaiewsky E., Ad. Hénselt, quelques aperçus de sa méthode d'enseignement, «RMI», 1914, № 2.

Л. Н. Мильштейн.

ГЕ́НИКА Ростислав Владимирович [15 (27) X 1859, Корчевский у., ныне Калининской обл.— год и место смерти неизв.] — рус. пианист, педагог и муз. писатель. В 1879 окончил Моск. консерваторию по классу фп. Н. Г. Рубинштейна. Теорией занимался у П. И. Чайковского. В 1880—1922 ст. преподаватель муз. уч-ща РМО в Харькове. С 1896 сотрудник и харьковский корреспондент «Русской музыкальной газеты». Осн. работы Г. посв. истории фп. исполнительства и лит-ры. С 1922 жил в Чехословакии.

Соч.: История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов, ч. 1. Эпоха до Бетховена, М., 1896; Из летописей фортепиано. Муз.-историч. очерки, СПБ, 1905; Шуман и его фортепианное творчество, СПБ, [1907], ² [1911]; Фортепианное творчество П. И. Чайковского, СПБ, 1908; Очерки истории музыки, т. 1—2, СПБ, [1911—12]; Н. Г. Рубинштейн и П. И. Чайковский, «РМГ», 1916, № 36—37, 40, 42—44, 47, 49; Фортепианное творчество А. Г. Рубинштейна, там же, 1918, № 1—2, 5—10.

ГЕНЮ́ШТА, Еништа Иосиф Иосифович (Осип Осипович) [13 (24) XI 1795, вероятно, Москва — 25 VII (6 VIII) 1853, там же] — рус. композитор, пианист, дирижёр. Сын чеш. музыканта Иосифа Францевича Г. (1750—1811), переселившегося в Россию. Ученик И. В. Геслера. Общее образование получил в Благородном пансионе при Моск. ун-те. Выступал в концертах как пианист и дирижёр, пропагандируя музыку классиков, особенно Л. Бетховена. Был известен и как педагог.

Популярны были романсы Г., особенно элегия «Погасло дневное светило» на сл. А. С. Пушкина (написана к моменту возвращения поэта из ссылки, исп. в его присутствии в 1826 в салоне З. А. Волконской; в 1838 М. И. Глинка сделал перелож. элегии для голоса и оркестра). Романс «Младый Рогер свой острый меч берёт» (на сл. В. А. Жуковского) положил начало жанру «рыцарского романса» в рус. камерно-вок. музыке.

Среди сочинений Г. — оперы-водевили «Бальдонские воды», «Сюрприз» (1829, Большой т-р, Москва), квартеты, сонаты, пьесы для фп., для виолончели, романсы, обработки рус. нар. песен. Произв. Г. для виолончели (вариации, фантазии, сонаты, ноктюрны) занимали видное место в рус. виолонч. лит-ре 1-й пол. 19 в. Участвовал в создании музыки к водевилям «Опыт артистов, или Авось удастся» (совм. с А. Н. Верстовским и Мих. Ю. Виельгорским, 1825, Большой т-р, Москва), «Старый гусар, или Пажи Фридриха II» (совм. с Л. В. Маурером, А. А. Алябьевым, Ф. Е. Шольцем, 1831, там же) и др.

Лит.: Тыняно ва Е., И. И. Геништа, «СМ», 1941, № 2; Веневитинов Д. В., Письма [к сестре], Полн. собр. соч., [М.— Л.], 1934; Гинзбург Л., История виолончельного искусства. Книга вторая. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века, М., 1957, с. 472—77.

ГЕ́НСЛЕ (польск. gęśle). 1) Общее наименование старинных польских струнных инструментов, прежние названия к-рых до нас не дошли. Известно несколько таких инструментов: Г. из Ополе, найденные во время археологич. раскопок и относящиеся ко 2-й пол. 11в., с корпусом в виде узкого корытца и 2 струнами; Г. из Гданьска, датируемые 12—13 вв.; «старопольские» Г. 17 в. с плоским овальной формы корпусом и 2 струнами. 2) Г. подгалянские, носившие также название жлубцаки (złóbcaki),— старинный польский народный смычковый инструмент. Корпус деревянный, долблёный или склеенный, грушевидной или лодкообразной формы, с короткой шейкой, струн 3—4, строй квинтовый. Г. с долблёным корпусом напоминает болгарскую *гадулку*. Играют на Г. лукообразным смычком, опирая корпус о левую сторону груди ниже плеча (нар. способ держания скрипки). Звук Г. — резкий, пронзительный. Инструмент и поныне встречается в нек-рых районах Польши.

Родственные Г. термины известны и в др. славянских странах (югосл. гусле, рус. гусли, болг. гуслица и др.).

Лит.: Chybiński A., Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu, Kr., 1924.

К. А. Вертков.

ГЕ́НСЛЕР Владимир Иванович [15 (28) I 1906, Петербург — 1 XI 1963, Ленинград] — сов. кларнетист. Засл. деят. иск-в РСФСР (1956). 1-я пр. на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Ленинграде (1935). В 1929 окончил Ленингр. консерваторию, где учился у В. Ф. Бреккера и А. В. Березина. В 1930—1957 артист симф. оркестра Ленингр. филармонии. В 1931—41 преподаватель муз. уч-ща им. М. П. Мусоргского, с 1937 — Ленинградской консерватории (с 1950 профессор).

Г. был выдающимся виртуозом, его игра отличалась тонкой выразительностью, высоким техническим мастерством.

ГЕОДАКЯ́Н Георгий Шмавонович (р. 12 VIII 1928, Ленинакан] — сов. музыковед. Кандидат искусствоведения (1961). Чл. КПСС с 1952. В 1951 окончил теоретико-композиторский, в 1952—фортепианный ф-ты Ереванской консерватории, в 1956 — аспирантуру при кафедре теории музыки Моск. консерватории. С 1957 науч. сотрудник, в 1960—63 учёный секретарь, с 1965 зав. отделом музыки Ин-та иск-в АН Арм. ССР.

Г. принадлежат исследования по арм. классич. и сов. музыке, оперной драматургии. Активно выступает как муз. критик и публицист.

Соч.: Романос Меликян, Ер., 1960 (дисс.); Очерк истории армянской музыки (Очерки истории армянского искусства, т. 1), Ер., 1963 (совм. с Х. С. Кушнарёвым и М. О. Мурадяном); Современная музыка на сцене театра оперы и балета, в сб.: Великий Октябрь и советский армянский театр, Ер., 1967, с. 231—68; Стиль Комитаса и музыка XX века, в сб.: Комитасакан, Ер., 1969, с. 84—121; Армянская советская музыка за 50 лет, Ер., 1970 (все на арм. яз.); Камерно-инструментальная музыка, в сб.: Музыка Советской Армении, М., 1960, с. 218—254 (совм. с М. П. Тер-Симонян); Комитас, Ер., 1969; Т. Чухаджян и его опера «Аршак II», Ер., 1971.

М. П. Тер-Симонян.

ГЕОРГИА́Н Армен Яковлевич [р. 26 X (8 XI) 1904, Баку] — советский виолончелист и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1967). Чл. КПСС с 1963. В 1926 окончил Московскую консерваторию по классу виолончели А. А. Брандукова. В 1927—57 солист и участник трио Всесоюзного радио. С 1927 преподаватель Муз. уч-ща, с 1944 — Муз. педагогич. ин-та им. Гнесиных (с 1960 профессор). В 1968—72 участник Гос. квартета им. Комитаса. Гастролировал за рубежом.

Его дочь Карине Арменовна Г. (р. 5 I 1944, Москва) — виолончелистка. С 1949 обучалась игре на виолончели под руководством отца. В 1967 окончила Московскую консерваторию по классу М. Л. Ростроповича. Лауреат Всероссийского (1961, 3-я пр.), Всесоюзного (1965, 1-я пр.) и Международного им. П. И. Чайковского (1966, 1-я пр.) конкурсов виолончелистов. С 1970 солистка Моск. филармонии. Гастролирует за рубежом (Англия, США, Канада, Швеция, ГДР, Польша и др.).

И. М. Ямпольский.

ГЕОРГИ́У (Gheorghiu) Валентин (р. 21 III 1928, Галац) — рум. пианист и композитор. Засл. арт. СРР (1951). Учился в Бухарестской консерватории у К. Эрбичану, затем в Парижской у Л. Леви и Н. Галлона (1937—39); в 1947 окончил Бухарестскую консерваторию по классу К. Эрбичану (фп.) и М. Жоры (композиция). С 1950 солист Бухарестской филармонии. 1-я премия на Международном конкурсе им. Дж. Энеску (1958).

Один из признанных пианистов-виртуозов, Г. выступает во мн. странах мира, в т. ч. неоднократно в СССР. Его исполнение отличают блестящая техника, ритмич. упругость игры, мягкое туше, богатство звуковых и образных контрастов. Вместе с братом Ш. Георгиу (скрипач) и Р. Алдулеску (виолончелист; с 1968 — К. Иля) участник камерного трио «Бухарест» (осн. в 1950). Г.— автор 2 симфоний (1949, 1956), концерта для фп. с орк. (1959; пр. им. Дж. Энеску Академии СРР, 1961), квартетов, камерной музыки для фп., влч., скр. (в т. ч. сонаты для фп., 1946; пр. им. Дж. Энеску, 1946). Гос. пр. СРР (1949).

Лит.: Brîncuşi P., Călinoiu N., Muzica în România după 23 august 1944, Buc., 1965, p. 229—30.

Р. Э. Лейтес.

ГЕОРГИ́У (Gheorghiu) Штефан (р. 23 III 1926, Галац) — рум. скрипач. Засл. арт. СРР. В 1934—37 учился в Бухарестской консерватории по классу Дж. Знаковича, в 1937—39 — в Парижской, в 1939—43 снова в Бухарестской у М. Жоры и В. Филипа. В 1959—1961 совершенствовался у Д. Ф. Ойстраха в Моск. консерватории. С 1945 выступает с концертами, с 1949 солист Бухарестской филармонии. Вместе с братом В. Георгиу (пианист) и Р. Алдулеску (виолончелист; с 1968 — К. Иля) участник камерного трио «Бухарест» (с 1950). С 1961 преподаёт в Бухарестской консерватории. 1-я премия на Международном конкурсе им. Дж. Энеску (1958).

Р. Э. Лейтес.

ГЕПТАХО́РД (греч. ἑπτάχορδος — семиструнный, от ἑπτά — семь и χορδή — струна). 1) Семиступенный звукоряд, образовавшийся от слияния двух однородных *тетрахордов*. Применялся в муз. практике Др. Греции. Средний звук Г. являлся общим звуком двух тетрахордов: верхним звуком нижнего и начальным звуком верхнего. Такой способ соединения тетрахордов греки называли слитным (συναφή).

2) Семиструнная *кифара* (род лиры) — щипковый инструмент др. греков (также ἑπτάτονος, букв. — семизвучный).

ГЕРАСИ́МОВ Константин Григорьевич [р. 21 V (3 VI) 1912, Москва] — сов. певец (баритон). Нар. арт. РСФСР (1962). В 1949 окончил Моск. городскую оперную студию (класс Е. Б. Садовской). С 1936 солист Ансамбля песни и пляски Сов. Армии им. Александрова. Был исполнителем ведущего репертуара ансамбля, вместе с к-рым гастролировал во мн. странах мира. С 1969 солист Москонцерта.

ГЕРАСИ́МОВА-ПЕРСИ́ДСКАЯ Нина Александровна (р. 23 XII 1927, Киев) — сов. музыковед. Окончила историко-теоретич. ф-т (1951) и фп. ф-т (класс А. А. Янкелевича, 1952) Киевской консерватории, где преподаёт с 1953 теорию музыки. Автор работ, посв. украинским композиторам, развитию укр. полифонии и сов. укр. симфонизма, жанру партесного концерта, в т. ч. ст. «Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов 17—18 вв.» (1969) и «Народные истоки партесного концерта» (1972), опубликованных (на рус. яз.) в сб. «Musica antiqua» в Варшаве (ПНР); составила антологию «Партесный концерт».

Соч.: М. І. Вериківський, К., 1959; Творчество Г. И. Майбороды, К., 1961.

Н. Н. Сидоренко.

ГЕ́РБЕР (Gerber) Эрнст Людвиг (29 IX 1746, Зондерсхаузен — 30 VI 1819, там же) — нем. лексикограф и органист. Учился пению и игре на фп. у своего отца — композитора и органиста Генриха Николауса Г., с 1765 — на юридич. ф-те Лейпцигского ун-та. Играл в оркестре на виолончели; с 1775 придв. органист в Зондерсхаузене. Известность Г. принёс составленный им (на основе муз. словаря И. Г. Вальтера, 1732) историко-биографич. словарь композиторов «Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler» (Bd 1—2, Lpz., 1790—92; ² Graz, 1964) с прилож. указателя иконографии музыкантов, списка муз. инструментов и инстр. мастеров; расшир. изд.— «Новый историко-биографич. словарь...» («Neues historisch-biograph. Lexikon der Tonkünstler», Bd 1—4, Lpz., 1812—1814; ² Graz, 1966).

В 1792 издал «Опыт полного указателя изданных произведений Гайдна» («Versuch eines vollständigen Verzeichnisses von Haydns gedruckten Werken»). Г.— автор мн. муз. статей. Писал музыку для фп. (сонаты) и для органа (хоральные прелюдии), произв. для дух. оркестра. Уникальное собрание его книг по музыке хранится в Австрийской нац. б-ке в Вене.

О. Т. Леонтьева.

ГЕ́РБЕР Юлий Густавович [1831, Варшава — 20 XI (2 XII) 1883, Москва] — рус. скрипач, композитор и дирижёр. Игре на скрипке обучался в Москве у А. М. Щепина. С 14 лет служил в оркестре Большого т-ра. Выступал в концертах. С 1868 солист оркестра, в 1869—82 дирижёр балета и композитор балетной музыки Большого т-ра, с 1871 также инспектор музыки Моск. имп. т-ров. В 1871—74 преподавал игру на скрипке и альте в Моск. консерватории, в 1871—81 альтист струн. квартета Моск. отделения РМО. П. И. Чайковский отмечал Г. как «весьма талантливого композитора балетной музыки». Его сын Андрей Юльевич Г. (1863—1909) — скрипач, дирижёр. С 1877 артист оркестра, с 1901 второй капельмейстер балетного оркестра Большого т-ра. Автор многих вставных балетных номеров.

Соч.: 9 балетов, в т. ч. (даты пост.) — Папоротник (Ночь на Ивана Купалу, 1868), Трильби (1870), Волшебный башмачок (Сандрильона, 1871); камерно-инстр. ансамбли — 2 фп. квинтета, 3 струн. квартета, струн. трио; для скр. и фп.— фантазии на рус. романсы, песни, оперные темы; романсы, музыка к водевилям, феериям.

И. М. Ямпольский.

ГЕРВИ́НУС (Gervinus) Георг Готфрид (20 V 1805, Дармштадт — 18 III 1871, Гейдельберг) — нем. историк литературы. Изучал филологию в ун-тах Гисена и Гейдельберга. С 1830 преподавал историю лит-ры в Гейдельбергском, с 1836 — в Гёттингенском ун-тах (с 1835 профессор). Г. был знатоком музыки Г. Генделя. В 1856 основал (совм. с М. Гауптманом и Ф. Кризандером) *Генделевское общество* и принимал участие в издании об-вом собр. сочинений Генделя (ок. 100 томов); сделал также переводы текстов оратorий Генделя на нем. язык. Г.— автор исследования «Гендель и Шекспир» («Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst», Lpz., 1868) и ряда статей в муз. периодике об отд. произв. Генделя.

ГЕ́РДЕР (Herder) Иоганн Готфрид (25 VIII 1744, Морунген, Вост. Пруссия, ныне Моронг, ПНР — 18 XII 1803, Веймар) — нем. философ, литературовед, писатель, критик. Один из классиков нем. эстетич. мысли. Сын школьного учителя. Учился на теологическом ф-те Кёнигсбергского ун-та, слушал лекции И. Канта. В 1764—69 помощник пастора в Риге; в 1769 был во Франции и познакомился с Д. Дидро; в 1770—71 — в Страсбурге, где был в дружеских отношениях с И. В. Гёте; с 1771 суперинтендант протестантской церкви в Бюккебурге; с 1776 жил в Веймаре.

Г.— виднейший теоретик движения «Буря и натиск», воинствующий противник философии И. Канта и его формалистич. эстетики. Г. выдвинул идею эстетич. науки о музыке в своих первых лит. трудах — «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» («Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente», Riga, 1766—68), «Критические леса» («Kritische Wälder», Riga, 1769). Он изложил свои муз.-эстетич. взгляды в «Каллиго-

не» («Kalligone», Fr.— Lpz., 1880), выдвинув в них новый, передовой для своего времени историч. подход к явлениям иск-ва и лит-ры. В противовес Канту Г. считал музыку «искусством человечества», отмечал её историч. связь с др. иск-вами и со всем материальным миром. В споре о приоритете гармонии (Рамо) или мелодии (Руссо) Г. придерживался руссоистской точки зрения, считая мелодию «собственно музыкой». Вместе с Г. В. Лейбницем Г. утверждал, что муз. звуки способны привести человека в любое состояние. Г. выдвигал требование изучать «правила мелодии» и утверждал, что нац. мелодии каждого народа раскрывают его характер. Исторической заслугой Г. явилось обоснование идеи народности иск-ва и определение значения нар. песни. Издал сб. «Народные песни» («Volkslieder nebst untermischten Stücken...», 1778—79), во 2-м издании названный «Голоса народов в песнях» («Stimmen der Völker in Liedern», Tübingen, 1807), в к-ром тематически расположил песни различных народов мира.

Г. занимался разл. сторонами муз. эстетики, в частности подчёркивал трудности понимания муз. иск-ва как иск-ва без слов. Г. подчёркивал особую, превосходящую др. иск-ва, мощь категории возвышенного в музыке. «Какой новый мир серьёзных целей открывается перед ней»,— писал Г. о музыке в 1800. Г. предсказал появление композитора, к-рый, осуществляя полное преобразование оперы, создаст синтетич. произв., объединяющее поэзию, музыку, драматическое и изобразительное искусства, и тем самым выдвинул идею, к-рая спустя полстолетия стала основой замыслов Р. Вагнера.

Соч.: Werke, Bd 1—5, Weimar, 1957; Kalligone, Weimar, 1955.
Лит.: Гулыга А. В., Гердер, М., 1963; Маркус С. А., История музыкальной эстетики, т. 1, М., 1959; Begenau H., Grundzüge der Ästhetik Herders, Weimar, 1956; Knepler G., Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd 2, B., 1961.
С. А. Маркус.

ГЕ́РИНГАС Давид Гилевич (р. 20 VII 1946, Вильнюс) — сов. виолончелист. Окончил в 1963 Вильнюсскую среднюю школу иск-ва им. М. Чюрлёниса по классу виолончели (занимался у М. Я. Шендерова и В. И. Раевского), в 1968 — Моск. консерваторию по классу виолончели М. Л. Ростроповича. Лауреат Всесоюзного конкурса виолончелистов в Баку (1969, 1-я пр.) и Междунар. конкурса виолончелистов им. П. И. Чайковского в Москве (1970, 1-я пр.). С 1968 солист Москонцерта, с 1971 — Литовской филармонии.

ГЕ́РКЕ — семья музыкантов. Август Григорьевич Г. (1790, Люнебург — после 1848) — скрипач, дирижёр, педагог и композитор. По национальности поляк. С сер. 10-х гг. 19 в. концертировал на Украине. В 1822 работал в Бремене, в 1823 — в Киеве, в 1824 — в придв. капелле в Дессау.

С 1825 служил капельмейстером крепостного оркестра графа Ганского в Житомире, давал концерты в Харькове, преподавал. С 1835 директор музыки в Касселе. С 1848 жил в Детмольде. Автор орк. сочинений (в т. ч. «Военной увертюры с тремя пистолетными выстрелами»), пьес для скр. с орк. («Попурри в польском стиле», «Три полонеза») и др.

Лит.: Финдейзен Н., ст. о А. Г. Герке в кн.: Русский биографический словарь, т. 5, М., 1916, с. 28—29.
И. М. Ямпольский.

Антон Августович Г. [9 (21) VIII 1812, Пулин, ныне Червоноармейск Житомирской обл.—5 (17) VIII 1870, с. Крелье, ныне Новгородская обл.] — рус. пианист, педагог и муз. деятель. Сын Августа Григорьевича Г. Обучался у отца, затем у Дж. Филда (Москва), Ф. Калькбреннера (Париж), Ф. Риса (Гамбург), И. Мошелеса (Лондон). С 1832 жил в Петербурге, концертировал. В 1833 придв. пианист, а также пианист имп. т-ров. Г. был одним из учредителей *Симфонического общества*, участником его симф. и камерных собраний. Выступал также в Университетских концертах (под упр. К. Шуберта), в концертах Бесплатной муз. школы. В 1862—70 профессор Петерб. консерватории. Концертировал за границей (1837 — Париж, Лейпциг), где встречался с Ф. Листом, З. Тальбергом, К. Шуман. Игру Г. высоко оценил Р. Шуман.

Воспитанный в традициях долистовского пианизма (мелкая отчётливая техника, лёгкий и нежный звук), Г. не был чужд романтизму. Пропагандировал творчество Листа (в 1866 впервые исп. в Петербурге его «Пляску смерти»). Пользовался популярностью как педагог (особенно до организации консерватории). У него брали уроки фп. игры М. П. Мусоргский, В. В. Стасов, П. И. Чайковский, Г. А. Ларош, Н. Н. Пургольд. Автор сочинений для фп. — концертов, вариаций, салонных пьес.

Лит.: Биттерман К. [Одоевский В. Ф.], Концерт г-на Герке, «Северная пчела», 1838, 9 марта; то же, в кн.: Одоевский В. Ф., Музыкально-литературное наследие, М., 1956, с. 163—64; Герке А. А., Антон Августович Герке, пианист-виртуоз. Биографический его очерк. 1812—70 гг., и два письма о нём кн. В. Ф. Одоевского, 1837 г., «Русская старина», 1880, т. XXVIII, авг., с. 802—05; Стасов В. В., Модест Петрович Мусоргский, в его кн.: Собр. соч., т. 3, СПБ, 1894, стлб. 44—48; его же, Училище правоведения сорок лет тому назад, там же, стлб. 1670—71, 1678; см. также его кн.: Избр. соч., т. 2, М., 1952, с. 163—67, 374—76, 382; Пекелис М., Неизвестное произведение Мусоргского, «СМ», 1947, № 2, с. 43—47; Алексеев А., Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма, вып. 2, М.—Л., 1948; Музалевский В. Н., Русская фортепианная музыка, М.— Л., 1949, с. 324.

Август Антонович Г. [11(23) XI 1841—27 II (12 III) 1902, Петербург] — пианист и муз. деятель, сенатор. Сын Антона Августовича Г. Чл. Главной дирекции РМО (с 1895). Опубликовал очерк о своём отце («Русская старина», 1880, т. XXVIII).
Я. И. Мильштейн.

ГЕРЛЬ (Gerl) Франц Ксавер (30 XI 1764, Андорф, Верх. Австрия — 9 III 1827, Мангейм) — австр. певец. Мальчиком, в 1777—82, пел в Зальцбургской капелле, где в то время преподавал Л. Моцарт. С 1785 начал артистич. деятельность, 2 года спустя стал членом труппы Э. Шиканедера, сначала в Регенсбурге, затем в Вене. В 1794—1801 работал в т-ре в Брюнне, с 1802 и до конца жизни выступал в Нац. т-ре в Мангейме.

Г. был выдающимся исполнителем басовых партий в операх В. А. Моцарта — Осмин («Похищение из сераля») и Зарастро («Волшебная флейта», эту партию он исполнил на премьере оперы в «Виденертеатре» в Вене, в 1791). Талант Г. высоко ценил В. А. Моцарт, написавший для него арию «Per questo mano». Жена Г.— певица Барбара Рейзингер (1770—1806) пела на премьере «Волшебной флейты» партию Папагены.

ГЕРО́ЛЬД (Hérold) Луи Жозеф Фердинан (28 I 1791, Париж — 19 I 1833, Тери, близ Парижа) — франц. композитор. Сын пианиста и комп. Франсуа Жозефа Г. (1755—1802). С детства обучался игре на фп., скрипке, изучал теорию музыки (у Ф. Фетиса). В 1802 поступил в Парижскую консерваторию, занимался у Л. Адана (фп.), К. Крейцера (скрипка), Ш. Кателя (гармония), с 1811— у Э. Мегюля (композиция). В 1812 получил Рим. пр. (за кантату «Мадемуазель де Лавальер»). 1812—15 провёл в Италии, где с успехом была пост. его первая опера «Юность Генриха V» («La gioventu di Enrico Quinto», 1815, т-р «Дель Фондо», Неаполь). С 1820 аккомпаниатор «Театра Итальен» (Париж), с 1827 хормейстер т-ра «Корол. академия музыки».

Основная область творчества Г.— опера. Писал преим. в жанре комич. оперы. В лучших из его лирико-комедийных произв. жизненность, жанровая характерность образов сочетаются с романтич. колоритом и лирич. выразительностью музыки. Опера «Луг писцов» («Le Pré aux clercs», по роману «Хроника царствования Карла IX» Мериме, 1832), в к-рой воспевается чистая, верная любовь и осмеиваются пустота, безнравственность придв. кругов,— одно из значит. произв. франц. комич. оперы 1-й пол. 19 в. Г. приобрёл извест-

ность романтич. оперой «Цампа, или Мраморная невеста» (1831), завоевавшей популярность на оперных сценах всех европ. стран. Музыке Г. свойственны мелодичность (его мелодика основывается на песенно-романсовых интонациях франц. гор. фольклора), изобретательность оркестровки.

Соч.: оперы (св. 20), в т. ч. (даты пост.; все в т-ре «Опера комик», Париж) — Скромницы (Les Rosières, 1817), Колокольчик, или Дьявол-паж (La Clochette, ou Le Diable page, 1817), Первый встречный (Le Premier Venu, 1818), Менялы (Les Troquerus, 1819), Погонщик мулов (Le Muletier, 1823), Мари (1826), Иллюзия (L'Illusion, 1829), Цампа, или Мраморная невеста (Zampa, ou La Fiancée de marbre, 1831), Людовик (1833, завершена Ф. Галеви); 6 балетов (даты пост.) — Астольф и Джоконда (1827), Сомнамбула (1827), Лидия (1828), La Fille mal gardée (1828, на рус. сцене — под назв. Тщетная предосторожность), Спящая красавица (La Belle au bois dormant, 1829), Деревенская свадьба (La Noce de village, 1830); музыка к драме «Последний день Миссолонги» Озано (Le Dernier Jour de Missolonghi, 1828, т-р «Одеон», Париж); 2 симфонии (1813, 1814); 3 струн. квартета; 4 фп. концерта, фп. и скр. сонаты, инстр. пьесы, хоры, песни и др.
Лит.: Berthelot, F. Hérold, P., 1882; Pougin A., Hérold, P., [1906].

ГЕ́РРЕЦ-ЛУНД Ольга Йоханнесовна (р. 31 V 1912, с. Сальме, уезд Сааремаа, ныне Кингисеппского р-на)— советская певица (драм. сопрано). Нар. арт. Эст. ССР (1952). Чл. КПСС с 1949. Деп. Верх. Совета Эст. ССР 2-го, 3-го и 4-го созывов. В 1936 окончила Таллинскую консерваторию по классу пения Л. Хеллат-Лемба. В 1934—64 солистка т-ра «Эстония» (Таллин). Была первой исполнительницей ведущих партий в операх эст. сов. композиторов, в т. ч.: Сайма («Огни мщения» Э. Каппа, 1945), Молл («Берег бурь» Эрнесакса, 1949, Гос. пр. СССР, 1951), Мари («Рука об руку» Эрнесакса, 1955). Среди др. партий: Аксинья («Тихий Дон» Дзержинского), Ярославна, Горислава, Лиза, Тоска, Кармен; Сента («Летучий голландец» Вагнера), Эболи («Дон Карлос»). Выступает как конц. певица. Гастролировала за рубежом.
Л. Норм.

ГЕ́РСТЕНБЕРГ Иоганн Даниель (23 III 1758, Франкенхаузен — 7 XII 1841, Хильдесхейм) — муз. издатель. По национальности немец. Получил муз. и юридич. образование. В 1788—96 (по уточн. данным) жил в России (в Киеве, с 1792 — в Петербурге). В 1792 основал в Петербурге одно из первых рус. муз. издательств («И. Д. Герстенберг с товарищи», с 1793 его совладельцем стал Ф. А. Дитмар, имя к-рого фигурировало в назв. фирмы с 1796 — «И. Д. Герстенберг и Ф. А. Дитмар»). Фирма имела типографию, нотопечатню (с 1795), муз. и книжную торговлю. Большое место среди изданий фирмы занимали произв. рус. комп. И. Е. Хандошкина, О. А. Козловского (в 1796 изд. каталог сочинений последнего) и др., а также обработки рус. нар. песен, в т. ч. «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и прочих песен для фортопиано», в 3 частях, 1797—98 (перезад.: «Русские песни XVIII века», М., 1958, под ред. Б. Вольмана). Впервые в России Г. издал мн. произв. И. Гайдна, М. Клементи, В. А. Моцарта (в т. ч. увертюру и отд. номера из оперы «Волшебная флейта»). В 1794—95 выпускал ежемесячный нотный журн. «Magasin de Musique de St.-Petersbourg pour le Clavecin ou Forte-Piano dedié à tous les amateurs de cet Instrument». В 1795—96 издавал «Карманные книжки для любителей музыки» — первые рус. муз. альманахи, содержащие статьи о музыке и вок. сочинения рус. композиторов. Уехав из России, продолжал издательскую деятельность в Готе (Германия); фирма Г. в Петербурге перешла к Ф. А. Дитмару (существовала до 1808). Автор сонат для фп., песен (Лейпциг, 1787) и др.

Лит.: Юргенсон Б. П., Очерк истории нотопечатания, М., 1928, с. 99—101, 170; Лисовский Н., Музыкальные альманахи XVIII столетия, СПБ, 1882; Ливанова Т., Русская музыкальная культура XVIII века, т. 2, М., 1953, с. 303—04; Вольман Б., Забытый сборник русских народных песен, «СМ», 1955, № 3, с. 72—77; его же, Русские нотные издания XVIII в., Л., 1957.
Л. З. Корабельникова.

ГЕ́РСТЕР (Gerster) Отмар (29 VI 1897, Браунфельс, земля Гессен — 1 IX 1969, Лейпциг) — нем. композитор и педагог (ГДР). Чл. Нем. академии иск-в в Берлине (с 1950). Учился композиции у Б. Экслеса (1913—1916), игре на скрипке — у А. Ребнера (1919—21) в консерватории во Франкфурте-на-Майне. Играл на альте в квартетах (1923—27), был концертмейстером симф. оркестра (до 1927) во Франкфурте-на-Майне. В 1927—1947 преподавал игру на скрипке, альте, теорию музыки, композицию в муз. школе в Эссене. До 1933 и после 1945 рук. рабочих хоров. Профессор муз. теории и композиции в Высших школах музыки — в Веймаре (1947—52, в 1948—51 директор) и в Лейпциге (1952—62). Пред. Союза композиторов ГДР (1951—60). Оказал влияние на движение за возрождение хор. пения в Германии. В ранних сочинениях был близок к экспрессионизму и неоклассицизму, в поздний период стремился к созданию произв., осн. на муз. фольклоре (гл. обр. в операх). В музыке Г. совр. полифонич. язык, сложные гармонии сочетаются с простой, легко запоминающейся мелодией. Нац. пр. ГДР 2-й степени (1951).

Соч.: оперы — Мадам Лизелотта (Эссен, 1933), Енох Арден (Дюссельдорф, 1936, ок. 100 пост. в разл. т-рах), Ведьма из Пассау (Die Hexe von Passau, Дюссельдорф, 1941), Заколдованное «я» (Das verzauberte Ich, Вупператаль, 1949), Весёлый грешник (Der fröhliche Sünder, 1963); балет — Вечный круг (Der ewige Kreis, Дуйсбург, 1939); кантаты — Песня о рабочем человеке (Das Lied vom Arbeitsmann, 1929), Защитники жизни (Hüter des Lebens, 1952) и др.; для орк.— Праздничная музыка (Festliche Musik, 1931), симфонии (Маленькая, 1931, Тюрингская, 1952, Лейпцигская, 1965), Дрезденская сюита (по картинам нац. галереи, 1958), Верхнегессенские крестьянские танцы (Oberhessische Bauerntänze, 1938), концерты для разн. инстр. с орк.; камерн. соч.; хоры, циклы песен.
О. Т. Леонтьева.

ГЕ́РСТЕР (Gerster) Этелка (25 VI 1855, Кашау, ныне Кошице, Чехословакия — 20 VIII 1920, Понтеккьо, близ Болоньи) — венг. артистка оперы (сопрано). Пению училась у М. Маркези в Венской консерватории. По рекомендации Дж. Верди, к-рый во время своего пребывания в Вене в 1875 слушал в исполнении Г. арию Виолетты, была приглашена в Венецию, где в 1876 выступила в партии Джильды (т-р «Фениче»). В последующие годы с большим успехом пела в Генуе, Марселе, Берлине, Будапеште, Лондоне, Нью-Йорке. В 1890 оставила сцену и преподавала пение в Париже, затем в Берлине (в 1896 открыла здесь школу пения; среди учениц — Л. Леман).

Обладала голосом редкого по красоте тембра, лёгкостью звуковедения. Относится к числу крупнейших оперных певиц конца 19 в. Её исполнение отличалось вокальным мастерством, эмоциональной экспрессивностью и сценич. выразительностью. Лучшие партии Г.: Амина («Сомнамбула» Беллини), Линда («Линда ди Шамуни» Доницетти), Лючия, Виолетта, Розина. Др. партии: Офелия («Гамлет» Тома), Памина («Волшебная флейта»), Марта («Марта» Флотова), Эльза («Лоэнгрин»), Маргарита и др.

Соч.: Stimmführer, B., 1906.
Лит.: Steinitzer M., Meister des Gesanges, 2 B., [1920]; Lehmann L., Anfang und Aufstieg, W., 1937.
С. М. Грищенко.

ГЕРТО́ВИЧ Иосиф Францевич [12 (24) V 1887, Вильнюс — 12 XII 1953, Москва] — сов. контрабасист и педагог. Засл. арт. РСФСР (1951). Игре на контрабасе обучался в капелле кафедрального собора в Вильнюсе. В 1905—10 преподавал в Муз. уч-ще РМО в Казани. С 1910 концертмейстер группы контрабасов оркестра Большого т-ра в Москве, в 1922—32 работал в «*Персимфансе*». В 1922—33 и в 1938—40 преподаватель по классу контрабаса Моск. консерватории (с 1940 профессор). Выдающийся виртуоз, Г. был одним из немногих контрабасистов, выступавших с сольными концертами. Автор этюдов, пьес и перел. для контрабаса.

ГЕРЦ (Herz) Анри (Генрих) (6 I 1803, Вена — 5 I 1888, Париж) — франц. пианист, композитор и педа-

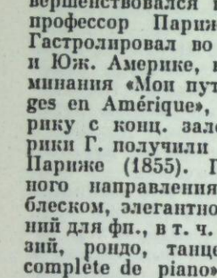
гог. По национальности немец. Игре на фп. обучался у Хюнтена (отца) в Кобленце, в 1816 — в Парижской консерватории у Л. Прадера и А. Рейхи. Позднее совершенствовался под рук. И. Мошелеса. В 1842—74 профессор Парижской консерватории (класс фп.). Гастролировал во мн. странах (в 1845—51 — в Сев. и Юж. Америке, в 1859 — в России). Написал воспоминания «Мои путешествия по Америке» («Mes voyages en Amérique», P., 1866). Осн. в Париже фп. фабрику с конц. залом — Salle Herz. Инструменты фабрики Г. получили 1-ю пр. на Всемирной выставке в Париже (1855). Г.— представитель салонно-виртуозного направления, игра его отличалась внешним блеском, элегантностью. Автор мн. салонных сочинений для фп., в т. ч. 8 концертов, сонат, вариаций, фантазий, рондо, танцев, ноктюрнов, школы («Méthode complète de piano», op. 100), этюдов, упражнений; скрипичных сонат и др.

А. В. Малиновская.

ГЕ́РЧИК Вера Петровна [р. 23 XI (6 XII) 1911, Екатеринослав, ныне Днепропетровск] — сов. композитор. В 1937 окончила Моск. консерваторию по классу композиции Н. Я. Мясковского. В 1937—41 преподаватель теоретич. предметов и детского творч. класса в детской муз. школе, в 1942—48 — в Муз. уч-ще им. М. Ипполитова-Иванова. В 1944—49 редактор Музгиза, в 1945—55 педагог-теоретик муз. школы Тимирязевского р-на Москвы. Работает в области вок. музыки, преим. для детей.

Соч.: дет. опера — Лесные чудеса (1967, пост. многими дет. коллективами в разл. городах); симфония (1937); 3 сонаты для фп. (1937, 1943, 1946); 2 дет. пьесы для фп. (1953); для скр. с фп.— Фантазия на рус. темы (1944); цикл романсов для голоса в сопровождении скр. и влч. (на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, 1943), романсы, песни для хора с фп., дет. песни и хоры; муз. сказки и игры, обр. нар. песен. Сборники песен для детей, в т. ч. изд. в 1964, 1965, 1970, 1971, а также сб.— Песни и романсы (изд. 1972).

ГЕ́РШВИН (Gershwin) Джордж [26 IX 1899, Бруклин, р-н Нью-Йорка — 11 VII 1937, Беверли-Хилс, Калифорния] — амер. композитор и пианист. Род. в евр. семье (Гершович), эмигрировавшей из России.



Не получил систематич. образования (ни общего, ни муз.); брал уроки музыки у Ч. Хамбитцера (фп.), Р. Гольдмарка (гармония) и др. В дальнейшем занимался муз. самообразованием. К 25 годам приобрёл известность как автор эстрадных джазовых песен, оперетт, ревю, мьюзиклов не только в Нью-Йорке, но и в Лондоне и Париже, где в 1928 общался с М. Равелем и др. выдающимися музыкантами. Г. — виднейший представитель т. н. симф. джаза. Особенности его стиля — в сочетании традиций импровизац. джаза, элементов афро-амер. муз. фольклора и лёгкого жанра (т. н. эстрады Бродвея) с формами европ. муз. классики — оперной, симфонич., концертной. Творчество Г. отличается оригинальностью, несмотря на заметные разл. влияния (в «Рапсодии в блюзовых тонах» — виртуозность фп. стиля Ф. Листа и С. В. Рахманинова, в фп. концерте — традиции франц. импрессионистов, в «Порги и Бесс» — балладной оперы и веризма).

Иск-ву Г. свойственны гуманизм и демократичность; его муз. язык отличается непосредственностью, красочностью, острым юмором, чертами гротеска. Большое место в его творчестве занимают музыкальные комедии (мьюзиклы) на обществ.-злободневные темы («Пусть гремит оркестр», «О тебе я пою» и др.); получили большую популярность его оперетты. В духе гротеска написана им программная симф. сюита «Американец в Париже». Известность приобрели эстрадные лирич. песни, особенно джазового типа, далёкие, однако, от стандартов джаза и примитивности «эстрады Бродвея». Если в симфонические и оперные произведения Г. вносил черты лёгкого жанра, то в эстрадную музыку он столь же тонко и органично внедрял элементы классической музыки.

В музыке для т-ра Г. стремился к освобождению от штампов, в частности от оперных канонов. Для оперы «Порги и Бесс», первой амер. нац. оперы (из жизни амер. негров), осн. на афро-амер. мелодизме, характерны своеобразие формы, правдивость сценич. ситуации и психологич. коллизий, динамичность развития сюжета, органичное переплетение трагич. начала с жанрово-комедийным. В её мелодике чередуются ладово-своеобразные напевы спиричуэлов, лирич. блюзов и гротескных регтаймов; широко используются квартовые гармонии, характерные для негр. хор. пения. Опера получила мировое признание, вошла в репертуар мн. т-ров.

Соч.: оперы — Порги и Бесс (Бостон, 1935), 135-я улица (135-th street, 1923); оперетты и мьюзиклы — Ла, ла, Люсиль (1919), Леди, будьте добры (Lady, be good, 1924), О кей! (Oh Kay!, 1925), Розали (1927), Смешное лицо (Funny face, 1927), Пусть гремит оркестр (Strike up the band, 1927), Безумная (Girl crazy, 1930), О тебе я пою (Of thee I sing, 1931), Пусть они едят кекс (Let 'em eat cake, 1933); для орк.— Рапсодия в блюзовых тонах (Rhapsody in blue, 1924), симф. сюита Американец в Париже (An American in Paris, 1928), 2-я рапсодия (1931), Кубинская увертюра (Cuban ouverture, 1932), концерт для фп. с орк. (1925); 3 прелюдии для фп. (1926); песни (ок. 300); музыка к фильмам.

Лит.: Конен В., Пути американской музыки, М., 1961, [2]1965; Григорьев Л. и Платек Я., Джордж Гершвин, М., 1956; Armitage M., George Gershwin, N. Y., 1958; Khachaturian A., George Gershwin, master of melody, «News», 1955, № 20; Rushmore R., The life of George Gershwin, Minneapolis, 1968.

В. Ю. Дельсон.

ГЕ́РШЕЛЬ Фридрих Вильгельм — см. *Гершель* Ф. В.

ГЕ́РШФЕЛЬД Давид Григорьевич [р. 15(28) VIII 1911, Бобринец, ныне Кировоградской обл.] — сов. композитор и муз. деятель. Нар. арт. Молд. ССР (1961). Чл. КПСС с 1940. В 1934 окончил Одесский муз.-театр. ин-т (классы валторны и теоретико-композиторский), затем переехал в Молдавию, где руководил консерваторией (1940—41, 1944—47), муз. уч-щем, школой-десятилеткой (1944—53), ансамблем «Дойна» (1942—44), Молд. т-ром оперы и балета (1962—64) и др. Был одним из организаторов Союза композиторов Молдавии (пред. правления в 1937—47, 1956—64). Автор первой молд. оперы «Грозован» (1956, Молд. т-р оперы и балета). Совместно с поэтом Л. Е. Корянну выпустил сб. молд. нар. песен (1940). С 1966 живёт в Сочи, с этого же года худ. рук. Сочинской филармонии.

Песенность, выросшая на нар. молд. интонационной основе,— важнейшая стилистич. черта творчества Г.

Соч.: оперы — Грозован (1956, Молд. т-р оперы и балета, Кишинёв), Аурелия (1959, там же); балет — Макар Чудра (по М. Горькому, 1972, Новосибирский т-р оперы и балета); оперетты — В долине виноградной (1953, Молд. муз.-драм. т-р), Поэт и робот (соч., 1965); кантата — Партия и Ленин (сл. В. В. Маяковского, 1964); для голоса и симф. орк.— Земное имя (о Ленине, 1970); для орк.— 3 молд. сюиты (1937—39), сюита из балета «Макар Чудра» (1968), Молдавская балетная сюита (1971), концерт для скрипки с орк. (1951); хоры без сопровождения, в т. ч. баллада Двадцать шесть бакинских комиссаров (1965); песни и романсы; обр. молд. нар. мелодий; музыка к драматич. спектаклям (более 30), и др.

Лит.: Мануйлов М., Д. Г. Гершфельд, в сб.: Композиторы Молдавской ССР, М., 1960, [2]1967; Столяр З., Давид Гершфельд, Кишинёв, 1961.

З. Л. Столяр.

ГЕ́СЛЕР (Häßler, Haessler, Häsler) Иоганн Вильгельм [29 III 1747, Эрфурт —17(29)III 1822, Москва] — нем. композитор, пианист, органист. Ученик И. К. Кителя (одного из учеников И. С. Баха). С 16-летнего возраста работал органистом в Эрфурте. В 1780 там же основал конц. предприятие. Как пианист и клавесинист выступал во мн. городах Германии, встречался

с К. Ф. Э. Бахом, В. А. Моцартом. В 1791—92 выступал в Лондоне в концертах под упр. Й. Гайдна. С 1792 жил в России, некоторое время служил при дворе и участвовал в издат. деле И. Д. Герстенберга. С 1796 жил в Москве, где пользовался признанием как пианист, педагог и композитор.

Г.— автор большого количества клавирных сочинений. Стиль его сложился в 70-х и 80-х гг. 18 в. под влиянием К. Ф. Э. Баха (тяготение к повышенно экспрессивной мелодике речитативного склада, обилие импровизац. моментов) и, отчасти, венских классиков. Г. придерживался старой сонатной формы, характер изложения колеблется у него между клавесинным и фп. Творчество Г. имело просветительскую направленность (мн. сочинения он адресовал широкому кругу любителей). Бо́льшая часть произв. Г. была издана в России. Особое место занимают среди них вариации на темы рус. песен, выделяющиеся своими масштабами и разнообразием фактуры (14 вариаций g-moll, Каприс и 32 вариации на тему песни «Стонет сизый голубочек» и др.). Наиболее полное собрание соч. Г. находится в библиотеке Московской консерватории.

Лит.: Сенилов В., К истории русской музыки. Забытый деятель Иоганн Гесслер, «РМГ», 1901, № 29—30; Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т. 2, М.— Л., 1929; Вольман Б., Русские печатные ноты XVIII в., Л., 1957; Ройзман Л., Из истории органного искусства в России..., в сб.: Вопросы муз.-исполнительного искусства, вып. 3, М., 1962; Strobel H., J. W. Hässler, Münch., 1922 (Diss.); Kahl W., Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts, Köln, 1948, S. 45—74; Mooser R.-A., Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. 2, Gén., 1951, p. 659—61; Schünemann G., Geschichte der Klaviermusik, [2] Münchberg, 1953.

Ю. В. Келдыш.

ГЕСС ДЕ КАЛЬВЕ́ (Heß de Calvé) Густав (Адольф) Густавович (1784, Пешт — дата и место смерти неизв.)—теоретик, композитор и муз.-обществ. деятель. Венгр по национальности. Учился в Пражском и Павийском (Италия) ун-тах. В 1814 принял рус. подданство, жил в Харькове, ми. сделал для оживления конц. жизни города как дирижёр и пианист. Занимался публицистич. деятельностью, помещая статьи в «Украинском вестнике» (напр., о Г. С. Сковороде, 1817, № 4). В 1818 опубликовал свой труд «Теория музыки, или Рассуждение о сём искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и всё, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских» (пер. с нем. Р. Гонорского). В труде Г. де К. затрагиваются вопросы теории и истории музыки, даются сведения о муз. жанрах и формах, муз. инструментах и даже о влиянии музыки на различные болезни. Г. де К. в своих трудах отмечал самобытность и красоту русской и украинской народной песни.

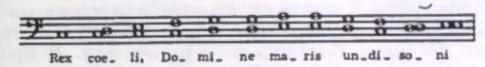
Лит.: Багалей Д. И., Опыт истории Харьковского университета, т. 1—2, Харьков, 1893—1904; Миклашевський Й. М., Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст., Київ, 1967.

И. А. Дурнев, Я. В. Якубяк.

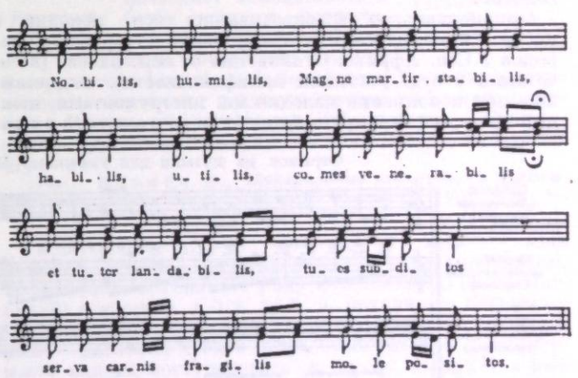
ГЕТЕРОФО́НИЯ (от греч. ἕτερος — другой и φωνή — звук) — вид многоголосия, возникающий при совместном (вокальном, инструментальном или смешанном) исполнении мелодии, когда в одном или неск. голосах происходят отступления от основного напева. Термин «Г.» применялся уже у древних греков (Платон, Законы, VII, 12), однако смысл, к-рый ему придавался в то время, точно не установлен. Впоследствии термин «Г.» вышел из употребления и был возрождён лишь в 1901 нем. учёным К. Штумпфом, использовавшим его в указанном выше значении.

Отступления от осн. напева в Г. обусловливаются естеств. различиями исполнит. возможностей человеч. голосов и инструментов, а также фантазией исполнителей. В этом заключаются общие для многих нар. муз. культур корни многоголосия. В развитых нар.-песенных и инстр. культурах на основе нац. различий, своеобразных форм бытования нар. муз. творчества и особенностей исполнителей выработались эстетич. нормы, местные традиции, возникли многообразные проявления основного принципа — одновременного сочетания разл. вариантов одной мелодии. В таких культурах заметны и разл. направления развития гетерофонного многоголосия. В одних преобладает орнаментальное, в других — гармоническое, в третьих — полифонич. варьирование мелодии. В совершенно особую ветвь Г. вылилось развитие рус. нар.-песенного многоголосия, приведшее к образованию самобытного склада — подголосочного многоголосия.

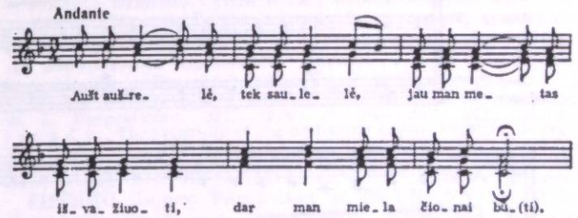
Хотя достоверные письменные памятники, иллюстрирующие историю развития Г., отсутствуют, следы гетерофонного происхождения нар. многоголосия в большей или меньшей степени сохранились повсюду. Это подтверждают как образцы древнего многоголосия, так и старинные нар. песни стран Зап. Европы:



Образец органума из приписываемого Хукбальду трактата «Musica enchiriadis» («Руководство по музыке»).

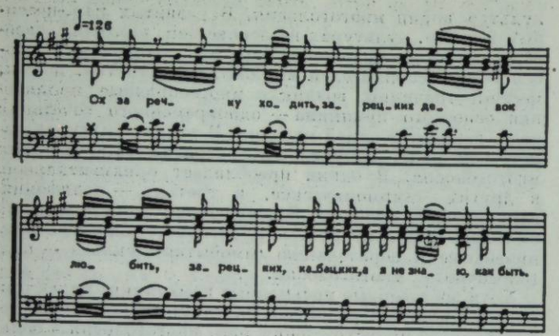


Танцевальная песня 13 века. Из собрания Х. И. Мозера «Tönende Altertümer».



Литовская народная песня «Aušt aušrelė, tek saulelė» («Занимается зорюшка, всходит солнышко»). Из книги Я. Чюрлёните «Литовское народное песенное творчество». 1966.

В ряде образцов нар. многоголосия зап.-европ. стран, где в целом следов Г. сравнительно со слав. и вост. культурами меньше, обнаруживается сочетание импровизационности с отобранными практикой средствами выражения, в частности с определившейся у отд. народностей вертикалью, с установившимся отношением к диссонансу и консонансу. Для мн. культур характерны унисонные (октавные) окончания, параллельное движение голосов (терциями, квартами и квинтами), преобладание синхронности в произношении слов.



Русская народная песня «Оповадился Иван». Из сборника «Русские народные песни Поморья». Составитель С. Н. Кондратьева. 1966.

Гетерофонный принцип заметен и в таких многоголосных нар.-песенных культурах, где двух- и трёхголосие достигли большой полифоничности. В процессе исполнения нередко наблюдается деление отдельных партий, периодически создающее увеличение числа голосов.

Орнаментальное «расцвечивание» осн. мелодии в инстр. аккомпанементе свойственно Г. арабских народов в Сев. Африке. Отклонения от осн. напева (в сочетании с отд. ростками полифоничности), возникающие при исполнении мелодии ми. инструментами, каждый из к-рых варьирует мелодию в соответствии с наиболее характерной для него манерой исполнения и закреплёнными эстетическими принципами, составляют основу музыки для *гамелана* в Индонезии (см. нотный пример).

Исследование разл. нар. муз. культур и внимательное изучение и творческое использование композиторами образцов нар. иск-ва, в т. ч. и традиций многоголосия, привели к осознанному обогащению их музыки гетерофонными типами взаимоотношений голосов. Образцы такого многоголосия встречаются у зап.-европ. и рус. классиков, у совр. советских и зарубежных композиторов.

Лит.: Мельгунов Ю., Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, вып. 1—2, М.— СПБ, 1879—85; Скребков С., Полифонический анализ, М., 1940; Тюлин Ю., О зарождении и развитии гармонии в народной музыке, в сб.: Очерки по теоретическому музыкознанию, под ред. Ю. Тюлина и А. Буцкого, Л., 1959; Бершадская Т., Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни, Л., 1961; Григорьев С. и Мюллер Т., Учебник полифонии, М., 1961; Stumpf C., Tonsystem und Musik der Siamesen, в кн.: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, hrsg. von C. Stumpf, Bd 3, Lpz., 1901; Adler G., Über die Heterophonie, «JbP», 1909; Schneider M., Geschichte der Mehrstimmigkeit, Bd 1, B., 1934, ²Rom, 1964.

См. также лит. при статьях *Подголосок*, *Полифония*.

Т. Ф. Мюллер.

ГИБА́ЛИН Борис Дмитриевич [р. 11(24) IV 1911, Нязепетровск, ныне Челябинской обл.] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1956) и Бурят. АССР (1971). Чл. КПСС с 1959. В 1939 окончил Уральскую консерваторию, в 1939—41 аспирант Моск. консерватории у Н. Я. Мясковского, затем в Уральской консерватории у М. П. Фролова. В 1948—59 худ. рук. Свердловской филармонии, в 1959—62 — Уральского нар. хора. Пред. правления Свердл. отделения Союза композиторов РСФСР (1952—59). С 1963 ректор Уральской консерватории, с 1971 профессор. В своём творчестве тяготеет к вокальным жанрам, связанным с гражданскими темами.

Соч.: опера — Товарищ Андрей (1967, Свердловский т-р оперы и балета); для хора, голоса и симф. орк.— сюита Счастливая земля (1949); кантаты — Поля родные (1952), Уральские зори (1957), Весенняя кантата (1967), Родники, Весна и город; для орк.— 2 симфонии (1939, 1955), сюита — Уральские песни (1939), увертюра — Наш привет (1961); концерт для фп. с орк. (1959); концерт для домры с орк. нар. инструментов; струн. квартеты — памяти П. П. Бажова (1953), на темы чеш. и уральских нар. песен (1967); произв. для хора без сопровождения; романсы, вок. циклы на сл. А. А. Суркова, Н. И. Рыленкова, С. С. Капутикян и др.; обр. нар. песен и др. *Б. И. Певзнер.*

ГИ́ББОНС (Gibbons) Орландо (крещён 25 XII 1583, Оксфорд — 5 VI 1625, Кентербери) — англ. композитор, органист и вёрджинелист. Происходил из семьи, давшей на протяжении 16—17 вв. неск. поколений музыкантов. С 1588 жил в Кембридже, в 1596—98 пел в хоре Корол. колледжа, где учился у брата — Эдуарда Г. В 1605—25 органист Корол. капеллы. Г.— первый англ. музыкант, получивший учёную степень в Кембриджском ун-те (1606); с 1622 д-р музыки Оксфордского ун-та. С 1619 корол. камерный музыкант-вёрджинелист, с 1623 органист Вестминстерского аббатства. Был прославленным исполнителем и мастером музыки для вёрджинела (фантазии, танцы, вариации) и ансамбля виол (фантазии и др.). Писал также мотеты и мадригалы. Несмотря на заметное итал. влияние, в его мадригалах ощутимы элементы англ., шотл. и ирл. нар. песенности. Известен и как автор церк. музыки — служб, псалмов, антемов (б. ч. для хора и солиста), имеющих развитый аккомпанемент (струнные или орган). В церк. произв. развивал полифонич. стиль Дж. Тавернера, Т. Таллиса и У. Бёрда. Музыке Г. присущи характерные для англ. Возрождения демократичность и пластич. воплощение образов. Г.— один из наиболее значит. предшественников Г. Пёрселла.

Среди изданных произв. Г.— 6 пьес для вёрджинела (включены в сб-ки «Парфения» — «Parthenia», 1611, переизд. 1843—44), сб. 5-голосных мадригалов и мотетов для виолы или голоса (1612), 2 антема (в сб. Лейтона «Слёзы или ламентации...» — «Teares or lamentations...», 1614), девять 3-голосных фантазий (ок. 1610 или 1625), 5 антемов, 2 службы и молитва на Троицын день (в сб. Барнарда «Избранная церковная музыка» — «Selected church music», 1641) и др. Ми. произв. Г. хранятся в рукоп.

Лит.: Fellowes E. H., Orlando Gibbons and his family, ²L., 1951, ³Connecticut, 1970; Howard M., O. Gibbons, «MT», 1951, № 4.

З. Г. Палюх.

ГИДЖА́К — струнный смычковый инструмент, бытующий у таджиков, узбеков, туркмен, каракалпаков (гыржак), уйгуров. По преданию, создан Иби Синой и поэтом Хосровом. По конструкции аналогичен *кеманче*, распространённой в Азербайджане, Армении и Иране. Корпус Г. шаровидный, деревянный, склеенный из отд. сегментов или долблёный; иногда изготовляется из тыквы или кокосового ореха. Передняя открытая сторона корпуса затянута кожаной мембраной, выполняющей функции деки. Шейка круглая, более толстая вверху, скрепляется с корпусом металлич. стержнем, выступающим внизу в виде «ножки». В старинных Г. применялись 3 жильные или шёлковые струны, у современных Г. — 3, чаще 4 металлические. Строй квартовый, у современного Г. часто квинтовый. Звук скрипучий, глуховатый, характерного бубнящего тембра. В отличие от кеманчи, размеры инструмента (особенно корпуса) колеблются в пределах 700—900 *мм*.

При игре Г. держат в вертикальном положении, опирая «ножкой» о пол или колено. Звук извлекают коротким смычком со свободно подвешенной прядью конских волос, натяжение к-рой регулируется пальцами (в наст. время чаще применяется скрипичный смычок). Смычком водят в одной плоскости, поворачивая к нему инструмент соответств. струной (способ, противоположный исполнению на инструментах скрипичного семейства). Играют на Г. гл. обр. в первой, отчасти во второй и третьей позициях, обычно détaché и legato. На Г. исполняют песни и танцы, инстр. пьесы и отд. части из *макомов*. Г. применяется соло и в ансамблях с др. нар. инструментами. В профессиональную и отчасти народную музыкальную практику всё более внедряются усовершенствованный Г. и его разновидности (альт, бас, контрабас), сконструированные А. И. Петросянцем и С. Е. Диденко в 40-е гг. Их отличает шейка с плоским грифом, что позволяет использовать и более высокие позиции, строго определённая мензура, соответств. мензуре инструментов скрипичного семейства. Г. и его разновидности составляют ведущую группу узб. нар. оркестра. В муз. уч. заведениях Узбекистана, Таджикистана, Туркмении и Каракалпакии существуют классы игры на Г.



Народный гиджак.



Реконструированный гиджак.

Лит.: Беляев В., Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933, гл. 3; Вызго Т., Петросянц А., Узбекский оркестр народных инструментов, Таш., 1962, гл. 1.

К. А. Вертков.

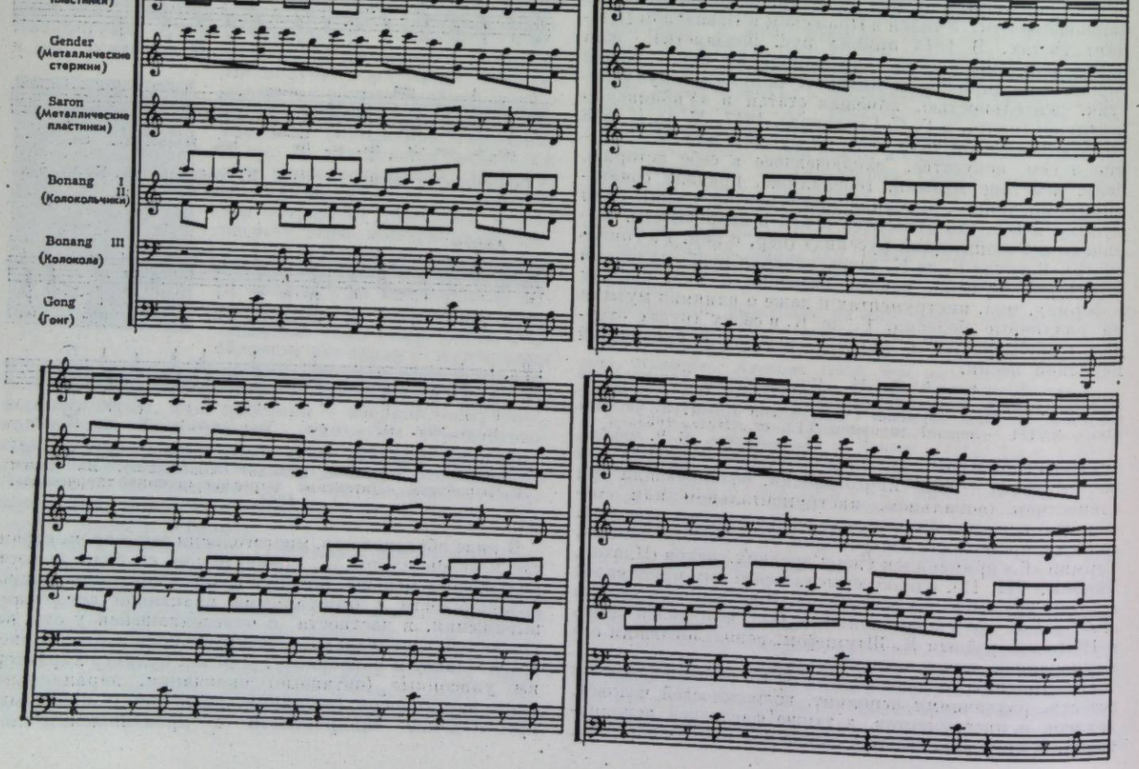
ГИДРА́ВЛОС (греч. ὕδραυλος, от ὕδωρ — вода и αὐλός — трубка, свирель, флейта) — водяной орга́н, предок совр. орга́на. По ряду источников (Герон, Витрувий) изобретён в 3 в. до н. э. механиком Ктесибием (Александрия). Вода выполняла в Г. вспомогат. функцию — давление столба воды обеспечивало равномерность напора поступающего в трубы воздуха, к-рый накачивался насосами. В 1931 при раскопках др.-римского города Аквинкума (близ Будапешта) были найдены части органоподобного инструмента, на к-ром значилась надпись hydra и был обозначен год изготовления — 228 н. э. Г. насчитывал 3—4 регистра, в каждом из к-рых было от 7 до 18 труб диатонич. настройки. До изобретения пневматич. органа (4 в.) Г. был распространён в Римской империи и в Византии.

Лит.: Витрувий, Десять книг об архитектуре, пер. Ф. А. Петровского, М., 1936, с. 365—66, 371; Maclean Ch., The principle of the hydraulic organ, «SIMG», Jahrg. VI, H. 2, Lpz., 1904/05; Nagy L., Az Aquincumi Orgona, Bdpst, 1933; Schneider Th., Organum hydraulicum, «Mf», Jahrg. VII, H. 1, 1954.

Л. И. Ройзман.

ГИ́ЕНКО Борис Фёдорович [р. 26 VII (8 VIII) 1917, Орджоникидзе] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1968). В 1941 окончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции Б. Б. Надеждина. С 1948 преподаватель чтения партитур здесь же на ф-те нар. инструментов, затем по классу композиции. С 1964 доцент. В 1945—49 дирижёр оркестра узб. нар. инструментов Узб. филармонии (ныне им. Тохтасына Джалилова), для к-рого написал ряд произв. Автор учебника по инструментовке для оркестра узб. нар. инструментов.

Соч.: муз. драмы, в т. ч. Добро пожаловать (совм. с Г. Сабитовым, 1952), Неугасимые огни (совм. с Д. Закировым, 1953), Тахир и Зухра (совм. с Г. Сабитовым, 1953), Седая девушка (совм. с тем же, 1954; все пост. в Узб. т-ре муз. драмы и комедии им. Мукими); балет — Обиниса (На заре, совм. с Д. Закировым, Узб. т-р оперы и балета, 1958); вок.-симф. про-



Отрывок из музыки для гамелана. Из книги Р. Батки «Geschichte der Musik».

назв.— сюита Новеллетты (1967), поэма Улыбка Ленина (1970); для орк.— 4 симфонии (в т. ч. № 4 — симфония-баллада памяти 14 комиссаров Туркестанской республики, 1967), симф. поэма Голодная степь (1953); для камерного орк.— сюита Драматические эскизы (1972); концерт для голоса и симф. орк. (1971); для орк. узб. нар. инструментов — сюита на темы народов Средней Азии (1971), сюита (1972); струн. квинтет, 5 струн. квартетов (№ 5 — 1969), 2 сюиты для струн. квартета на узб. нар. темы; произв. для фп. (в т. ч. детский альбом — Акварели); романсы (в т. ч. на сл. Алишера Навои); песни, обработки узб. нар. песен; музыка к драм. спектаклям (в т. ч. «Счастливые нищие» Гоцци, 1968) и др.

Я. Б. Пеккер.

ГИ́ЗЕКИНГ (Gieseking) Вальтер (5 XI 1895, Лион — 26 X 1956, Лондон) — нем. пианист, педагог и композитор. Учился в Ганноверской консерватории по классу фп. К. Лаймера. С 1947 профессор консерватории в Саарбрюккене. Г. был одним из выдающихся пианистов 20 в. Начав серьёзные проф. занятия игрой на фп. только в 16 лет, он уже через год обратил на себя внимание исполнением четырёх баллад Ф. Шопена, а в сезоне 1915—16 исполнил в Ганновере все сонаты Л. Бетховена. Быстрые успехи Г. объяснялись как его одарённостью, так и методом занятий, разработанным Г. совместно с К. Лаймером; суть метода состояла в предельно сосредоточенной умств. работе над произв. гл. обр. без инструмента и в мгновенном максимальном расслаблении мышц после каждого усилия во время исполнения. Приобретя исключит. технику и разучивая произв. в чрезвычайно короткие сроки, Г. накопил огромный репертуар. Исполнение Г. отличалось богатством звуковых красок и разнообразием оттенков. Прославился особенно как исполнитель произв. В. А. Моцарта, К. Дебюсси и М. Равеля. Автор муз. сочинений, в т. ч. серенады для струн. квартета, квинтета для фп. и духовых инструментов, произв. для фп. и др. инструментов, песен. Создал ряд обработок песен Р. Штрауса для фп. Редактировал экспромты и муз. моменты Ф. Шуберта.

Соч.: So wurde ich Pianist, ²Wiesbaden, 1963.

Лит.: Brower H., Modern masters of the Keyboard, N. Y., 1926, ²1969; Leimer K., Modernes Klavierspiel nach Leimer—Gieseking, Mainz—Lpz., 1931 (отрывки в рус. пер. в сб.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепьянном искусстве, М.— Л., 1966); Gelatt R., Music-makers, N. Y., 1953; Blaukopf K., Grosse Virtuosen, Teufen, 1953, ²1957; Gavoty B., Walter Gieseking, Gen.—Monaco, 1954; Laaff E., Walter Gieseking zum Gedächtnis, Wiesbaden, 1956; Chasins A., Speaking of pianists..., N. Y., 1958; Range H.-P., Die Konzert-Pianisten der Gegenwart, Lahr-Schwarzwald, ²1964.

Г. М. Коган.

ГИЙЮ (Guillou) Жозеф (1784, Париж — 1853, Петербург) — франц. флейтист, композитор, педагог, муз. критик. Игре на флейте обучался у Ф. Девьенна. С 1816 придв. музыкант, первый флейтист оперы и профессор консерватории в Париже. С 1830 концертировал во мн. странах. В 1831 переселился в Россию. Выступал в Москве, позднее первый флейтист Петерб. имп-т-ров. В Петербурге читал лекции, публиковал критич. статьи по музыке. В 1846—47 издавал журн. «L'artiste russe», в к-ром наряду с муз.-критич. статьями печатал собств. гравюры с картин и портретов рус. художников (И. К. Айвазовского, Ф. А. Бруни, А. Е. Егорова и др.). Автор концерта и ряда пьес для флейты. Ему принадлежит либр. оперы «Бьянка и Гуальтьеро» А. Ф. Львова (1843, пост. 1844, Дрезден).

Лит.: Биттерман К., [Одоевский В. Ф.], Концерт г-на Гийю, «Северная пчела», 1838, 9 марта; то же, наследие, М., 1956, с. 162—63.

ГИ́ЛЕВ Сергей Васильевич (1854, пос. завода Кудымкар, ныне Пермской обл.—6 X 1933, Рязань) — русский певец (баритон), педагог и муз.-обществ. деятель. В 1879 окончил Моск. консерваторию по классу пения Дж. Гальвани. Первый исполнитель партии Онегина (ученич. спектакль Моск. консерватории, 1879). Пел на сцене провинц. оперных антреприз. Гл. значение имела педагогич. и просветит. деятельность Г., сыгравшая заметную роль в распространении муз. культуры в рус. провинции. Наряду с А. Л. Городцовым он явился пионером в развитии хор. культуры на Урале. В 1879—85 Г. жил в Екатеринбурге, руководил хором местного муз. кружка, давал концерты с содержательными программами (хоры из «Снегурочки» Чайковского, произв. И. С. Баха, Дж. Верди, Р. Вагнера), выступал в них в качестве солиста. В 1882 организовал певческую капеллу, с успехом гастролировавшую и в др. городах России (Нижнем Новгороде, Казани, Саратове, Симбирске, Перми, Самаре и др.). С нач. 1890-х гг. поселился в Казани, где силами учащихся основанных им муз. классов ставил оперные спектакли. С 1925 преподавал в Рязанском муз.-педагогич. техникуме. Г. занимался проблемами методики массового преподавания музыки и хор. пения. Им составлена «Музыкальная азбука», рассчитанная на широкие круги любителей музыки и хор. пения. Его труд «Опыт заочного преподавания пения и постановки голоса» — один из первых методич. документов по заочному обучению музыке. Автор муз. сочинений [«Торжественная кантата», вокальные сценки «Басни Крылова» на два голоса для дет. пения в школе и дома (М., 1915), перелож. для 2-, 3-, 4-голосного хора романсов А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, А. С. Аренского и др.].

Соч.: Музыкальная азбука. Популярное руководство..., ч. 1, М., 1909, ч. 2 и 3, М.— Лейпциг, [б. г.]; Опыт заочного преподавания пения и постановки голоса, П.— Рига — М., 1909; 35-летие первой постановки «Онегина». Воспоминания участников спектакля. Первый «Онегин» [Гилев], «Русское слово», 1914, 16 марта.

Лит.: Заливухин С., Памяти проф. С. В. Гилева, «Ленинский путь», Рязань, 1933, 10 окт.; Рогожина Т. П., Из истории развития хорового пения на Урале, в сб.: О музыке и музыкантах Урала, Свердловск, 1959, с. 120—23; Из музыкального прошлого. Сб. очерков, ред.-сост. Б. С. Штейнпресс, т. 1, М., 1960, с. 50, 51, 262.

И. М. Ямпольский.

ГИ́ЛЕЛЬС Елизавета Григорьевна (р. 30 IX 1919, Одесса) — сов. скрипачка. Сестра Э. Г. Гилельса. С детских лет обучалась игре на скрипке у П. С. Столярского. В 1940 окончила Моск. консерваторию по классу А. И. Ямпольского. Лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей в Ленинграде (1935, 2-я пр.) и Междунар. конкурса скрипачей им. Э. Изаи в Брюсселе (1937, 3-я пр.). С 1941 солистка Моск. филармонии. Гастролирует за рубежом в дуэте с Л. Б. Коганом. С 1967 преподаёт в Моск. консерватории.

ГИ́ЛЕЛЬС Эмиль Григорьевич [р. 6(19) X 1916, Одесса] — советский пианист. Нар. арт. СССР (1954). Игре на фп. обучался у Я. И. Ткача и у Б. М. Рейнбальд, по классу к-рой окончил в 1935 Одесскую консерваторию. Совершенствовался в Школе высшего мастерства при Моск. консерватории у Г. Г. Нейгауза (1935—38). Первый сольный концерт Г. состоялся в 1929 (Одесса). В 1931 участвовал во 2-м Всеукраинском конкурсе пианистов, в 1933 — в 1-м Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве (1-я пр.). Лауреат международных конкурсов пианистов в Вене (1936, 2-я пр.) и в Брюсселе (конкурс им. Э. Изаи, 1938, 1-я пр.). С 1938 преподает в Моск. консерватории, с 1952 профессор. Среди учеников Г. — В. П. Афанасьев, М. В. Мдивани, И. М. Жуков, И .М. Смородинова и др. Исполнение Г., одного из выдающихся сов. пианистов, отмечено чертами яркой индивидуальности, блестяще по мастерству техники, глубоко содержательно. Иск-во Г. отличается рельефностью фразировки, полнотой и яркостью звучаний. Выступает как ансамблист в трио с Л. Б. Коганом, М. Л. Ростроповичем, с квартетом им. Бетховена и др. Государственная премия СССР (1946), Ленинская премия (1962). Почётный чл. Лондонской корол. академии музыки (1969) и Муз. академии им.



Ф. Листа (Будапешт, 1970). Концертирует за рубежом (Франция, Бельгия, Австрия, Венгрия, Англия, Италия, США, Япония, Польша и др.).

Лит.: Альшванг А. А., Эмиль Гилельс, «Говорит СССР», 1935, № 6; его же, Советские школы пианизма. Очерк 2, Эмиль Гилельс, «СМ», 1938, № 12, с. 69—72; Коган Г., Эмиль Гилельс, «Музыка», изд. ВОКС, 1946, № 5; Мильштейн Я., Эмиль Гилельс, «СМ», 1948, № 5; Дельсон В., Эмиль Гилельс, М., 1959; Коган П. П., Эмиль Гилельс, в кн.: Вместе с музыкантами, М., 1964, с. 156—71; Хентова С. М., Эмиль Гилельс, ²М., 1967; Смирнов М., Э. Г. Гилельс—педагог, в сб.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 2, М., 1968.

Я. И. Мильштейн.

ГИЛЬБЕ́Р (Guilbert) Иветт (20 I 1867, Париж — 2 II 1944, Экс-ан-Прованс) — франц. эстр. певица. Была актрисой театров «Буфф», «Варьете» и др. театров Парижа. Дебютировала как певица в 1890. Создала особый жанр франц. лёгкой «песенки конца века» («chanson de fin de siècle»), отмеченной тонким вкусом. Обладая гибким, мягким голосом, ясностью, чистотой дикции, высокой проф. культурой, Г. создала своеобразный исполнит. стиль (т. н. «амплуа Иветт»), отличавшийся эксцентрически-гротесковой манерой, подчёркнутой остротой интонаций. Наиболее известная из песенок Г.— «Фиакр мадам Артур». Имя Г. связано также с возрождением франц. старинных и нар. песен, составлявших ряд специальных исполнительских циклов в репертуаре певицы (значит. часть песен была обработана её аккомпаниатором Г. Феррари). Г. гастролировала в Англии, Германии, Австрии, Италии, США и др. странах. Много портретов и карикатур Г. сделал франц. художник А. Тулуз-Лотрек.

Соч.: La chanson de ma vie (mes mémoires), P., 1927; Autres temps, autres chants, 12 éd., [P.], 1946.

ГИЛЬМА́Н (Guilmant) Александр (12 III 1837, Булонь-сюр-Мер — 29 III 1911, Мёдон) — франц. органист, композитор, педагог, редактор. Учился в Булони у отца (органист церкви Сен-Никола) и Г. Карулли, затем у бельг. органиста Н. Лемменса в Брюсселе. Первым играл на новых органах в церкви Сен-Сюльпис (1863) и Нотр-Дам (1868) в Париже. В 1871—1901 органист парижской церкви Ла-Трините. Выдающийся исполнитель, Г. давал концерты не только в церквах, но и в конц. залах (с 1878—серия популярных концертов в парижском зале «Трокадеро» на органе, сконструированном А. Кавайе-Колем). Концертировал во мн. странах Зап. Европы, в США, в Канаде. В 1894 основал (совм. с Ш. Бордом и В. д'Энди) Схола канторум — муз. учебное заведение в Париже. С 1896 профессор Парижской консерватории. Среди учеников — Надя Буланже, М. Дюпре, А. Селье, рус. органистка С. М. Жилинская. Издал (совм. с А. Пирро) антологию орг. музыки («Les archives des maîtres des l'orgue de XVI, XVII et XVIII siècles», v. 1—10, P., 1898—1914) и ряд сб., в к-рых воспроизведены ценнейшие образцы старинной орг. лит-ры (франц., нем., нидерл., испан., итал., англ.). Автор 8 сонат, маленьких пьес для органа, месс, мотетов и др.

Лит.: Dupré M., Alexandre Guilmant, «RM», 1937, février-mars, № 172; Dufourcq N., La musique d'orgue française, P., 1949; D'Argoeuves M., Alexandre Guilmant, «L'Orgue», 1965, № 114, avril — juin.

Л. И. Ройзман.

ГИЛЬОМ ДЕ МАШО́ — см. *Машо* Г.

ГИ́МЕЛЬ (англ. и франц. gymel, gimel, от лат. gemellus — парный, двойной, близнец; cantus gemellus — парное пение). 1) Ранняя средневековая форма многоголосия, возникшая на Брит. островах у кельтских народов ок. 13 в. Как правило, Г. 2-голосен, начинается и заканчивается унисоном, в основной же части проходит в парал. терциях, секстах или децимах; переходы от парал. терций к секстам и децимам осуществляются эпизодич. противоположным движением голосов, порой приводящим к их перекрещиванию. Известен, порой приводящим к их перекрещиванию. Известны и 3-голосные Г., в к-рых к двум голосам обычного Г. (supranus и tenor) добавляется внизу еще один голос (contra tenor bassus). Ведущим голосом, как правило, является верхний. 2) Встречающееся в многоголосных сочинениях 15—16 вв. разделение одного из голосов на два, образующих род дуэта, в к-ром, как в средневековом Г., голоса движутся по преимуществу в парал. терциях, секстах и децимах, временами перекрещиваясь. Термин применяется и к каждому из голосов такого дуэта. Г. типичен для англ. музыки.

Лит.: Bukofzer M. F., The gymel, the earliest form of English polyphony, «ML», v. 16, 1935, № 2; его же, Popular polyphony in the middle ages, «MQ», v. XXVI, 1940, № 1; его же, Studies in medieval and renaissance music, N. Y., 1950.

ГИ́МН (греч. ὕμνος) — торжественная песнь. Г. существуют государственные, революционные, военные, религиозные, в честь к.-л. историч. события, героя и др. Понятие «Г.» в процессе историч. развития менялось. Г. занимают большое место в общественно-политич. жизни, являясь одним из средств массовой агитации, мобилизующей и организующей силой. Рассчитанные на массовое восприятие и исполнение, Г., как правило, отличаются образностью лит. текста, широкой, легко запоминающейся мелодией, ясным, размеренным (чаще маршевым) ритмом и общим величавым характером музыки. Древнейшие дошедшие до нас Г.— молитв. песнопения лирич. характера были сложены в Египте и Месопотамии. Г. как поэтич. и муз. форма получил широкое развитие в Др. Греции. Исполнялся хором, под аккомпанемент *кифары*; нередко пение сопровождалось танцами. Существовало также сольное исполнение. Первые сохранившиеся Г. Др. Греции относятся ко 2 в. до н. э. Понятие «Г.» служило обобщённым наименованием различных культовых песнопений (дифирамб, просодия, прооимия, пайяна и др.). В эпоху эллинизма Г. приобрёл самостоятельное значение как особый род торжеств. песнопения, связанного с религ. обрядами. Среди авторов Г.— Анакреон, Гомер, Пиндар и др. В период раннего христианства развитие гимнич. формы происходило под влиянием разл. нац. культур — сирийской, греческой, византийской, еврейской; заметную роль в этом процессе играли также еретич. секты. В странах Бл. Востока Г., как правило, слагались на тексты библии, иногда перефразированные. Сохранились христианские Г., относящиеся к концу 3 в. н. э. (обнаружены на территории Сирии). Одним из авторов христ. Г. был сириец Ефрем Сирин (4 в.). Его сольные Г.— мадраше оказали значит. влияние на последующую византт. гимнодию и на развитие Г. в зап.-европ. странах. Византт. церковь культивировала Г. как составную часть литургич. пения. История византт. духовного Г. охватывает несколько столетий (5—11 вв.) (см. *Византийская музыка*).

В странах Зап. Европы в годы раннего христианства Г. называлась любая духовная строфич. песня. Позднее это название относилось лишь к новым песням, с определённым ритмом, структурой. Первым известным автором лат. Г. был Исидор Севильский, оставивший 3 фрагмента Г. в строфич. форме, близких к светской лирич. песне. Исполнение Г. в богослужении зап. христ. римской церкви было введено миланским епископом Амвросием (4 в.). Ему принадлежало неск. Г., быстро распространившихся во всех странах Зап. Европы. Уже в 5—6 вв. практика богослужебного исполнения Г. становится повсеместно признанной, хотя в результате сопротивления консервативных церк. деятелей Г. получил право гражданства только в 13 в. В 7—8 вв. Г. распространяется в Испании, Галлии, Англии, а позже — в Германии, Италии. Начиная с 7 в. создаются спец. книги-сборники — гимнодии. Создание Г. продолжалось вплоть до 19 в., гл. обр. в обособленных монастырях.

Импровизац. практика времён средневековья привела к зарождению многоголосных Г. Первые образцы гимнич. многоголосия появляются в конце 14 в. Г. объединялись в циклы и исполнялись на протяжении

всего церк. года. Первым значит. автором многоголосных Г. был Г. Дюфаи, написавший ок. 20 трёхголосных Г. с колорированной хоральной мелодией, гл. обр. в *дисканте* (в отд. случаях средние голоса исполнялись инструментами). Влияние Дюфаи было особенно сильным в юж. части Зап. Европы, где создавались новые Г. и делались обработки ранее известных. Социально-религ. сдвиги 15—16 вв. приводят к созданию новых форм Г., не связанных так тесно с церк. обрядами. Таковы протестантские Г.: *гуситские песни* в Чехии, нем. протестантский хорал «Господь твердыня наша», ставший, по выражению Ф. Энгельса, «Марсельезой» крестьянской войны. Особой разновидностью Г. в музыке слав. народов были торжественные *канты*, распространённые в 16 в. в Польше, позже на Украине и в России.

В 19 в. понятие «Г.» видоизменяется и приобретает иной характер. Г. становится по преимуществу торжеств. песней светского содержания, к-рая предназначалась, как правило, для большого состава исполнителей — оркестра, хора и солистов. Нередко такого рода Г. входили составной частью в крупные симфонич. и кантатно-ораториальные сочинения (напр., в хор. финал 9-й симфонии Бетховена, в 8-ю симфонию Малера, сочинения Листа, Верди и др. композиторов); образцом подобного Г. является также финальный хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин». Гимнич. начало, присущее мн. муз. произв. 19 в., придавало им приподнятый, возвышенный характер.

Особой ветвью развития гимнич. начала в музыке являются песни, возникшие в процессе революц. и нац.-освободит. борьбы народов. К числу таких песен относятся «Марсельеза» Руже де Лиля, «Гимн свободе» Ф. Госсека, «Гимн разуму» Э. Мегюля и мн. др. песни времён Великой франц. революции, а также «Гимн Гарибальди» А. Оливьери в Италии, «Гимн Риего» Ф. Уэрты в Испании, «Ракоци-марш» в Венгрии и др.

Возникшая во Франции революц. песня «*Интернационал*» П. Дегейтера стала Г. солидарности междунар. пролетариата. Появление многих нац. или гос. Г. тесно связано с нац.-освободит. борьбой и формированием независимости гос-в (напр., песня «Вильгельм ван Нассауве», созданная в 1568 в честь Вильгельма Молчаливого, возглавлявшего освободит. восстание против испан. владычества, позднее была официально признана нац. Г. Голландии). В др. странах гос. Г. возникали значительно позже и происхождение их было различно. Основой для Г. чаще всего являлись уже существовавшие тексты, иногда слова Г. писались на бытовавшую мелодию. По характеру музыки Г. также различны. Так, напр., старыми королевскими Г. Испании и Португалии были воен. марши, исполнявшиеся без текста. Один из старейших Г.— Г. Великобритании («Боже храни короля») был написан комп. Г. Кэри как вставная патриотич. песня для одной из театр. постановок и утвердился лишь постепенно, в соперничестве с др. патриотич. песней «Правь, Британия» комп. Т. Арна. Песня Г. Кэри с небольшими модификациями (мелодии и вариантов текста) стала основой Г. Дании (1750) и Пруссии (1793), в 1871 — Германии, в 1830— Швейцарии. За основу Г. Австро-Венгрии была взята тема из струн. квартета № 3 ор. 76 Гайдна, а в совр. Австрии музыкой Г. служит одна из мелодий Моцарта, текст к к-рой написала П. фон Прерадович. Гос. Г. неск. слав. стран возникли на основе патриотич. песен. В 20 в. в большинстве стран Г.— официально принятая звуковая эмблема гос-ва. В СССР до 1943 гос. Г. был «Интернационал». Новый Г., написанный А. В. Александровым на основе его песни «Гимн Партии большевиков», впервые прозвучал по радио в ночь на 1 января 1944 и начал повсеместно исполняться с 15 марта 1944. Все союзные республики СССР имеют также гос. Г. (см. *Государственные гимны союзных республик*).

«Интернационал» остаётся Г. Коммунистической партии Советского Союза.

Получили широкое распространение Г. разл. междунар. организаций, политич. партий, спортивных федераций, объединений и др. Гимнич. характер присущ мн. революционным и массовым песням, в т. ч. патриотич. песням сов. композиторов («Гимн демократической молодежи» А. Новикова, «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» В. Белого, «Партия—наш рулевой» В. Мурадели, «Песня о Родине» И. Дунаевского, и др.). Им, как правило, присущи широкая напевность, приподнятая торжественность, они часто исполняются во время праздников, митингов, шествий.

Лит.: Берштейн Н. Д., История национальных гимнов, П., 1914; Tilyard H. J. W., Byzantine music and hymnography, L., 1923; Stäblein B., Die mittelalterlichen Hymnenmelodien, Erlangen, 1946; Wellesz E., A history of Byzantine music and hymnography, Oxf., 1949, ²1961; Netti P., National anthems, N. Y., 1952; Gerber R., Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts, AfMW, 1955, XII; Pocknee C. E., The French Diocesan hymns and their melodies, L., 1954; Hymni et sequentinae, в изданиях: Melodiarium Hungariae medii aevi 1, Bdpst, 1956; Shaw M., Coleman H. [ed.], National anthems of the world, L., 1960; Gerber R., Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus, Musikwissenschaftliche Arbeiten, XXI, Kassel, 1965.
М. М. Яковлев.

ГИНАСТЕ́РА Альберто — см. *Хинастера А.*

ГИНЗБУРГ Антон Гилларович (р. 18 IX 1930, Москва) — сов. пианист и ансамблист. В 1953 окончил Моск. консерваторию по классу фп. Г. Г. Нейгауза. Лауреат Междунар. конкурса пианистов им. Б. Сметаны в Праге (1957, 1-я пр.). С 1958 солист ВГКО, позднее Москонцерта. Выступал в ансамбле с С. Т. Рихтером, Н. Л. Дорлиак, И. Д. Ойстрахом. С 1969 — в ансамбле с Д. Б. Шафраном. С 1954 гастролирует за рубежом.

ГИНЗБУРГ Григорий Романович [16 (29)V 1904, Нижний Новгород, ныне Горький — 5 XII 1961, Москва] — сов. пианист и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1946). Окончил в 1924 Моск. консерваторию по классу фп. А. Б. Гольденвейзера, в 1928 — под его же руководством аспирантуру. Лауреат 1-го Междунар. конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве (1927, 4-я пр.). С 1929 преподаватель, с 1935 профессор Моск. консерватории (до 1959). Среди учеников — Г. Б. Аксельрод, С. Л. Доренский, А. Г. Скавронский, М. З. Поллак. Исполнение Г. отличалось тонкостью и тщательностью отделки, филигранным техническим мастерством, проявлявшимся с особенным блеском при исполнении произв. Ф. Листа и др. композиторов 19 в. Был первым исполнителем мн. произв. сов. композиторов. Автор обработок для фп. произв. Г. Пуньяни, Дж. Россини, Ф. Листа, Э. Грига, Л. Ружицкого и др. Гос. пр. СССР (1949). С 1923 гастролировал за рубежом. Написал «Заметки о мастерстве» («СМ», 1963, № 12).

Лит.: Рабинович Д., Портреты пианистов, М., 1962; Коган Г., Вопросы пианизма, М., 1968, с. 365—73; Николаев А., Г. Р. Гинзбург, в сб.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 2, М., 1968.
Г. М. Коган.

ГИНЗБУРГ Лев Соломонович [р. 15(28) I 1907, Могилёв] — сов. музыковед, виолончелист и педагог. Доктор искусствоведения (1947). В 1931 окончил Моск. консерваторию по классу виолончели С. М. Козолупова. В 1936—69 вёл в Моск. консерватории класс виолончели, с 1939 преподаёт историю и теорию смычкового иск-ва (с 1950 профессор). Как музыковед специализировался в области истории и теории смычкового иск-ва, эстетики муз. исполнительства, методики преподавания. Автор вступ. статей и комментариев к книгам: Струве Б. А., «Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов» (²М., 1952), Корредор Х. М., «Беседы с Пабло Казальсом» (Л., 1960) и Сигети Й., «Воспоминания. Заметки скрипача» (М., 1969), а также мн. переложений и публикаций произв. для виолончели. Редактор «Школы для виолончели» К. Ю. Давыдова (совм. с С. М. Козолуповым, М.—Л., 1947) и др.

Соч.: Луиджи Боккерини, М., 1938; К. Ю. Давыдов, М.— Л., 1950; История виолончельного искусства, кн. 1—2, М.— Л., 1950—57; А. А. Брандуков, М.— Л., 1951; Фердинанд Лауб, М., 1951; О работе над музыкальным произведением. Методический очерк, М., 1953; ²М., 1968; В. Г. Белинский и вопросы эстетики исполнительского искусства, в сб.: О музыкальном исполнительстве, М., 1954; Гануш Виган и Чешский квартет, М., 1955; Иозеф Славик, М., 1957; Пабло Казальс, М., 1958; ² М., 1966; Эжен Изаи, М., 1959; С. М. Козолупов — артист и педагог, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 3, М., 1962; Ludwig van Beethoven und Nikolai Golitzin, в кн.: Beethoven-Jahrbuch, Jahrg. 1959—60, Bonn, 1962; Мстислав Ростропович, М., 1963; Вениявский в России, в сб.: Русско-польские музыкальные связи, М., 1963; История виолончельного искусства. Русская классическая школа, М., 1965; Скрипач Михаил Эрденко, в сб.: Вопросы музыкального исполнительского искусства, вып. 4, М., 1967; Государственный квартет им. Комитаса, там же; О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства, в сб.: Эстетические очерки, вып. 2, М., 1967; К истории исполнения виолончельного концерта Дворжака, в сб.: Антонин Дворжак, М., 1967; Камерно-инструментальные ансамбли Глэра, в сб.: Рейнгольд Морицевич Глиэр, т. 2, Л., 1967; Estetika studia nástrojové hry, Praha — Bratislawa, 1968; Джузеппе Тартини, М., 1969; Zur Geschichte der Aufführung der Streichquartette Beethovens in Rußland, Lpz., 1969; Исследования, статьи, очерки, М., 1971; Морис Маршаль, М., 1972, и др. *И. М. Ямпольский.*

ГИНЗБУРГ Лео Морицевич [р. 30 III (12 IV) 1901, Варшава] — сов. дирижёр и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1966). В 1919 окончил муз. школу в Нижнем Новгороде по классу фп., в 1928 — Моск. консерваторию по классу дирижирования у К. С. Сараджева и Н. С. Голованова. Теорию музыки изучал у Г. Л. Катуара, Г. Э. Конюса и Б. Л. Яворского. В 1929—31 стажировался у О. Клемперера и Г. Шерхена (Берлин). В 1924—43 выступал как дирижёр в Москве, Ленинграде и др. городах (первый исполнитель мн. произв. сов. композиторов, в т. ч. 13-й и 15-й симфоний Н. Я. Мясковского). В 1945—48 гл. дирижёр Азерб. филармонии (Баку). В 1930—43 и с 1948 преподаёт в Моск. консерватории (с 1939 профессор, в 1940—43 и в 1956—61 зав. кафедрой дирижирования). Среди его учеников — К. Д. Абдуллаев, И. Б. Гусман, В. П. Дубровский, В. Б. Дударова, К. К. Иванов, М. М. Малунцян, Д. Г. Китаенко, А. Н. Лазарев, А. Л. Стасевич, Ф. Ш. Мансуров и др. Автор очерков «На пути к теории» (СМ», 1972), статей и рецензий.
И. М. Марков.

ГИНЗБУРГ Семён Львович [р. 10(23) V 1901, Киев] — сов. музыковед и педагог. В 1922 окончил Ин-т истории иск-в в Петрограде (рук.— Б. В. Асафьев), в 1923 — ф-т обществ. наук Петрогр. ун-та. С 1925 преподаёт историю музыки в Ленингр. консерватории (с 1935 профессор). В нач. 30-х гг. активный член «Ассоциации современной музыки». В эти же годы выступал в журн. «Современная музыка», в сб. «Новая музыка», «Музыкальная летопись», «De Musica» и др. со статьями по вопросам музыковедения (муз. библиография, педагогика, инструментоведение и др.). Г.— редактор мн. науч. сб., книг, переводов. С 1930-х гг. исследует историю музыки народов СССР.

Соч.: Основные вопросы изучения музыкальных инструментов индейцев Южной Америки, в сб.: Музыкознание, вып. IV, Л., 1928; Что надо знать о симфоническом оркестре, Л., 1930, ² 1934, ⁴ 1967; Французская музыка эпохи разложения феодализма и буржуазной революции, Л., 1933; Борьба за реализм во французской музыке XVIII века, Л., 1933; Музыка в музее (О концертах в Эрмитаже), Л., 1934; Основы музыкальной культуры. Тезисы, библиография, контрольные вопросы, Л., 1935; История русской музыки в нотных образцах, под ред. С. Л. Гинзбурга, вып. 1—3, М.— Л., 1940—52; ²1968—69; Музыкально-историческое наследство Советского Узбекистана, в сб.: Пути развития узбекской музыки, под ред. С. Л. Гинзбурга, Л.— М., 1946, с. 11—26; Пушкин и грузинская песня (К истории создания стихотворения «Не пой, красавица, при мне»), в сб.: Пушкин. Исследования и материалы, М.— Л., 1953, с. 314—34; Музыкальная литература народов СССР. [Учебное пособие для муз. уч-щ], Л., 1963; ²1970; Из истории взаимосвязей народов России в конце XIX — нач. XX века, в сб.: Русская музыка на рубеже XX века, М.— Л., 1966, с. 22—46, и др.
И. М. Ямпольский.

ГИПО-ЛАДЫ (от греч. ὑπό — под, внизу) — см. *Древнегреческие лады, Средневековые лады.*

ГИППИУС Евгений Владимирович [р. 24 VI (7 VII) 1903, Царское Село, ныне г. Пушкин] — советский музыковед и фольклорист. Доктор искусствоведения (1958). Учился на этнолого-лингвистич. отделении Петрогр. ун-та (1920—24). Окончил в 1924 Ин-т истории иск-в, в 1930 — аспирантуру при ин-те (рук. Б. В. Асафьев), в 1928 — научно-композиторский ф-т Ленингр. консерватории, где занимался в классах М. О. Штейнберга (композиция), Б. В. Асафьева (история музыки), Н. А. Малько (дирижирование). С 1926 специализировался в области собирания и изучения нар. музыки, поэзии и танца. Участвовал в фольклорных экспедициях на русском Севере (Пинега, Мезень, Печора, совм. с З. В. Эвальд, 1926—30), в Центр. России (1934—35), Белорусском Полесье (1934), Армении (1927—28). Изучал муз. фольклор народов Сибири (Ленингр. ин-т народов Севера, 1927—34), угро-финских и тюркских народов (1934—39), ленингр. и моск. цыган (1932—34), рус. рабочий фольклор и фольклор междунар. рабочего революц. движения (1959—70). Основатель (1927) и науч. рук. (до 1943) фонограмм-архива АН СССР. В 1939—41 зав. кафедрой нар. музыки Ленингр. консерватории, в 1944—49 — Моск. консерватории. В 1931—52 ст. науч. сотрудник Ин-та этнографии АН СССР, в 1959—63 —Ин-та истории иск-в Министерства культуры СССР (Москва).

Соч.: Проблема музыкального фольклора, «СМ», 1933, № 6; Крестьянская лирика, Л., 1935 (совм. с З. В. Эвальд); Интонационные элементы русской частушки, в сб.: Советский фольклор, № 4—5, М.— Л., 1936; Песни Пинежья, кн. 2, М., 1937 (совм. с З. В. Эвальд); Карельская народная песня, «СМ», 1940, № 9 (совм. с З. В. Эвальд); Белорусский песенный фольклор, там же, 1940, № 4 (совм. с З. В. Эвальд); К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни, «Записки Удмуртского научно-исследовательского ин-та истории языка, лит-ры и фольклора», вып. 10, Ижевск, 1941 (совм. с З. В. Эвальд); Советская фольклористика за 30 лет, «Советская этнография», 1947, № 4 (совм. с В. И. Чичеровым); О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — нач. XIX века, там же, 1948, № 2; Сборники русских народных песен М. А. Балакирева, в кн.: Балакирев М. А., Русские народные песни, М., 1957; «Эй, ухнем» и «Дубинушка». История песен, М., 1962; Осетинские народные песни, М., 1963 (совм. с Б. А. Галаевым); Из истории песни «Красное знамя», «СМ», 1965, № 11, 12, то же, в сб.: Биографии песен, М., 1965; Из истории песни «Красное знамя», М., 1969 (совм. с П. Г. Ширяевой), и др.
И. М. Ямпольский.

ГИРО (Guiraud) Эрнест (23 VI 1837, Новый Орлеан, шт. Луизиана — 6 V 1892, Париж) — франц. композитор. Чл. Ин-та Франции (1891). Сын преподавателя музыки, комп. Жана Батиста Г. (1803—64). В 15 лет Г. написал оперу «Царь Давид» («Le roi David»), с успехом поставленную в Новом Орлеане. В 1859 окончил Парижскую консерваторию, получив Рим. пр. за кантату «Баязет и флейтист». Ученик А. Ф. Мармонтеля (фп.), Ф. Галеви (композиция). С 1876 профессор Парижской консерватории (вначале вёл класс гармонии, с 1880 — композиции). Среди его учеников — К. Дебюсси, П. Дюка, А. Жедальж. Г.— автор преим. комич. опер, лучшие из них — «Мадам Тюрлюпен» (1872, т-р «Атеней»), «Пикколино» (1876, т-р «Опера комик»). Превосходно владея оперным письмом традиц. склада (в духе Ф. Обера и А. Тома), Г. обогатил его гармонич. тембровыми находками. Музыка его комич. опер отличается лёгкостью, живостью ритмов, прозрачностью фактуры. Недостаточную подчас оригинальность мелодич. начала возмещали свежесть гармоний, орк. мастерство. Г. откликнулся на возникшее в 70-х гг. 19 в. во франц. музыке движение за развитие инстр.-симф. жанров, создав ряд ярких симф. произв. Его 1-я сюита для оркестра (1872, написана по заказу дирижёра Ж. Падлу для его Общедоступных концертов) — существ. вклад во франц. симф. музыку. Г. принадлежит учебник по инструментовке. После смерти Ж. Бизе Г. написал речитативы к опере «Кармен» (для пост. в Вене, 1875) и составил 2-ю сюиту для оркестра из его музыки к «Арлезианке» (1884). Г. также завершил, оркестровал и подготовил к пост. в Париже (1881) неоконченную Ж. Оффенбахом оперу «Сказки Гофмана».

Соч.: 8 опер, в т. ч. Сильвия (1864, т-р «Опера комик», Париж), В заточении (En Prison, 1869, «Театр лирик», Париж),

Кобольд (1870, там же), Любовная авантюра (La galante aventure, 1882, т-р «Опера комик», Париж), Фредегонда (закончена К. Сен-Сансом и П. Дюка, 1895, т-р «Гранд-Опера», Париж); балет — Гретна Грин (1873); для орк.— 2 сюиты, увертюра Артвельд (1882), симф. картина Фантастическая охота (Chasse fantastique, 1887), Каприччио для скр. с фп. (1884); фп. и скр. пьесы; романсы; хоры и др.

Лит. соч.: Traité pratique d'instrumentation, P., 1890; посл. изд. (с доп. А. Büsser), P., 1933; рус. пер. (Г. Конюса) — Руководство к практическому изучению инструментовки, М., 1892, под ред. и с доп. Д. Рогаль-Левицкого, М., 1934.

Г. Т. Филенко.

ГИ́РОВЕЦ (Gyrowetz) Адальберт, чеш. **Пи́ровец** (Jírovec) Войтех (19 или 20 II 1763, Ческе-Будеёвице — 19 III 1850, Вена) — австр. композитор. По национальности чех. Начальное муз. образование получил у отца, соборного регента. В детстве самостоятельно учился игре на скрипке, органе. Занимался философией и юриспруденцией в Праге. Изучив генерал-бас, с юности стал сочинять музыку. Служил секретарём у графа Ф. фон Фюнфкирхена (в его домашней капелле в Брно ок. 1780 исполнялись симфонии Г., в 1786 — в Вене) и у князя Русполи (в Риме и др. городах Италии). Оставив службу, жил 2 года в Неаполе, где совершенствовался у Дж. Паизиелло (пение) и у Н. Салы (контрапункт). В 1789 поехал в Париж, затем в Лондон, где провёл 3 года. С 1793 жил в Вене, в 1804—31 композитор, капельмейстер (с 1826 вице-капельмейстер) венской придв. оперы, для к-рой ежегодно сочинял оперу и балет. Как композитор был популярен с конца 18 в. до 1820-х гг. По направлению творчества примыкал к Й. Гайдну (под именем Й. Гайдна были изданы нек-рые сочинения Г., одна его симфония приписывалась В. А. Моцарту). В нек-рых произв. Г. обнаруживаются связи с чеш. бытовой музыкой. Г.— автор ок. 30 опер, ок. 40 балетов, ок. 40 симфоний, ряда др. орк. произв. (конц. симфонии, концерты и т. д.); мн. камерно-инстр. ансамблей (опубл. 43 струн. квартета, также квинтеты) и вок. сочинений, в т. ч. чеш. и нем. песен, вок. ансамблей, хоров, 19 месс и т. д. Среди его итал. опер — «Семирамида» (написана в 1791 для Лондона, не пост.), «Лжестанислав» («Il finto Stanislao», 1818, Милан); среди венских — «Селико» (1804, первая из поставленных), наиболее известные — «Агнес Сорель» (1806) и «Глазной врач» («Der Augenarzt», 1811); зингшпили — «Роберт, или Испытание» («Robert, oder die Prüfung», 1813), «Ганс Сакс в пожилом возрасте» («Hans Sachs im vorgerückten Alter», 1834, Дрезден); балеты — «Вильгельм Телль» (1819), «Швейцарская молочница» («Das Schweizer Milchmädchen», 1832), «Гамлет» и др. Автор песни «Свобода печати» («Preßfreiheit», март 1848). Написал автобиографию.

Соч.: Selbstbiographie, W., 1848, то же, Wenn interessiert die Vergangenheit eines uralten Mannes?, Lpz., 1915 (серия «Lebensläufe deutscher Musiker», III/IV).

Лит.: Meyer K., A. Gyrowetz und seine neu aufgefundene Hans Sachs-Oper, «Die Musik», Jahrg. II, 1903.

Б. С. Штейнпресс.

ГИСЛАНЦО́НИ (Ghislanzoni) Антонио (25 XI 1824, Лекко — 16 VII 1893, Каприно-Бергамаско) — итал. либреттист, писатель, певец (баритон). Занимался на медицинском ф-те ун-та в Павии. Одновременно играл на контрабасе, учился пению. С 1846 выступал на сценах итал. оперных т-ров. В 1848 участвовал в освободит. войне, сражаясь в Ломбардии и Тоскане. В 1849 был схвачен французами, заключён в тюрьму. После освобождения пел в т-рах Франции. С 1856, потеряв голос, занялся лит. и издат. работой. В 1865—78 сотрудничал в «Rivista minima di scienze, lettere ed arti», в 1866—72 — в «Gazzetta musicale di Milano». Автор романов, лучший из к-рых—«Артисты театра» («Gli artisti da teatro», 1856, [2]1865); пьес, новелл, эпиграмм, ми. статей о муз. т-ре и лит-ре, в т. ч. заметок и воспоминаний («Capricci letterari», v. 1—6, Bergamo, 1886—89; «Reminiscenze artistiche», Mil., 1869).

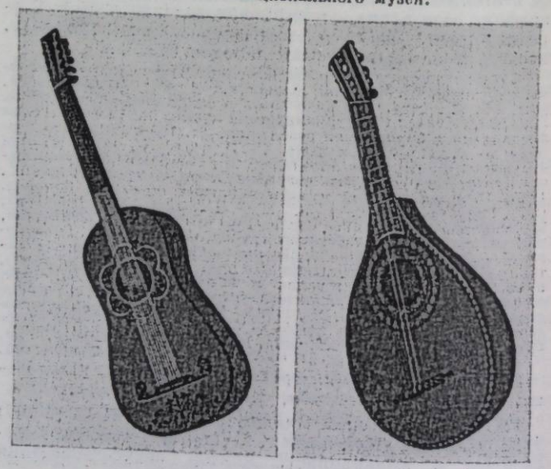
Г. завоевал наибольшую известность как оперный либреттист. Создал св. 80 либр., среди них — «Мария Тюдор» (1859, музыка В. Н. Кашперова), «Обручённые» («Promessi sposi», 1869, музыка Э. Петреллы), «Литовцы» («Lituani», 1873, музыка А. Понкьелли), «Сальватор Роза» (1874, музыка К. А. Гомиса), «Папа Мартин» (1871) и «Франческа да Римини» (1878, музыка А. Каньони), «Калигула» (1874, музыка Э. Браги), «Эдмея» (1886, музыка А. Каталани). Особую популярность принесла Г. опера Верди «Аида», для к-рой им написан стихотворный текст (по либр., составленному в прозе Дю Локлем при участии композитора, 1870). Сделал также переработку текста финала его оперы «Сила судьбы» (2-я ред., 1869). Дж. Верди высоко ценил поэтич. дарование Г.

Письма: I copialettere di G. Verdi, Mil., 1913; Дж. Верди. Избранные письма, пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен, М., 1959.

Лит.: Mantovani T., Librettisti verdiani. VI. Antonio Ghislanzoni, «Musica d'oggi», 1929, № 3, 4; Abbiati F., Giuseppe Verdi. [Le vite], v. 1—4, Mil., 1959.

ГИТА́РА (испан. guitarra, от греч. κιθάρα — кифара, итал. chitarra; франц. guiterne, guitare; англ. gittern, guitar) — струнный щипковый инструмент. Состоит из корпуса с глубокими выемками по бокам и плоскими деками (из к-рых верхняя имеет круглое резонаторное отверстие), из шейки с грифом, снабжённым металлич. ладами, и головки с колками. Струны применялись вначале жильные, позже металлич. и нейлоновые. Г. позволяет извлекать как отд. звуки, так и аккорды. Происхождение Г. точно не установлено. В 13 в. она была уже широко известна в Испании, где стала нар. инструментом, применялась для сольной игры, аккомпанемента пению и сопровождения танцев (см. *Фламенко*). Первоначально Г. имела 4 двойные струны («хора»), в 17 в. — 5 двойных струн. В это время она получила распространение в Италии и др. европ. странах, а также в Америке; в нек-рых странах возникли и особые разновидности Г., напр. в Италии — Г. battente (chitarra battente) — инструмент с округлым корпусом, на к-ром играли плектром. Особую популярность в Европе Г. приобрела с сер. 18 в. К этому времени вместо 5 двойных начали применять 6 одинарных струн, установился строй Г. Хотя попытки усовершенствовать Г. делались и в дальнейшем, общепризнанной стала шестиструнная Г. с настройкой по квартам и терцовым расстоянием между двумя группами струн (E, A, d, g, h, e^1). В России, отчасти и в Польше, получила распространение семиструнная Г. квартово-терцового строя (D, G, H, d, g, h, d^1) (т. н. русская Г.). Изготовлялись и Г. с бо́льшим

Итальянские гитары 17 и 18 веков. Из коллекции Пражского национального музея.



количеством струн, но в основе их конструкции была шестиструнная или семиструнная Г. (добавлялись 3—4 басовые струны, располагавшиеся вне осн. грифа). Изредка, гл. обр. в ансамблях, применяются Г. небольшого размера, настраивающиеся на малую терцию, кварту и квинту выше обычной. На Г. играют сидя, опирая вырез корпуса о левое колено, а также стоя, поддерживая её на перевязи. Звук извлекается щипком мякоти пальцев либо с помощью ногтя; применяется и смешанный способ звукоизвлечения, а также удар. Ноты для Г. пишутся в скрипичном ключе, октавой выше их действит. звучания. Исполнение на Г. отличается обилием приёмов звукоизвлечения, с помощью к-рых выявляются богатые красочные возможности инструмента. Звук Г. не обладает большой силой. Он хорошо сочетается с человеч. голосом и со звучанием др. струн. и дух. инструментов, что обусловило применение Г. для аккомпанемента пению и в камерных ансамблях. Г. используется и для сольной игры. Во мн. странах Г. стала подлинно нар. инструментом.



«Гитарист». Картина В. А. Тропинина.

Уже в 17—18 вв. выдвинулся ряд гитаристов-виртуозов (Х. К. Амат, Г. Санц в Испании, Ф. Корбетта в Италии, Р. Визе во Франции и др.). Особый подъём гитарное иск-во пережило в первые десятилетия 19 в., когда было создано много сольных и ансамблевых произв. для Г.; сочинения, в инстр. состав к-рых входит Г., написали К. М. Вебер, Н. Паганини, Г. Берлиоз. Выдающиеся гитаристы-композиторы этого времени — М. Джулиани, Ф. Каруллн (Италия), Ф. Сор (род. в Испании, жил также в России и Франции), Д. Агуадо (Испания). В России Г. широко применялась для аккомпанемента в цыганских хорах и при исполнении бытовых романсов; в числе выдающихся русских гитаристов и авторов произведений для 7-струнной Г.— А. О. Сихра, М. Т. Высоцкий, С. Н. Аксёнов, В. И. Марков и др. Новый расцвет гитарного иск-ва начался в 20-е гг. 20 в., когда испан. гитарист Ф. Таррега утвердил значение Г. как сольного инструмента. Произв. для крупнейшего совр. гитариста А. Сеговии создали мн. выдающиеся композиторы Зап. Европы (М. де Фалья, М. Торроба, Х. Родриго, А. Тансман, М. Кастельнуово-Тедеско и др.), Аргентины, Бразилии и др. стран Юж. Америки (Э. Вила Лобос, М. Понсе и др.). Ученики и последователи Тарреги (В. Э. Пухоль, М. Льобет, М. Л. Анидо) упрочили значение его школы, мн. ученики Сеговии (Д. Вильямс, А. Диас, И. Новичич и др.) успешно выступают с сольными концертами в различных странах. Наиболее известные советские гитаристы — А. М. Иванов-Крамской и Л. Ф. Андронов, исполнители на 6-струнной Г.

Преподавание игры на Г. ведётся в консерваториях и др. уч. заведениях СССР и зарубежных стран. Существуют многочисл. школы и самоучители для Г. Наиболее значит. журналы для любителей Г. 20 в.: «Гитарист», «Гитара и гитаристы», «Аккорд» (Россия), «Der Guitarrenfreund» (Германия), «Guitar Review» (США), «Guitare et musique» (Франция), «L'arte chitaristica» (Италия). Во мн. странах имеются объединения гитаристов, выпускающие бюллетени, устраивающие концерты и конкурсы гитаристов, выставки Г. В Москве с 1960 существует творч. объединение моск. гитаристов.

В муз. практике 20 в. нашла применение также т. н. гавайская Г. с металлич. струнами. На ней играют плектром или особыми пальцевыми наконечниками, держа инструмент плашмя на коленях и прижимая струны к грифу металлич. пластинкой. В исполнении на гавайской Г. широко используются вибрация и глиссандо. Осн. применение она нашла в эстр. оркестрах. С появлением джаз-оркестров стала использоваться оркестровая или джаз-Г. Корпус её, часто металлич., с «эфами», как у скрипки, снабжён щитком, предохраняющим деку от ударов плектром, к-рым при игре защипывают металлич. струны. Джаз-Г.— гл. обр. ритмич. аккомпанирующий инструмент, однако иногда применяется и как сольный. При игре на гавайской и джаз-Г. нередко пользуются электроусилителем (электро-Г.).

Лит.: Стахович М., История семиструнной гитары, СПБ, 1864; Русанов В. А., Гитара в России, вып. 1—2, М., 1899—1901; Заяицкий С. С., Интернациональный союз гитаристов, М., 1902; Агафошин П., Новое о гитаре, М., 1928; Иванов М., Русская семиструнная гитара, М.— Л., 1948; Вольман Б. Л., Гитара в России, Л., 1961; его же, Гитара и гитаристы, Л., 1968; Красный В., Технические возможности русской семиструнной гитары, М., 1963; Henze B., Die Gitarre und ihre Meister des 18. und 19. Jahrhunderts, B., 1920; Zuth J., Handbuch der Laute und Gitarre, W., 1926—28; Buek Fr., Die Gitarre und ihre Meister, B., [2]1927, [3] B., 1952; Pujol Villarubé E., La guitarra e su historia, B. Aires, 1932; Prat D., Diccionario biografico, bibliografico historico, critico de guitarras, guitarristas, guitarreros..., B. Aires, [1934]; Sharpe A. P., The story of the Spanish guitar, L., 1954; Bone Ph. J., The guitar and mandolin..., L., 1954; Powroźniak J., Gitara od A do Z, Kr., 1966.

В. Л. Вольман.

ГИТГАРЦ Илья Александрович [18(30) III 1893, Одесса — 3 II 1966, Минск] — советский дирижёр и педагог. Засл. деятель иск-в. Белорусской ССР (1955). Член КПСС с 1929. Окончил Петрогр. консерваторию по классу скрипки С. П. Коргуева (1916) и композиции Н. А. Соколова (1918). Дебютировал в Полтавском оперном т-ре (1919). Был дирижёром оперы Нар. дома в Петрограде и зав. муз. частью Второго Белорус. т-ра в Витебске (1922—30). Был одним из организаторов и дирижёров Белорус. оперной студии. В 1947—51 дирижёр Белорус. т-ра оперы и балета (Минск), где осуществил пост. оперы «Кастусь Калиновский» Лукаса (1947), балета «Князь-озеро» Золотарёва (1948) и др. произв. Работал в оперных т-рах Куйбышева, Ташкента, Фрунзе, Перми, был гл. дирижёром Ивановской филармонии. В 1937—39 дирижёр Муз. т-ра им. В. И. Немировича-Данченко (Москва). С 1947 преподавал в Белорус. консерватории (с 1949 доцент).

И. Г. Иисневич.

ГЛА́ВАЧ (Hlaváč) Войцех Иванович [23 III 1849, Ледеч, Чехия — 9(22) III 1911, Лесное, близ Петербурга] — рус. органист, дирижёр и композитор. По национальности чех. В 1864—66 учился в Органной школе в Праге у Ф. Блажека и П. Крейчи (по фп.— у Б. Шимака). Работал дирижёром, хормейстером. С 1871 жил в России. Служил в Петербурге органистом Мариинского т-ра. Дирижировал симф. концертами Собрания художников (1875—80), летними концертами в Павловске (1882—86), на выставках в Москве, Нижнем Новгороде, Киеве, Париже, Чикаго, Антверпене. Возглавлял организованный им студенч. симф., а с 1892 — дух. оркестры и хор. С 1900 дирижёр и инспектор оркестров флотского экипажа, солист-органист Придв. оркестра. Пропагандировал симф. музыку слав. композиторов. С 1909 товарищ пред. Об-ва слав. взаимопомощи, пред. его муз. отдела. Участвовал в подготовке реформы преподавания музыки в начальных и средних уч. заведениях. Работал над усовершенствованием органа и фп. (в 1880 изобрёл «армоникон» — механич. приспособление, удлиняющее звук фп.). Издал школьный песенник «Сельские хоры» (совм. с В. М. Шемякиным, СПБ, 1895, [4]1901). Среди сочине-

ний Г.— комич. опера «Облава» (клавир, СПБ, 1879), произв. для орк., в т. ч. «Шопеновская сюита», 4 рапсодии на нар. песни (сербские, венг., рус.), «Персидский марш», «Сербские песни и коло», «Элегия»; фп. пьесы, романсы, хоры, обр. песен слав. народов и др.

Лит.: [Некрологи] — «ЕИТ», 1911, вып. 7; «Музыка», 1911, № 15; «Новое время», 1911, 11 марта. *И. М. Ямпольский.*

ГЛАВНАЯ ПАРТИЯ (нем. Hauptsatz) — начальный раздел сонатного allegro. См. *Сонатная форма.*

«ГЛАГОЛ ПРАЖСКИЙ» (Hlahol pražský) — один из старейших хор. коллективов Чехословакии. Основан в Праге в 1861 как мужской хор на базе небольшого певческого кружка по инициативе оперного певца Я. Л. Лукеса и хормейстера Ф. Геллера. Задачей хора была пропаганда мужского хор. пения; официальным девизом «Г. п.» стали (с 1862) слова Б. Сметаны: «Песней — к сердцу, сердцем — к родине», вытканные на знамени хора. В начальный период деятельности «Г. п.» его репертуар состоял преим. из нар. песен; вскоре хор стал включать также классич. произв. В 1863—65 «Г. п.» возглавлял Б. Сметана, в 1865—77 К. Бендль. При них значительно повысился художеств. уровень хора, репертуар пополнился рядом крупных ораториальных сочинений. В последние десятилетия 19 в. «Г. п.» занимал важное место в культурной жизни Чехии, был участником многих значит. муз. событий. Большую роль в развитии «Г. п.» сыграл К. Книтль, возглавлявший хор в 1877—90 и 1897—1902; по его инициативе в состав «Г. п.» вошёл женский хор, и коллектив стал выступать как отдельными группами, так и смешанным составом. Конц. деятельность вели и небольшие ансамбли, выделявшиеся из состава «Г. п.»: «Кружок», Певческий квартет, Женский октет и др.

В нач. 20 в. «Г. п.» руководили видные чеш. музыканты: А. Пискачек (1903—11), Я. Кржичка (1911—20), Я. Герле (1921—39). Основой репертуара «Г. п.» наряду с мировой классикой становится чеш. музыка, представленная произв. Б. Сметаны, А. Дворжака, П. Б. Фёрстера, З. Фибиха, К. Бендля, К. Коваржовица, Й. Сука, Я. Яначека, О. Еремиаша и др. «Г. п.» активно сотрудничал с оркестром Чешской филармонии и Оркестровым об-вом, пропагандируя творчество нац. композиторов. В 20—30-е гг. хор регулярно участвовал в симф. концертах под упр. Ф. Буша, Э. Клейбера, Н. Малько, Б. Молинари, Б. Вальтера, Ф. Вейнгартнера, А. Цемлинского и др. известных дирижёров. В годы фашистской оккупации коллективу под рук. В. Сметачека удалось сохранить лучшие исполнит. традиции, несмотря на вынужденные перерывы в работе. В послевоен. период под рук. К. Пехачека (1946—48) и З. Томаша (с 1948) «Г. п.» продолжает оставаться ведущим любительским муз. коллективом ЧССР, выдерживая конкуренцию проф. хоров. Репертуар хора пополнился значит. количеством произв. композиторов соц. стран, а также рус. и сов. музыкой. В 1956 «Г. п.» впервые участвовал в конц. исполнении оперы («Набукко» Верди). Первые гастроли «Г. п.» за пределами Чехословакии (в Любляне и Триесте) состоялись в 1909, затем коллектив хора гастролировал в Нидерландах, Германии, Польше, Югославии, Австрии и др. странах, завоевав мировое признание. С 1954 функционирует при Городском доме просвещения под назв. «Пражский глагол».

Лит.: Nejedlý Z., Dějiny prut Hlaholu, Praha, 1911. *М. М. Яковлев.*

ГЛАДКАЯ Софья Николаевна [13(25) XII 1875, Петербург — год и место смерти неизв.] — рус. певица (сопрано). В 1897 окончила Петерб. консерваторию по классу Н. А. Ирецкой. В оперном классе занималась также под рук. О. О. Палечека. С 1898 Г. — солистка Моск. частной оперы, где успешно выступала с Ф. И. Шаляпиным в «Фаусте» (Маргарита), «Боярыне Вере Шелоге» Римского-Корсакова (Вера), «Псковитянке» (Ольга), «Демоне» (Тамара). В 1900 дебютировала в партии Маргариты на сцене Мариинского т-ра. Выступала в операх Римского-Корсакова «Царская невеста» (Домна Сабурова), «Садко» (Волхова); к лучшим партиям также относятся: Татьяна; Анхен («Вольный стрелок»), Гретель («Гензель и Гретель» Хумпердинка) и др. Лирич. сопрано Г. отличалось чистотой интонации, теплотой, благородством фразировки. Художеств. убедительностью было отмечено и актёрское мастерство Г. (в 1901—02 она эпизодически выступала в драматич. спектаклях). Оставив оперную сцену в 1906, Г. занималась конц. и педагогич. деятельностью. В 1916 принимала участие в оперном спектакле А. Д. Шереметева — «Каменный гость» Даргомыжского (Донна Анна), поставленном в Михайловском т-ре (Петроград). В 1903—18 и 1921—22 преподавала в Петерб. (Петрогр.) консерватории (с 1913 профессор).

Лит.: Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера, Л.— М., 1940, с. 134—36. *М. М. Яковлев.*

ГЛАДКИЙ Гордей Павлович (1849 — 1894, Полтава) — укр. хормейстер, педагог, композитор. Муз. образование получил на Полтавских синодальных регентских курсах, под рук. композитора П. А. Щуровского. После окончания курсов (в нач. 70-х гг.) был назначен учителем хор. пения и рук. хора в Полтавской духовной семинарии. Среди произв. Г.— известная песня на слова Т. Г. Шевченко «Заповіт». Песни Г. пользовались большой популярностью, а такие, как «Зоре моя вечірняя», «Утоптала стежечку», наряду с «Заповітом», стали народными.

Лит.: Кауфман Л. С., Песни, ставшие народными, «СМ», 1964, № 5; его же, Пісня знаходить автора, Київ, 1966, с. 19—25.

ГЛАДКОВСКИЙ Арсений Павлович [9(21) V 1894, Петербург — 31 VII 1945, Ленинград] — сов. композитор. Окончил в 1917 математическое отделение Петрогр. ун-та и в 1924—Ленингр. консерваторию, где занимался композицией у В. П. Калафати и М. О. Штейнберга. Преподавал муз.-теоретич. предметы в уч. заведениях Ленинграда. Автор одной из первых сов. опер на революц. тему «За красный Петроград» (или «1919 год», совм. с Е. В. Пруссаком, пост. 1925, Ленингр. Малый оперный т-р).

Соч.: оперы — муз.-драматич. хроника За красный Петроград (1919 год, совм. с Е. В. Пруссаком, 1925, Ленингр. Малый оперный т-р; 2-я ред.— опера-оратория Фронт и тыл, без соавтора, 1930, там же); балет — Том Сойер; муз. комедии — Рустам (1932, Ленинград), Поэт и барабанщик (1937, там же), Кольцо с изумрудом (1938); для голоса, декламации и симф. орк.— поэма Памяти 26 бакинских комиссаров (1931); для орк.— 3 симфонии — Героическая (посв. Красной Армии, 1934), Пушкин (1937), Карельская (1945); для фп. с орк.— Поэма (1924); струн. квартет, фп. трио; произв. для фп.; песни; музыка к драматич. спектаклям.

М. Г. Бялик.

ГЛАЗЕНАПП (Glasenapp) Карл Фридрих (3 X 1847, Рига — 14 IV 1915, там же) — нем. литературовед. Изучал классич. филологию в Дерптском (Тартуском) ун-те, преподавал нем. яз. и нем. лит-ру в политехникуме Риги. Основал и возглавлял Вагнеровское об-во («Вагнерферайн») в Риге. Автор биографии Р. Вагнера, словаря важнейших понятий вагнеровского творчества и энциклопедии истории иск-ва и культуры в свете эстетич. взглядов Вагнера; издал его письма. Сотрудничал в «Байрёйтском листке».

Соч.: Richard Wagners Leben und Wirken, Bd 1—2, Kassel — Lpz., 1876—77, [4]изд. под назв.: Das Leben R. Wagners, Bd 1—6, Lpz., 1894—1911, [5]1923; Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe der Kunst und Weltanschauung Richard Wagners in wörtlichen Ausführungen aus seinen Schriften, Stuttg., 1883 (совм. с H. v. Stein); Wagner-Enzyklopädie. Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung R. Wagners, Bd 1—2, Lpz., 1891; Siegfried Wagner und seine Kunst, Lpz., 1911; издания: Bayreuther Briefe R. Wagners (1871—1883), B., 1907; Familienbriefe an R. Wagner. 1832—1874, 4B., 1907 и др.

Лит.: Чешихин В., Последний вагнерианец старого закала (памяти К. Ф. Глазенаппа), «РМГ», 1915, № 16.

Я. Витолинь.

ГЛАЗУНО́В Александр Константинович [29 VII (10 VIII) 1865, Петербург — 21 III 1936, Париж] — рус. композитор, дирижёр, муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Республики (1922). Изучал теорию музыки и композицию под рук. Н. А. Римского-Корсакова и после полутора лет занятий с ним, в 16-летнем возрасте, написал 1-ю симфонию, поразившую ясностью, законченностью формы и свободой изложения. В рецензии на первое исп. симфонии (под упр. М. А. Балакирева) Ц. А. Кюи отмечал, что её юный автор «является композитором во всеоружии таланта и знания». Исполнение 1-й симфонии в Веймаре (1884) по инициативе Ф. Листа и авторское выступление в рус. концертах на Парижской всемирной выставке (1889) способствовали известности Г. за рубежом. В 80-х гг. Г. были написаны две симфонии, ряд симф. поэм (в т. ч. «Стенька Разин») и др. сочинения для оркестра, три струн. квартета, пьесы для разных инструментов, романсы.



Важную роль в творч. развитии Г. сыграли общение и дружба с Н. А. Римским-Корсаковым, А. П. Бородиным, П. И. Чайковским, С. И. Танеевым, а также с В. В. Стасовым, горячо приветствовавшим его первые шаги. Г. занимал одно из важнейших мест в Беляевском кружке и в руководстве Русскими симфоническими концертами и муз. изд-вом (основанными М. П. Беляевым). Пережив на рубеже 90-х гг. творч. кризис, Г. достиг к середине этого десятилетия высокой худож. зрелости. 4, 5, 6-я симфонии (1893, 1895, 1896), 4-й и 5-й квартеты (1894, 1898) свидетельствовали о расцвете его композиторского дарования. В балете «Раймонда» (пост. 1898, Мариинский т-р) Г. впервые соприкоснулся с областью муз. т-ра. В 1899 он был приглашён профессором в Петерб. консерваторию, с к-рой оставался тесно связан на протяжении 30 лет. В 1905 примкнул к группе передовых рус. музыкантов, активно поддержавших освободит. движение; в знак протеста против реакц. действий дирекции он временно ушёл из консерватории; в конце 1905, после частичного удовлетворения требований прогрессивной профессуры и студенчества, Г. вернулся в консерваторию, где был избран на пост директора. Дальнейшие годы жизни Г. заполнены большой педагогич. и организац. работой в консерватории, дирижёрскими выступлениями в России и за границей, разносторонней муз.-обществ. деятельностью. Интенсивно развивалось и его творчество. В 1900-х гг. Г. был написан ряд выдающихся произв., в т. ч. 7-я (1902) и 8-я (1906) симфонии, симф. сюита «Из средних веков» (1902), концерт для скрипки с оркестром (1904), 1-й концерт для фп. с оркестром (1910), обработка нар. песни «Эй, ухнем!» для хора и оркестра (1905).

После Великой Окт. социалистич. революции Г. становится одним из активных строителей сов. муз. культуры. Являясь ректором Петроградской консерватории, он одновременно много концертирует, участвует в проведении важных муз.-просветит. мероприятий. В 1928 выехал за границу, где провёл последние годы жизни.

Г. — один из крупнейших рус. композиторов, продолживших традиции «Могучей кучки» и П. И. Чайковского в кон. 19 и нач. 20 вв. Если первые его сочинения отмечены преобладающим влиянием творчества Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, отчасти М. А. Балакирева, то затем он стремился к синтезу разл. течений рус. музыки, часто противопоставлявшихся в 60-х и 70-х гг. Г. усваивает нек-рые стороны лирич. мелодики Чайковского, высокое полифонич. мастерство и строгость мышления С. И. Танеева. На основе самостоятельной творч. переработки всех этих элементов возник собственный стиль Г., обладающий высокой внутр. законченностью и единством. Спокойная, уравновешенная музыка композитора не лишена черт академизма. В то же время она отличается здоровым полнокровием, сочностью колорита, светлым, жизнеутверждающим характером. Муз. образы Г. выпуклы и конкретны, часто он опирался при их создании на бытующие жанры, особенно на разл. танц. формы и интонац. строй рус. нар. песни. Плавность и постепенность развития, отсутствие резких, неожиданных контрастов сочетаются в музыке Г. с богатством орк. и гармонич. красок.

Осн. место в творчестве композитора занимают жанры симф. музыки. Выдающимся вкладом в развитие рус. симфонизма являются его 8 симфоний, разнообразных по замыслу, характеру и конструктивным приёмам. Эпич. широта и монументальность симфоний Г. роднят их с симфонизмом А. П. Бородина. Но характерные для «Могучей кучки» нар.-жанровые образы представляются у Г. как бы несколько «отстранёнными», возрастает роль лирич. и конструктивного начал, что было отчасти связано с влиянием П. И. Чайковского. В кратких воспоминаниях о своих встречах с Чайковским Г. писал: «Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего лирико-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы оперы. Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом». Вместе с тем напряжённая драматич. конфликтность симфонизма Чайковского осталась чуждой Г.

Первые три симфонии Г. ещё недостаточно самостоятельны по стилю. Влияния Римского-Корсакова, Бородина, отчасти Чайковского (в 3-й симфонии) проявляются несколько внешне и механически. «Кучкистской» по строю своих образов остаётся в значит. степени и 4-я симфония (1893), но ей присущи уже характерные для Г. цельность и законченность конструктивного замысла. Произв. зрелого мастера является светлая, энергичная по музыке 5-я симфония (1895), в к-рой мужеств. героика и торжественность сочетаются с созерцательным лирич. раздумьем. Особое место среди симфоний Г. занимает 6-я (1896) благодаря патетически-взволнованному, драматич. характеру её первой части; в последующих частях цикла эта линия не получает продолжения и симфония, как обычно у Г., заканчивается величавым, праздничным финалом с темой, стилизованной в старинном рус. духе. Конструктивное и полифонич. мастерство Г. нашло свое высшее проявление в 7-й (1902) и 8-й (1906) симфониях, на музыке к-рых лежит печать мудрого рационализма и строгости мысли. Вместе с тем в светлой и ясной по осн. характеру 7-й симфонии широко развиты нар.-жанровые элементы, что дало повод назвать её «пасторальной». В 8-й симфонии воплощены раздумья композитора, вызванные событиями рус. Революции 1905—07. Отсюда её общий приподнято-патетич. тон, сопоставление героич. и трагич. образов, монументальность масштабов.

Кроме симфоний, Г. написал большое количество орк. произв.: симф. поэмы, увертюры, сюиты. В поэме «Стенька Разин» (1885) нашли отражение образы стихийного нар. бунтарства, порыва к воле, близкие творчеству композиторов «Могучей кучки». В программных симф. сочинениях Г. кон. 80-х и нач. 90-х гг. («Лес» — 1887, «Море» — 1889, «Кремль» — 1891, «Весна» — 1891) сказывается одностороннее увлечение композитора внешними звукописными задачами, что привело к перегрузке орк. средств и недостаточной яркости тематич. материала. Симф. сюита «Из средних веков» (1902) отмечена чертами строгой пластичности,

сдержанности письма при образности и тонкости характеристик. Вслед за М. И. Глинкой и композиторами «Могучей кучки» Г. широко пользовался в своём творчестве разнохарактерными фольклорными элементами. Так, в симф. поэме «Стенька Разин» рус. нар. песня «Эй, ухнем!» сопоставляется с темой вост. склада. В этом плане показательны также 2 увертюры на греч. темы (1882 и 1884), «Финская фантазия» (1909), «Финские эскизы» (1911) и др. Характерной чертой творчества Г. являлся интерес к популярным жанрам симф. музыки. В 2 конц. вальсах (1893 и 1894) он продолжил линию развития этого жанра в рус. музыке, идущую от «Вальса-фантазии» Глинки.

Значит. вклад был внесён Г. в конц. инстр. литературу. Его 2-й концерт для фп. с оркестром (1917), задуманный ещё в нач. 90-х гг., по характеру муз. образов и трактовке жанра близок к традициям «Могучей кучки». Лучшим произв. композитора в этой области явился концерт для скрипки с оркестром (1904), в к-ром проявилось тяготение зрелого Г. к сосредоточенному, углублённому лиризму и широте мелодич. развития наряду с виртуозным блеском и яркостью жанрового колорита. Тенденция к лиризации конц. жанра находит отражение и в 1-м фп. концерте (1910).

В камерно-инстр. творчестве Г. центральное место занимает жанр струн. квартета. Развивая важнейшие особенности квартетного стиля Бородина и Чайковского, он соприкасался в этой области также с С. И. Танеевым. Наиболее значительны среди квартетов Г. 4-й (1894) и 5-й (1898), проникнутые напряжённой лирич. экспрессией в сочетании с классич. строгостью изложения и тщательной разработкой полифонич. элементов. Вместе с тем в квартетах Г., как и в его симф. творчестве, большое место занимают жанровонац. образы. Особенно характерны в этом отношении 3-й, «Славянский», квартет (1888, финал квартета «Славянский праздник» был переработан композитором для симф. оркестра) и сюита «Новинки» (1886). Последние квартеты Г.—6-й (1921) и 7-й (1930)—отличаются высоким мастерством и серьёзностью замыслов, но не содержат принципиально новых элементов в своём образном строе.

Важным этапом в развитии рус. балетной музыки стали балеты Г. В них композитор выступил как продолжатель Чайковского, идя по пути симфонизации жанра и превращения музыки в ведущий элемент хореографич. драматургии. Наиболее значителен его балет «Раймонда», отличающийся живописной красочностью музыки и богатством танц. ритмов. Развёрнутые танц.-симф. эпизоды сочетаются в нём с последовательным сквозным развитием группы лейтмотивов и с отдельными эпизодами программно-изобразит. характера. При этом, однако, балеты Г. лишены напряжённо развивающейся драматургии, картинное начало преобладает в них над драматически действенным. Особенно ярко это выражено в одноактном балете «Времена года» (пост. 1900, Эрмитажный т-р, Петербург), представляющем собой театрализованное симф. полотно без определённого сюжета.

Г. написал также ряд романсов, хоров, сольных произв. для фп., органа, скрипки и др. инструментов, лучшие из них, наряду с его симф. сочинениями и камерно-инстр. ансамблями, занимают прочное место в классич. конц. репертуаре.

Основные даты жизни и деятельности

1865.— 29 VII (10 VIII). В семье петерб. книгоиздателя К. И. Глазунова род. сын Александр.

1875.— Начало занятий игрой на фп.

1877.— Занятия игрой на фп. и теорией музыки с Н. Н. Еленковским; первые опыты композиции.

1879.— Г. знакомится с М. А. Балакиревым, по совету к-рого начинает заниматься теорией музыки и сочинением под рук. Н. А. Римского-Корсакова.

1881.— Знакомство с А. П. Бородиным, А. К. Лядовым и В. В. Стасовым.

1882.— 17 (29) III. Исполнена 1-я симфония Г. в концерте Бесплатной муз. школы под упр. М. А. Балакирева.— 18(30) XI. Исполнен 1-й квартет Г. в квартетном собрании РМО.

1883.— Г. оканчивает реальное уч-ще и посещает лекции на юридич. ф-те Петерб. ун-та в качестве вольнослушателя.

1884.— 27 III (8 IV). «Репетиция сочинений А. К. Глазунова», организованная М. П. Беляевым и послужившая началом Рус. симфонич. концертов.— Поездка за границу с М. П. Беляевым (Германия, Швейцария, Франция, Испания, Сев. Африка).— Встреча с Ф. Листом.— 17 V. Исполнение в Веймаре 1-й симфонии.— Договор с М. П. Беляевым на издание сочинений Г.— Знакомство с П. И. Чайковским.

1885.— Присуждение Глинкинской пр. за 1-й квартет (в дальнейшем Г. получал эту премию многократно).

1887.— Г. работает над творч. наследием А. П. Бородина: завершает оперу «Князь Игорь» (совм. с Н. А. Римским-Корсаковым), записывает по памяти и оркеструет 2 части неоконченной 3-й симфонии Бородина.

1888.— 22 X (3 XI). Первое выступление в качестве дирижёра в Рус. симфонич. концертах.— Встреча с С. И. Танеевым в Москве.

1889.— 29 VI. Исполнение 2-й симфонии Г. под упр. автора на Всемир. выставке в Париже.

1890—1891.— Напряжённые искания новых путей в творчестве, острое недовольство собой.

1893—1896.— Новый творч. подъём, наступление творч. зрелости: создание 4-й (1893), 5-й (1895), 6-й (1896) симфоний, 4-го струн. квартета (1894).

1896.— Начало систематич. дирижёрских выступлений Г. в Рус. симфонич. концертах и летних сезонах в Павловске.

1898.— 7(19) I. Премьера балета «Раймонда» в Мариинском т-ре.

1899.— Г. вошёл в состав дирекции Петерб. отд. РМО и Гл. дирекции РМО.— Г. зачислен профессором в Петерб. консерваторию по классу чтения партитур.

1901.— Г. совм. с М. А. Балакиревым и Н. А. Римским-Корсаковым редактирует произв. М. И. Глинки для нового издания (редактирование совм. с Н. А. Римским-Корсаковым продолжалось и в последующие годы).

1903.— Дирижёрские выступления в Лондоне и Гамбурге с исполнением своих произв.

1904.— Г. вошёл в состав «Попечительского совета для поощрения русских композиторов и музыкантов», созданного по завещанию и на средства М. П. Беляева.— Первое обращение Г. к конц. жанру — сочинение концерта для скрипки с оркестром.

1905.— 24 III (6 IV). Г. ушёл из Петерб. консерватории в знак протеста против увольнения Н. А. Римского-Корсакова.— 27 III (9 IV). Г. дирижировал спектаклем оперы «Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова в честь автора оперы по инициативе Комитета учащихся Петерб. консерватории.— Обработка песни «Эй, ухнем!» для хора и оркестра как отклик на революционные события 1905.— 1(14)XII. Возвращение в консерваторию после предоставления ей автономии.— 3 (16) XII. На заседании Худож. совета консерватории Г. единогласно избран директором Петерб. консерватории.

1907.— Циклы концертов из произв. Г. в Петербурге и Москве в связи с 25-летием его творч. деятельности.— Присуждение Г. звания доктора музыки Оксфордского и Кембриджского ун-тов.— Дирижёрские выступления в Англии и Франции.

1907—1917.— Напряжённая руководящая, организационная и педагогич. работа на посту директора Петерб. консерватории.

1917.— 25 II (10 III). Премьера драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» с музыкой Г. в Александринском т-ре.— 17 (30) XII. Г. избран ректором Петрогр. консерватории.

1918.— 17 IV. Избрание Г. почётным чл. Всероссийского проф. союза орк. деятелей.— Лето. Конц. поездка по волжским городам со скрипачом П. Коханьским.

1918—1920.— Многочисл. дирижёрские выступления Г. перед массовой аудиторией на заводах, в рабочих клубах, частях Красной Армии.

1922.— Присуждение Г. звания нар. арт. Республики в связи с 40-летием его творч. деятельности.— Концерты из произв. Г. в Москве и Петрограде.

1927.— 27 III. Доклад на торжеств. заседании, посв. 100-летию со дня смерти Л. Бетховена, и дирижирование конц. программой из его произв.— 15 VIII — 13 IX. Конц. поездка в качестве дирижёра: Харьков, Киев, Одесса, Ростов-на-Дону.

1928.— 15 IV. Отъезд в Вену для участия в Международном шубертовском конкурсе в качестве чл. жюри от СССР.— 19 XII. Авторский концерт Г. в Париже.

1929—1931.— Дирижёрские выступления в Португалии, Испании, Франции, Англии, США, Чехословакии, Польше, Голландии.

1932.— Резкое ухудшение здоровья. «Из-за общего недомогания работа заглохла... Настроение весьма тяжёлое...» (письмо М. О. Штейнбергу, Париж, 31 I).

1933.— Согласие быть чл. комиссии, отмечающей 25-летие со дня смерти Н. А. Римского-Корсакова в СССР.

1936.— 21 III. Смерть Г. в одной из парижских больниц (14 октября 1972 прах А. К. Глазунова перевезён в Ленинград и захоронен в Некрополе мастеров иск-в Александро-Невской лавры).

Соч.: балеты — Раймонда (либр. Л. Пашковой и М. Петипа, ор. 57, 1897; пост. 1898, Мариинский т-р, Петербург), Барышня-служанка, или Испытание Дамиса (на сюжет М. Петипа по картине Ватто, ор. 61, 1898; пост. 1900, Эрмитажный т-р, Петербург), Времена года (на сюжет М. Петипа, ор. 67, 1899; пост. 1900, там же); для хора и голосов с орк. — Торжественный марш в честь открытия Всемирной Колумбовской выставки в Чикаго в 1893 (ор. 40, 1892), Коронационная кантата (ор. 56, 1895), Торжественная кантата в память 100-летней годовщины А. С. Пушкина (ор. 65, 1899), Здравица (сл. В. А. Жуковского, без ор., 1903), Эй, ухнем! (без ор., 1905), Избранникам русского народа (без ор., 1906), Прелюдия-кантата к 50-летию Петербургской консерватории (без ор., 1912); для орк.— симфонии: № 1 (E-dur, ор. 5, 1881; 2-я ред. 1885; 3-я ред. 1929), № 2 (fis-moll, ор. 16, 1886), № 3 (D-dur, ор. 33, 1890), № 4 (Es-dur, ор. 48, 1893), № 5 (B-dur, ор. 55, 1895), № 6 (c-moll, ор. 58, 1896), № 7 (F-dur, ор. 77, 1902), № 8 (Es-dur, ор. 83, 1906), № 9 (d-moll, 1910, неоконч., 1-я ч. инструментована Г. Я. Юдиным); сюиты — Характеристическая сюита (d-moll, ор. 9, 1887), Восточная рапсодия (G-dur, ор. 29, 1889), Шопениана (сюита из сочинений Ф. Шопена, ор. 46, 1892), Балетная сюита (A-dur, ор. 52, 1894), сюита из балета «Раймонда» (E-dur, ор. 57-a, 1898), Из средних веков (E-dur, ор. 79, 1902), Финские эскизы (E-dur, ор. 89, 1911); увертюры — 1-я увертюра на 3 греч. темы (g-moll, ор. 3, 1882), 2-я увертюра на греч. темы (D-dur, ор. 6, 1884), Карнавал (ор. 45, 1893), Торжественная увертюра (D-dur, посв. артистам придворного орк., ор. 73, 1900), Песнь судьбы (d-moll, ор. 84, 1908); симф. поэмы и фантазии — Памяти героя (элегия, ор. 8, 1885), Стенька Разин (симф. поэма, ор. 16, 1885), Лес (фантазия, ор. 19, 1887), Море (фантазия, ор. 28, 1889), Кремль (симф. картина, ор. 30, 1891), Весна (муз. картина, ор. 34, 1891), От мрака к свету (фантазия, ор. 53, 1894), Финская фантазия (ор. 88, 1909), Карельская легенда (муз. картина, ор. 99, 1916); разные произв. для орк.— Серенада № 1 (ор. 7, 1883), Серенада № 2 (ор. 11, 1884), Лирическая поэма (ор. 12, 1884), 2 пьесы — 1. Идиллия. 2. Грёзы о востоке (ор. 14, 1886), Мазурка (ор. 18, 1888), Славянский праздник (симф. эскиз, ор. 26-a, 1888), Свадебное шествие (ор. 21, 1889), Концертный вальс № 1 (D-dur, ор. 47, 1893), Концертный вальс № 2 (F-dur, ор. 51, 1894), Торжественное шествие (посв. В. В. Стасову, ор. 50, 1894), Романтическое интермеццо (ор. 69, 1900), Марш на рус. тему (ор. 76, 1901), Баллада (ор. 78, 1902), Гадание и пляска (балетная сцена для орк., ор. 81, 1904), Две прелюдии — 1. Памяти В. В. Стасова (1906). 2. Памяти Н. А. Римского-Корсакова (ор. 85, 1908), Памяти Н. В. Гоголя (симф. пролог, ор. 87, 1909), Торжественное шествие (ор. 91, 1910), Восточная пляска (без ор., 1912?), Парафразы на гимны союзных держав (ор. 96, 1915), Вариации для струн. орк. (ор. 97, 1918), Poème épique (без ор., 1934); для великорус. оркестра — Русская фантазия (ор. 86, 1906); для одного инструмента с оркестром — 2 концерта для фп. с орк.— № 1 (f-moll, ор. 92, 1910), № 2 (H-dur, ор. 100, 1917); концерт для скр. с орк. (a-moll, ор. 82, 1904); Concerto ballata для влч. с орк. (C-dur, ор. 108, 1931); концерт для саксофона с орк. (Es-dur, ор. 109, 1931); для влч. с орк.— 2 пьесы, ор. 20, —1. Mélodie (1888). 2. Sérénade espagnole (1887), Песнь менестреля (ор. 71, 1900); для скр.— Мазурка-оберек (без ор., 1917, изд. посмертно под ред. И. М. Ямпольского, М., 1951); для ансамбля инструментов — 7 струн. квартетов: № 1 (D-dur, ор. 1, 1882), № 2 (F-dur, ор. 10, 1884), № 3 (G-dur, Славянский, ор. 26, 1888), № 4 (a-moll, ор. 64, 1894), № 5 (d-moll, ор. 70, 1898), № 6 (B-dur, ор. 106, 1921), № 7 (C-dur, ор. 107, 1930); сюиты для струн. квартета — Новинки (ор. 15, 1886), сюита C-dur (ор. 35, 1891); Прелюдия и фуга (в сб. пьес для струн. квартета «Пятницы», посв. М. П. Беляеву, 1898), Элегия для струн. квартета (памяти М. П. Беляева, ор. 105, 1828); квартет для 4 саксофонов (B-dur, ор. 109, 1932), In modo religioso (квартет для медных дух. инструментов, ор. 38, 1892); для фп. в 2 руки — 2 сонаты (№ 1 b-moll, ор. 74, 1901; № 2 c-moll, ор. 75, 1901), Тема с вариациями (ор. 72, 1900), сюита на тему «Саша» (ор. 2, 1883), 3 этюда (ор. 31, 1890), Большой конц. вальс (ор. 41, 1891), Прелюдия и фуга (ор. 62, 1899), 4 прелюдии и фуги (ор. 101, 1918—1923), Прелюдия и фуга (e-moll, без ор., 1926, обр. для органа 1829) и др.; для 2 фп.— Фантазия (f-moll, ор. 104, 1920); для органа — Прелюдия и фуга № 1 (D-dur, ор. 93, 1906), Прелюдия и фуга № 2 (d-moll, ор. 98, 1914); для одного инструмента с сопровождением фп.— Элегия (памяти Ф. Листа, для влч. и фп., ор. 17, 1886, первонач. изложение для теноров, тромбона или валторны с фп.), Rêverie (для валторны с фп., ор. 24, 1890), Méditation (для скр. с фп., ор. 32, 1891), Элегия (для альта с фп., g-moll, ор. 44, 1893), Листок из альбома (для трубы с фп., без ор., 1899, посм. изд., М.—Л., 1950); для голоса с фп.— 5 романсов (ор. 4, 1882—1885), 2 песни на сл. А. С. Пушкина (Вакхическая песня, Восточный романс, ор. 27, 1888; то же с сопр. орк.), 6 романсов (ор. 60, 1898, сл. А. С. Пушкина и А. Н. Майкова) и др.; для хора без сопровождения — Гимн Пушкину (для жен. хора с фп. ad libitum, ор. 66, 1899), Любовь (для смеш. хора, сл. В. А. Жуковского, ор. 94, 1907), Вниз по матушке по Волге (рус. песня для смеш. хора, без ор., 1921); музыка к драматическим спектаклям — Вступление и пляска Саломеи (к драме «Саломея» О. Уайльда, ор. 90, 1908), Царь Иудейский (музыка к драме К. Р., ор. 95, 1913), Маскарад (музыка к драме М. Ю. Лермонтова, без ор., 1913—1916).

Лит. соч.: Мое знакомство с Чайковским, в сб.: Чайковский. Воспоминания и письма, П., 1924; Бетховен как композитор и мыслитель, «Печать и революция», 1927, № 3; Ф. Шуберт, Л., 1928; Памяти М. П. Беляева, в сб.: Памяти М. П. Беляева, Париж, 1929; En souvenir du séjour de Michel Glinka à Paris, «Musique», 1929, № 5; Sur N. A. Rimsky-Korsakov, «Mercure de France», 1933, 15 juillet; Мой подарок И. И. Витолю к 70-летию со дня его рождения, «Muzikas opskats», Riga, 1933, № 9; Воспоминания о А. А. Спендиарове, «СМ», 1939, № 9—10.

Письма: Неопубликованные письма А. К. Глазунова, «СМ», 1941, № 3; Переписка П. И. Чайковского и А. К. Глазунова, в кн.: «Советская музыка», 3 сб. статей, М.— Л., 1945; Письма к С. Н. Кругликову, «СМ», 1946, № 2—3; Письма к С. И. Танееву, в сб.: П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма, М., 1951; Переписка с Н. А. Римским-Корсаковым и В. В. Стасовым и письма к М. П. Беляеву, в сб.: Глазунов. Исследования. Материалы, т. 2, Л., 1960; А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное, М., 1958.

Лит.: Коптяев А. П., А. К. Глазунов как балетный композитор, «ЕИТ». Сезон 1899—1900, прилож. 1; Оссовский А. В., А. К. Глазунов. Его жизнь и творчество, [СПБ, 1907]; Е. П. [Петровский Е.], О балетной музыке А. К. Глазунова, «РМГ», 1907, № 1; Курдюмов Ю., Камерная музыка А. К. Глазунова, там же; Энгель Ю., Глазунов как симфонист, «РМГ», 1907, № 1—6; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Письма о русской опере и балете. Письмо 6. Балеты Глазунова, «Еженедельник петроградских Гос. Акад. театров», 1922, № 9; его же, Глазунов. Опыт характеристики, Л., 1924; Беляев В., А. К. Глазунов. Материалы к его биографии, т. 1, ч. 1, П., 1922; Держановский В., А. К. Глазунов, М., 1922; Федорова Г. П., А. К. Глазунов, М.— Л., 1947, 2 М., 1961; Ванслов В., Симфоническое творчество А. Глазунова, М.— Л., 1950; Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма, т. 1—2, Л., 1959—60; Николькая Л., О полифонии Глазунова, в сб.: Научно-методические записки Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского, вып. 4, Свердловск, 1961; Ганина М., А. К. Глазунов. Жизнь и творчество, Л., 1961; её же, Музыка Глазунова к драме «Маскарад», в сб.: Русская музыка на рубеже XX века, М.— Л., 1966; Maiherbe H., A propos du 25-e anniversaire d'Alexandre Glazounow, «Courrier Musical», 1907, № 6; Sauerwein J., Biographie d'Alexandre Glazounow, там же; Cherbuliez A.-E., Alexander Glasunows Kammermusik, «Musik des Ostens», 4, Kassel, [u. a.], 1967.

Ю. В. Келдыш.

ГЛАЗУП Рихард Петрович (р. 20 V 1920, Рига) — сов. дирижёр. Засл. деят. иск-в Латв. ССР (1956). Окончил Латв. консерваторию по классам органа (1944), дирижирования (1950), композиции (1952). С 1944 дирижёр, с 1967 главный дирижёр Театра оперы и балета Латв. ССР. Участвовал в постановке опер «Сказание о граде Китеже...» (1955), «Лоэнгрин» (1958), «Иван Сусанин» (1967), «Пиковая дама»; «Манон Леско» Пуччини (1969), балета «Спартак» Хачатуряна (1960) и др. В 1966 Г. поставил оперу «Сказание о граде Китеже...» на сцене Большого т-ра (Москва). Выступает также как композитор (написал несколько добавочных сцен к балету «Эсмеральда», тему и вариации для органа, кантату «Миру — мир»).

ГЛАРЕА́Н, Глареанус (Glareanus; наст. имя и фам.— Генрих Лорис, Loris, Loritus, Loriti) (июнь 1488, Моллис, кантон Гларус — 28 III 1563, Фрейбург в Брейсгау, Юж. Германия) — швейц. поэт, филолог, муз. теоретик и педагог. Учился в лат. школе в Берне, в 1501—06 — в Ротвейле (Германия) у М. Рубеллуса, изучал музыку под руководством И. Кохлеуса, а также богословие в ун-те в Кёльне (с 1506). С 1510 магистр иск-в, в 1512 получил звание поэта-лауреата. Г. был основателем ряда уч. заведений-интернатов (в Базеле, 1514; Париже, 1517; Фрейбурге, 1527), преподавал в университетах Франции, Германии, Швейцарии разл. науки и иск-ва — математику, музыку, философию, историю, литературу и поэтику. Учёный-гуманист, обладавший широкими познаниями в разных областях науки, Г. общался с выдающимися учёными своего времени, в том числе Эразмом Роттердамским. Наибольшее значение имеют труды Г. в области теории музыки, в к-рых он опирался на музыкальную практику (признание реальных ладов), занимал прогрессивную позицию в оценке прошлого и современности. Его первая работа «Введение в музыкознание....» («Isagoge in musicen...», Базель, 1516) содержит главы о сольмизации, интервалах, ладах и их применении. Гл. труд

Г. — муз. трактат «Додекахордон» («Dodekachordon» — «Двенадцатиструнник», 1519—39, изд. 1547) — исследование о средневек. церк. ладах. Опираясь на труды древнегреч. теоретиков и изучив особенности диатоники, он устанавливает существование 12 диатонич. ладов (а не 8, узаконенных средневек. муз. теорией). Им были впервые обоснованы ионийский (мажор) и эолийский (минор) лады. 3-я часть трактата содержит многочисл. примеры из сочинений предшественников и современников Г. — Й. Окегема, Я. Обрехта, Жоскена Депре и др. композиторов 15—16 вв., подтверждающие широкое применение описанных Г. ладов в муз. практике эпохи Возрождения. Этот трактат известен также под назв. «О музыке — её деление и определение» («De musices — divisione ac definitione», Basel, 1549). В 1888—90 «Додекахордон» издан с добавл. примеров из совр. партитур и выдержками из биографии Г., составленной Г. Шрайбером («Dodekachordon», Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung). Среди совр. изд. — «Dodecachordon» (Faks., «Monuments of Music and music Literature in Faksimile», II, 65, N. Y., 1967, ² Hildesheim, 1969). Г. был редактором сочинений Боэция (изданы посмертно М. Ротой с комментариями Н. Мурмеллия и М. Агриколы, 1570). Идеи Г. имели важное значение для развития гармонич. мышления в европ. музыке и оказали влияние на Дж. Царлино и др. муз. теоретиков.

Лит.: История европейского искусствознания от античности до конца 18 в., М., 1963, с. 120, 121; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, М., 1966, с. 387—413; Schreiber H., H. Loriti Glareanus, gekrönter Dichter, Philolog und Mathematiker..., Freiburg, 1837; Fritzsche O. Fr., H. L. Glarean. Sein Leben und seine Schriften, Frauenfeld, 1890; Schering A., Die Notenbeispiele in Glarean's Dodecachordon (1547), в кн.: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Lpz., 1911/12; Kirsch E., Studie zum Problem des Heinrich Loriti Glarean, в кн.: Festschrift A. Schering zum 60. Geburtstag, B., 1937.

К. К. Розеншильд.

ГЛАС (старослав., равнозначно рус. слову голос)— в древнерус. церк. пении сумма диатонич. попевок типа трихордов и тетрахордов, связанных с определёнными областями церк. звукоряда. Восемь Г. составляли систему *осмогласия*, охватывавшую весь осн. попевочный фонд церк. пения. Каждое песнопение, как правило, принадлежало к одному из восьми Г. и строилось на попевках данного Г. Однако существуют образцы, в к-рых осуществлялась своеобразная мелодич. модуляция, т. е. переход из одного Г. в другой. Иногда на протяжении одного песнопения затрагивались все восемь Г. Наконец, было известно нек-рое количество песнопений, мелодич. материал к-рых не был ограничен кругом попевок осмогласия.

Исследователи рус. церк. пения 19 в., исходя из распространённого в их время представления об универсальном значении античной муз. системы (Д. В. Разумовский, Ю. К. Арнольд, И. И. Вознесенский), стремились объяснить русские Г. с помощью древнегреч. теории музыки, но попытки отождествления их с древнегреч. ладами оказывались научно несостоятельными. Позднее В. М. Металлов установил, что в основе рус. осмогласия лежит не система звукорядов с разл. господствующими и конечными тонами, а сумма попевок, из к-рых одни принадлежат отд. Г., другие же употребляются в нескольких Г., но излагаются по-разному. Позднейшие исследования музыковедов-византологов (Г. Дж. У. Тильярд, Э. Веллес) показали, что тот же принцип лежал в основе системы византийских ладов (см. *Византийская музыка*).

Попевочный фонд рус. осмогласия накапливался постепенно. Количество попевок в певческих уч. пособиях 17 в. исчисляется сотнями, но в Г. они распределены неравномерно. Наименьшее количество попевок — примерно по 150 — содержат 3, 5, 6 и 7-й гласы. В 1, 2 и 4-м гласах примерно по 200 попевок, а в 8-м гласе около 300. Существуют песнопения с одинаковым текстом и гласовой принадлежностью, но разл. по напеву. Их принято обозначать словами: «Ин перевод» или «Преводне».

Лит.: Разумовский Л., Церковное пение в России, М., 1867; Вознесенский И., О церковном пении православной Греко-Российской церкви. Большой знаменный напев, К., 1887; Металлов В., Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам, М., 1900; Бражников М., Пути развития знаменного распева XII—XVIII веков, Л.— М., 1949; его же, Древнерусская теория музыки, Л., 1972; Успенский Н., Древнерусское певческое искусство, М., 1965, ² 1971.

И. Л. Успенский.

ГЛЕ́БОВ Евгений Александрович (р. 10 IX 1929, Рославль Смоленской обл.) — сов. композитор. Засл. деят. иск-в БССР (1966). В 1950 как участник худож. самодеятельности был принят на подготовит. отделение Белорус. консерватории, к-рую окончил в 1956 по классу композиции А. В. Богатырёва. Был дирижёром оркестра Белорус. т-ра юного зрителя, муз. ред. киностудии «Беларусьфильм». С 1966 зам. пред. правления СК БССР. В 1953—63 вёл педагогич. работу в Минском муз. уч-ще. С 1971 преподаёт композицию в Белорус. консерватории.

Соч.: опера — Твоя весна (1963); балеты — Мечта (1961, Белорус. т-р оперы и балета), Хореографические новеллы (1965, там же), Партизанская баллада (1965, Гос. ансамбль танца БССР), Альпийская баллада (1967, Минск, Белорус. т-р оперы и балета), Избранница (1969, там же), Тиль Уленшпигель (1972); оперетта — Притча о наследниках, или Репортаж из преисподней (пост. 1971); оратории — Колокола (1967), Свети, заря (1969; Гос. пр. БССР, 1970); кантаты — За правду встанем (1956), Коммунисты ведут (1963); для орк.— симфонии (1958 — Партизанская, 1963, 1964 — для орк. и фп., 1967 — Альпийская симфония-баллада, 1968 — для струн. орк.); Поэма-легенда (1955), Полесская сюита (1964), Хореографич. поэма (1963); концерт для гол. с орк. (1965), фантазия для фп. с орк. (1951); для орк. белорус. нар. инструментов — фантазия на две белорусские темы (1953), Детская сюита (1954), Праздничная увертюра (1958), концерт для цимбал (1954); пьесы для эстрадного орк., хоры, песни; музыка к драматич. спектаклям, фильмам, цирковым представлениям и др.

Лит.: Мухаринская Л. С., Евгений Глебов, М., 1959; Ракова Е. Я., Наши композиторы — Евгений Глебов, Минск, 1971.

И. Г. Нисневич.

ГЛЕ́БОВ ИГОРЬ — см. *Асафьев* Борис Владимирович.

ГЛЕН Альфред (Константин) Эдмундович фон [6 (18)I 1858, Таллин — 1927, Берлин] — рус. виолончелист и педагог. В 1881 окончил Петерб. консерваторию по классу виолончели К. Ю. Давыдова. После недолговрем. работы в оркестре Итал. оперы (Петербург) Г. поселился в Харькове, где в 1884—90 руководил виолончельным и квартетным классами в муз. уч-ще, играл в квартете, выступал как солист и дирижёр. В 1890—1921 профессор Моск. консерватории по камерному и виолончельному классу. Среди учеников Г. — Е. Я. Белоусов, И. И. Пресс, К. А. Миньяр-Белоручев, М. Е. Букинник, К. Вилкомирский, А. С. Любошиц, В. Т. Подгорный, Г. П. Пятигорский, С. П. Ширинский и мн. др. Как исполнитель гастролировал в разл. городах России. Играл в трио вместе с С. И. Танеевым, В. И. Сафоновым, Л. С. Ауэром, И. В. Гржимали и др. В 1890—1910 входил в состав квартета Моск. отделения РМО. Исполнение Г. отличалось музыкальностью, красивым, но не сильным звуком, отделанностью фразировки. По плану Г. мастер смычковых инструментов Е. Ф. Витачек изготовил тенор-виолу — инструмент, использованный в соч. С. И. Танеева, С. Н. Василенко, В. А. Золотарёва. С 1921 жил в Таллине, где занимался педагогич. и исполнит. работой. С 1925 профессор консерватории Клиндворта—Шарвенки в Берлине. Г. посвящены элегич. концерт для виолончели с оркестром Юрьяна, пьеса «У Луганского озера» Давыдова (1887) и др.

Лит.: Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 3, М., 1965, с. 214—23.

Л. С. Гинзбург.

ГЛИ́НКА Михаил Иванович [20 V (1 VI) 1804, с. Новоспасское, ныне Ельнинского р-на Смоленской обл. — 3 (15) II 1857, Берлин] — русский композитор, родоначальник русской классической музыки.

Детские годы Г. прошли в деревне, в обстановке помещичьего, усадебного быта. Первые муз. впечатления связаны с нар. песней. Рано познакомился с проф. музыкой. Ещё ребёнком слушал концерты крепостного оркестра, зачастую сам участвовал в них (играл на скрипке, флейте). Годы учения в Петербурге (1818—22) благотворно отразились на формировании личности и мировоззрения Г. Занимаясь в одном из лучших уч. заведений — Благородном пансионе при Педагогич. уч-ще, где его воспитателем был будущий декабрист и друг А. С. Пушкина В. К. Кюхельбекер, а педагогами прогрессивно мыслящие учёные А. П. Куницын, К. И. Арсеньев, А. И. Галич, он впитал антикрепостнические взгляды, распространённые в оппозиц. кругах. Юность его протекала в пору образования тайных обществ, в обстановке острой идеологич. борьбы. Знакомясь с поэзией молодого Пушкина и К. Ф. Рылеева, встречаясь с будущими декабристами, Г. приобщался к атмосфере гражданственности и вольнолюбия. Позднее, после трагич. разгрома восстания декабристов, Г. был привлечён к допросу: его личные связи с «мятежниками» были известны полиции.



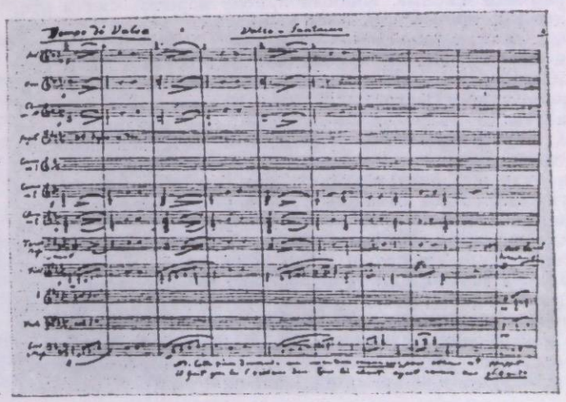
Муз. дарование Г. быстро созревало под воздействием художеств. среды Петербурга. В годы учения он часто посещал т-р, знакомился с операми В. А. Моцарта, Л. Керубини, Дж. Россини, брал уроки игры на скрипке у Ф. Бёма, фп. — у Дж. Филда, а затем более систематично у Ш. Майера (осн. педагог юного Г.). В 1824 Г. поступил на службу в канцелярию Совета путей сообщения. Но главным его занятием становится музыка. К 20-м гг. относятся первые творч. опыты: камерные сочинения (2 струн. квартета, соната для альта и фп.), неоконч. симфония B-dur и др. произв. для оркестра; ряд фп. пьес, в т. ч. циклы вариаций. Особенно ярко проявилось дарование Г. в жанре романса. Глубина поэтич. настроения и совершенство формы отличают лучшие романсы раннего периода — «Не искушай», «Бедный певец», «Грузинская песня» (на сл. Пушкина). Огромное значение имело для Г. знакомство с крупнейшими поэтами и писателями — А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским, А. А. Дельвигом, В. Ф. Одоевским, в общении с к-рыми формировались его творч. принципы, эстетич. взгляды. Молодой композитор неустанно совершенствовал своё мастерство, изучал оперную и симф. лит-ру, много работал с домашним оркестром как дирижёр (в Новоспасском).

В 1830—34 Г. посетил Италию, Австрию и Германию. Он впитывал яркие впечатления, знакомился с муз. жизнью крупнейших центров Европы. В творчестве этих лет проявляются новые тенденции: расширяется образный строй, обогащается звуковая палитра; в камерной музыке («Патетическое трио», «Секстет», романсы «Венецианская ночь» и «Победитель») проявляются романтич. взволнованность, эмоцион. открытость и полнота жизнеощущения. В Италии Г. познакомился с Г. Берлиозом, Ф. Мендельсоном, В. Беллини, Г. Доницетти, увлекался итал. романтич. оперой, на практике изучал искусство bel canto. Но вскоре восхищение красотой итал. мелоса уступило место другим стремлениям: «...я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски». Зимой 1833—34 в Берлине Г. серьёзно занимался гармонией и контрапунктом под рук. З. Дена, с помощью к-рого он систематизировал теоретич. знания, совершенствовал технику полифонич. письма. В 1834 написал «Симфонию на две русские темы», прокладывающую путь к «Камаринской». Весной того же года Г. вернулся на родину и приступил к сочинению задуманной оперы.

«Иван Сусанин» открывает зрелый период творчества Г. В работе над этой оперой он опирался на осн. принципы реализма и народности, утвердившиеся в рус. лит-ре 30-х гг. 19 в. Сюжет оперы был предложен Жуковским, однако в трактовке историч. темы композитор следовал своему принципу воплощения нар. трагедии. Идея непреклонного мужества и патриотизма рус. народа нашла обобщённое выражение в образе Сусанина, сложившемся у Г. под воздействием «Думы» поэта-декабриста Рылеева. Автор либретто — придв. поэт Г. Ф. Розен придал тексту тенденциозную монархич. окраску. Пристальное внимание к новой опере проявил Николай I, заменивший её первонач. назв. «Иван Сусанин» назв. «Жизнь за царя». Но музыка Г. сохранила величие его замысла. Образ народа — защитника Родины, отчётливо выступает на первый план в муз. драматургии оперы, в её сценарии, тщательно разработанном композитором. В нек-рых эпизодах Г. удалось изменить текст Розена, приблизить его к авторской концепции («Сцена в лесу»). Премьера «Ивана Сусанина» (1836, Большой т-р, Петербург) была воспринята как крупное событие рус. художеств. жизни. Оперу горячо приветствовали Пушкин, Гоголь, Жуковский, Одоевский. Однако народность музыки Г. была чужда аристократич. публике, презрительно отзывавшейся о «мужицкой» музыке «Ивана Сусанина». Офиц. признание при дворе опера получила гл. обр. в силу тенденциозности розеновского текста. Созданием своей первой оперы Г. положил начало новому, классич. периоду рус. муз. иск-ва. Его творч. подвиг был по достоинству оценён не только в России. «Это более, чем опера, это национальная эпопея» — писал в 1840 франц. критик А. Мериме.

Около 6 лет работал Г. над второй оперой — «Руслан и Людмила» (на сюжет поэмы Пушкина, пост. 1842, Большой т-р, Петербург), произв. широкого эпич. склада. Осн. либреттистом (помимо Н. В. Кукольника и нек-рых др. приятелей Г.) был поэт В. Ф. Ширков, написавший текст оперы на основе тщательно разработанного сценария Г., с сохранением мн. пушкинских стихов. Одновременно Г. создаёт ряд произв. высокого мастерства: романсы на сл. Пушкина («Я помню чудное мгновенье», «Где наша роза», «Ночной зефир»), элегию «Сомнение», вок. цикл «Прощание с Петербургом», первый вариант «Вальса-фантазии», музыку к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский». Большое значение приобретает в это время деятельность Г. как вокалиста — исполнителя и педа-

М. И. Глинка. Страница партитуры «Вальса-фантазии». Автограф.



гога. Владея в совершенстве вок. иск-вом, он передаёт свой артистич. опыт талантливым рус. певцам (С. С. Гулак-Артемовскому, позднее — Д. М. Леоновой, Л. И. Беленицыной-Кармалиной и др.), утверждает методич. основы рус. школы пения в своих этюдах и упражнениях. Советами Г. пользовались ведущие артисты рус. оперы — О. А. Петров и А. Я. Петрова-Воробьёва (первые исп. ролей Сусанина и Вани).

Всё более трудной становилась жизнь композитора. Тяжёлым бременем оказалась «монаршая милость» Николая I, назначившего Г., в качестве поощрения, капельмейстером Придв. певч. капеллы. Служба ставила Г. в зависимое положение придв. чиновника. Обывательские сплетни «в свете» вызвал бракоразводный процесс (горькое разочарование принесла женитьба на М. П. Ивановой — малообразованной, огранич. женщине, далёкой от творч. интересов мужа). Г. порывает прежние знакомства, ищет убежища в артистич. мире. Сближение с популярным писателем Н. В. Кукольником и его пёстрым обществом — «кукольниковой братией» не могло внутренне удовлетворить Г.; он всё сильнее осознавал своё одиночество в обстановке зависти, сплетен и мелких невзгод.

Премьера оперы «Руслан и Людмила» — произв., с к-рым Г. связывал лучшие стремления и надежды, — вызвала горячую полемику в печати. Успех оперы нием. Высокую оценку она получила в статьях Одоевского, О. А. Сенковского, Ф. А. Кони. Музыкой её восхищались Ф. Лист и Г. Берлиоз. В придв. кругах «учёная» музыка Г. была резко осуждена. С 1846 опера сошла с петерб. сцены и после неск. представлений в Москве (1846—47) надолго прекратила свою сценич. жизнь.

1844—48 Г. проводит во Франции и Испании. Эта поездка утвердила европ. известность рус. мастера. Большим почитателем его таланта становится Берлиоз, исполнивший весной 1845 произв. Г. в своём концерте. С успехом прошёл авторский концерт Г. в Париже.

Жизнь Г. в Испании (более 2 лет) — яркая страница творч. биографии художника. Он изучал культуру, нравы, язык испан. народа; записывал испан. мелодии (от нар. певцов и гитаристов), наблюдал нар. празднества. Итогом этих впечатлений были 2 симф. увертюры: «Арагонская хота» (1845) и «Воспоминание о Кастилии» (1848, 2-я ред.— «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», 1851).

Последние годы жизни Г. провёл в России (Новоспасское, Смоленск, Петербург) и за рубежом (Париж, Берлин). Подолгу жил в Варшаве, где летом 1848 было создано гениальное «русское скерцо» — «Камаринская». Новые творч. тенденции характеризуют этот период. Расцвет реалистич. принципов «натуральной школы», мощный приток молодых сил в рус. лит-ру, процесс демократизации рус. иск-ва, усилившийся накануне крест. реформы, — вот те явления, к-рые окружали Г. и повлияли на его замыслы. В нач. 50-х гг. он задумывает программную симфонию «Тарас Бульба» (на сюжет повести Гоголя), в 1855 — оперу из нар. быта «Двумужница» (по одноим. драме А. А. Шаховского). Эти произв. остались неосуществлёнными, но творч. планы Г. прокладывали путь в будущее: идея создания нар.-героич. симфонии на укр. нар. темы была близка принципам жанровой программности, получившим позднее развитие в творчестве композиторов «Могучей кучки». В 50-е гг. намечаются связи Г. с молодым поколением рус. музыкантов. Вокруг него формируется группа единомышленников. Среди них—М. А. Балакирев, будущий рук. «Могучей кучки» (к его первым творч. опытам Г. относился с особой теплотой), критики А. Н. Серов и В. В. Стасов; постоянно встречается Г. с А. С. Даргомыжским, работавшим в то время над оперой «Русалка». Большое значение имели беседы Г. с Серовым, касавшиеся проблем муз. эстетики и отразившиеся в ряде работ критика. В 1852 Г. продиктовал Серову «Заметки об инструментовке»; в 1854—55 написал свои «Записки» — ценнейший документ в истории рус. муз. культуры.

Весной 1856 Г. предпринял последнюю заграничную поездку (Берлин). Увлечённый старинной полифонией, он углублённо работал над наследием Палестрины, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха. В то же время в этих занятиях он преследовал особую цель создания оригин. системы рус. контрапункта. Мысль «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» побудила Г. к пристальному изучению др.-рус. мелодий знаменного распева, в к-рых он видел основу рус. полифонии. Композитору не суждено было претворить в жизнь эти замыслы, впоследствии подхваченные С. И. Танеевым, С. В. Рахманиновым и другими русскими мастерами.

Творчество Г. — свидетельство могучего подъёма рус. нац. культуры, порождённого событиями Отечеств. войны 1812 и движением декабристов. Современник Пушкина, Г. осуществил в рус. музыке важнейшую задачу, выдвинутую временем: создание правдивого, реалистич. иск-ва, отображающего идеалы, стремления и думы народа. В истории рус. музыки Г., подобно Пушкину в лит-ре, выступил как зачинатель нового историч. периода: в его гениальных творениях определилось общенац. и мировое значение рус. муз. иск-ва. Именно в этом смысле он — первый классик рус. музыки. Как и поэзия Пушкина, иск-во Г. — явление глубоко национальное. Оно связано с историч. прошлым рус. культуры: впитало традиции др.-рус. хор. иск-ва, по-новому претворило важнейшие достижения рус. композиторской школы 18 — нач. 19 вв., выросло на родной почве рус. нар. песенности. Новаторство творчества Г. определяется прежде всего глубоким пониманием народности. «Создаёт музыку народ, а мы, художники, только её аранжируем» — слова Г. (записаны Серовым), ставшие краеугольным камнем его эстетики. Композитор смело расширил огранич. понимание народного, присущее рус. композиторам 18 в., и вышел за пределы чисто бытового изображения нар. жизни. Народность у Г.— отображение характера, мировоззрения, «образа мыслей и чувствований народа» (Пушкин). В своих операх и симф. произв. он открыл большой мир нар. героики, былинного эпоса, нар. поэзии и нар. сказки. Г. решил эту задачу, мудро обобщив характерные выразит. средства рус. нар. музыки, её жанровые особенности, её типические интонации. Отсюда новый подход композитора к нар. творчеству, в к-ром он глубоко вскрывает древние, отстоявшиеся пласты. В отличие от своих старших современников (прежде всего — А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, А. Л. Гурилёва), он воспринимает нар. музыку уже не в привычном значении бытового гор. фольклора, а во всей её полноте, уделяя внимание не только гор. песне-романсу, но и совсем ещё не разработанной в то время старинной крест. песне. Впервые нашли у него тонкое претворение древние лады рус. интонац. строя.

Выросшее на рус. почве, иск-во Г. тесно соприкасалось с совр. ему передовыми художеств. течениями зап.-европ. культуры. Композитор с юных лет впитал высокие традиции венского классич. симфонизма, восхищался Моцартом и Л. Бетховеном, пристально изучал Генделя, Баха, К. В. Глюка. Знакомство с великими мастерами эпохи романтизма расширило его кругозор. Новое романтич. мироощущение, богатство фантазии и чувство колорита во многом сблизили его с зап. современниками — Ф. Шопеном, Берлиозом, К. М. Вебером. Обладая исключительной чуткостью и восприимчивостью к явлениям окружающего мира, он умел глубоко вживаться в образный строй разл. нац. культур. С романтич. пылкостью передавал он образы южной природы, красочный мир Востока, Италии и Испании, пленительную грацию польского танца.

Однако по своим эстетич. принципам Г. не принадлежит ни классицизму, ни романтизму. Стиль его был подчинён в первую очередь новым тенденциям расцветающего поэтич. реализма пушкинской школы. Как и Пушкина, Г. можно назвать «поэтом действительности». Он умел видеть прекрасное в обыденном, передавать свои впечатления в изящных, пластически стройных формах. С великим поэтом его роднит стремление к объективности, правде и простоте. Светлое, оптимистическое, воспевающее красоту жизни иск-во Г. далеко от внешней эффектности. Сближаясь с реалистич. направлением рус. лит-ры пушкинского периода, Г. преодолевает характерный для 18 в. бытовой реализм, стремится к высокой типизации и обобщению явлений действительности.

Особое значение в эстетике композитора приобретает проблема мастерства. Классич. стройность формы, продуманность малейших деталей всей композиции — отличит. черты его стиля. Музыка Г. пронизана ощущением красоты, отмечена утончённым артистизмом. Глубокое соответствие «чувства и формы», строгость пропорций, «стройность и соразмерность целого» сообщают ей особую чистоту и ясность, делают Г. «самым классическим, самым строгим и чистым среди композиторов 19 в.» (Г. А. Ларош).

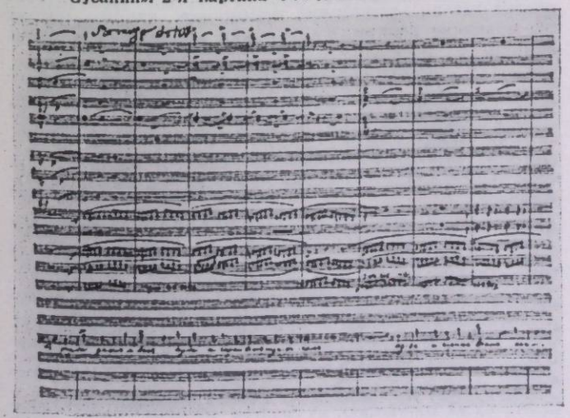
Творч. наследие Г. охватывает все осн. муз. жанры: оперу, музыку к драме, симф. произв., фп. пьесы, романсы, камерные ансамбли. Но главная заслуга Г. — в создании рус. классич. оперы. «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» определили историч. судьбу рус. композиторской школы, положили начало двум осн. ветвям рус. оперной классики: нар. муз. драме и опере-сказке, опере-былине. Общими чертами обеих опер является их героико-патриотич. направленность, их широкий эпич. склад, монументальность хор. сцен, раскрывающих величавый образ народа. По-разному воплощается в них ведущая героич. тема творчества Г., персонифицированная в конкретно-историч. образе крестьянина Сусанина и в светлом, мужеств. образе легендарного богатыря Руслана.

Огромную роль обе оперы сыграли в развитии рус. симфонизма. Г. впервые нашёл метод симф. развития оперной формы, полностью отказавшись от «смешанного» принципа оперы с разговорным диалогом (к этому жанру принадлежали до той поры все рус. оперы, включая «Аскольдову могилу» Верстовского, 1835).

Одоевский писал о первой опере Г.: «С оперой Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки». В «Иване Сусанине» Г. создал нар. героич. трагедию, глубоко национальную по средствам выражения и в корне отличную от популярного в то время жанра *большой оперы* на историч. темы (Дж. Россини, Дж. Мейербер, Ф. Обер, Ф. Галеви). Опираясь на рус. нар. песню, Г. передаёт историч. сюжет в широкой оперной композиции ораториального склада, выдвигая на первый план образ могучей, несокрушимой нар. силы. Г. удалось первому «возвысить народный напев до трагедии» (Одоевский). Выражением глинкинского реализма явился новаторский образ Сусанина. Воплотив в этом образе лучшие качества русского нац. характера, Г. сумел придать ему конкретные, жизненные черты. В вок. партии Сусанина композитор создал новый тип рус. ариозно-распевного речитатива. В опере Г. впервые установился характерный для рус. оперной школы принцип синтеза вок. и симф. начал. Единство симф. развития выражено, с одной стороны, в сквозном проведении двух нар. тем, с другой — в остром, конфликтном сопоставлении образных тематич. групп: русской и польской (плавным, широким темам рус. народа, Сусанина, Вани, Собинина, Антониды противопоставлены острые, динамичные темы «польских рыцарей», основанные на ритмах польского танца). Нарастание этого конфликта составляет важнейшую особенность драматургии «Ивана Сусанина» как оперы трагедийного жанра.

Др. тип муз. драматургии представлен в опере «Руслан и Людмила». Проникнутая пушкинским солнечным оптимизмом, опера по-былинному величава, монументальна, эпична. Композитор даёт своё прочтение сказочного сюжета, как бы укрупняя пушкинские образы, наделяя их величием, значительностью, силой. Эпич. повествовательность и философская глубина в трактовке сюжета отличают былинную оперу Г. от более традиц. «волшебных» романтич. опер. «Руслан и Людмила» — это рус. нац. эпопея, опера-сказание, породившая богатырские образы А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. К. Глазунова. В соответствии с этим замыслом здесь преобладает не столько метод конфликтного развития («Иван Сусанин»), сколько приём контрастных сопоставлений, принцип чередования отд. картин. Сценич. действие течёт плавно, неторопливо. Общая 5-актная композиция отличается завершённостью и симметричностью: эпич. сцены Киевской Руси (1-е и 5-е действия) обрамляют центр. сказочно-фантастич. картины оперы. Такой приём обрамления, «заставки и концовки», в дальнейшем станет типичным конструктивным принципом рус. сказочных опер. Действ. лица обрисованы в развёрнутых ариях, к-рые дают полную, законч. характеристику данного персонажа. Осн. идея нар. героич. эпопеи — победа доброго начала над силами зла — сосредоточена в увертюре (являющейся прообразом будущих эпических «богатырских» рус. симфоний) и в арии Руслана (2-е действие), тематически близкой к увертюре.

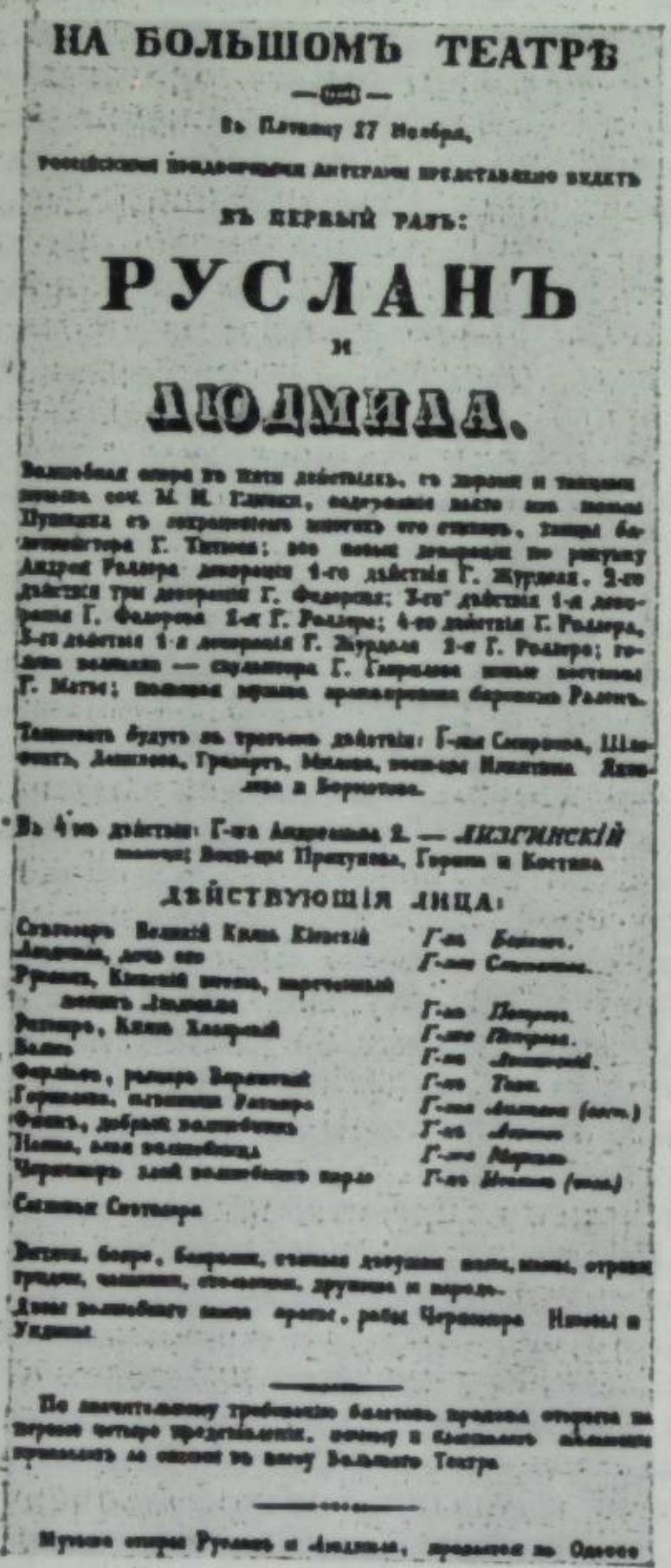
М. И. Глинка. Страница партитуры оперы «Иван Сусанин». 2-я картина 4-го действия. Автограф.



Устойчивое значение в рус. музыке приобрели вост. образы глинкинской оперы. В его творчестве впервые раскрылось образное богатство вост. мелодики, оригинальность вост. танца. Отсюда — путь к вост. сценам «кучкистов», к «Половецким пляскам» Бородина.

В опере «Руслан и Людмила» получили дальнейшее развитие принципы глинкинского симфонизма. Основой всей композиции служат две образные сферы: «богатырские» темы диатоничн. рус. склада, базирую-

щиеся на т. н. «русском гексахорде» (тонич. трезвучие с секстой), и фантастич. темы Черномора, зерном к-рых служит *целотонная гамма*. В характеристике «злых сил» Г. опирается на яркие ладогармонич. последовательности, выходящие за пределы традиц. мажорных и минорных ладов. Эти приёмы положили начало новым колористич. средствам рус. гармонии, особенно широко развернувшимся в музыке Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского. Сказочный колорит музыки выразился и в новизне оркестровки. Оркестр Г. (смелое применение красочных тембров, обилие орк. соло, яркость тембровых контрастов) — крупнейшее завоевание своего времени.


НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ

Въ Пятницу 27 Ноября,

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

РУСЛАНЪ

и

ЛЮДМИЛА.

ДѢЙСТВУЮЩIЯ ЛИЦА:

Афиша первого спектакля оперы «Руслан и Людмила».

Черты оперного стиля Г. нашли продолжение в его орк. произв. позднего периода. Подлинным откровением в рус. музыке была орк. фантазия «Камаринская», в к-рой Г. раскрывает художеств. специфику рус. нар. иск-ва, тонкое чувство юмора и лиризма, богатство нар. фантазии. Смело овладевает он средствами народной подголосочной полифонии, приёмами народного инструментального колорита. В «Камаринской», как и в других сочинениях, мастерски применён излюбленный Г. вариационный метод развития (произв. написано в форме двойных вариаций), типичный для народного музыкального мышления и подсказанный самим характером тематич. материала.

Красочный мир народной Испании, южной природы и быта развёртывается в испан. увертюрах. В «Арагонской хоте» Г. блестяще передаёт огненную пылкость, стремительность испан. танца. «Ночь в Мадриде» тонкостью живописно-изобразит. манеры письма отчасти предвосхищает стиль импрессионизма. Особое место в творчестве Г. занимает «Вальс-фантазия»: если традиция испан. увертюр нашла продолжение в жанровом симфонизме «кучкистов» («Увертюра на тему испанского марша» Балакирева, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и др.), то в лирич. вальсе Г. складываются образы, родственные Чайковскому (его балетной музыке, симф. вальсам).

Г. — первый классик рус. романса. Классич. завершённость приобрели в его музыке вок. жанры, сложившиеся в нач. 19 в.: элегия, баллада, застольная песня, рус. песня в нар. духе, характеристич. романс вост., испан. или итал. типа. Богатство лирич. содержания в романсах Г. сочетается с изяществом формы. Внимание композитора устремлено на выразительность вок. мелодии, её пластичность и ясность. При кажущейся простоте средств Г. достигает полной гармонии музыки и поэтич. текста, глубоко проникает в поэтич. строй стихотворения, метрику и ритмику стиха. Обращаясь к поэзии Пушкина, Жуковского, Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, Г. отобразил в романсах эпоху расцвета рус. поэзии. Вершина его вок. лирики — романсы на сл. Пушкина, в к-рых стихотворения великого поэта впервые обрели достойное муз. воплощение.

Творчество Г. дало могучий толчок развитию нац. муз. культуры. Его наследниками являются все крупные композиторы 19 в. К традициям Г. восходят и величавые нар. образы Мусоргского, и рус. сказка Римского-Корсакова, и богатырский эпос Бородина; поэтичность, лирич. задушевность Г. унаследовал Чайковский. Высокие, общенар. идеалы, воплощённые в музыке великого композитора, питают творчество сов. мастеров. Концепция нар. героико-патриотич. оперы Г. нашла своеобразное выражение в ряде сов. опер и ораторий. Широкое развитие в сов. музыке получил глинкинский мир нар. эпоса. Творч. принципы Г., его метод художеств. реализма оказали сильнейшее влияние на формирование разл. нац. композиторских школ Сов. Союза. Творчество Г. воздействует не только на отечественную музыкальную культуру: его иск-во не перестаёт привлекать музыкантов всего мира.

Лит-ра о Г. — исследовательская, биографическая, источниковедческая — огромна. Произв. Г. создали фундамент для развития отечеств. мысли о музыке: вместе с ними родилась научная муз. критика в России. Ещё при жизни композитора его творчество получило освещение в статьях Одоевского, Н. А. Мельгунова, Я. М. Неверова и др. Творцу «Руслана и Людмилы» посв. капитальные труды Стасова, Серова, Лароша, критич. статьи Чайковского, Ц. А. Кюи. Большой вклад в глинкиану внесли сов. музыковеды во главе с Б. В. Асафьевым, поставившим изучение глинкинского наследия на новую историч. и методологич. основу. В сов. эпоху обогащалось и расширялось науч. представление о Г. как первом классике рус. музыки. Исследователи 19 в., отдавая должное «отцу русской музыки», недооценивали заслуги его рус. предшественников; сов. наука преодолела ограниченность этой точки зрения. В трудах Асафьева, В. М. Богданова-Березовского, А. Н. Дмитриева, Е. И. Канн-Новиковой, Т. Н. Ливановой, А. А. Орловой, В. В. Протопопова, В. А. Цуккермана и др. сов. музыковедов творчество Г. предстало как исторически обусловленное явление, подготовленное традициями рус. муз. культуры. Опираясь на труды классиков рус. музыковедения — Одоевского, Серова, Стасова и Лароша, сов. исследователи углубили понимание творч. метода Г., правдиво раскрыли его облик художника и гражданина.

Основные даты жизни и деятельности

1804.— 20 V. В селе Новоспасское в семье помещика Ивана Николаевича Г. родился сын Михаил.

1812.—Нашествие наполеоновской армии. Переезд с родителями в Орёл.

1813.— весна. Возвращение в Новоспасское, где Г. услышал рассказы о партизанской войне, о подвигах смоленских партизан (эти впечатления впоследствии отразились в опере «Иван Сусанин»).

1818.— 2 II. Поступление в Благородный пансион при Педагогич. уч-ще в Петербурге.

1818—22.— Обучение в пансионе.— Занятия музыкой с Дж. Филдом и Ш. Майером.— Общение с В. К. Кюхельбекером.— Первые встречи с А. С. Пушкиным.

1822.— Окончание пансиона.— 3 VII. Исполнение Г. на выпускном вечере фп. концерта И. Н. Гуммеля.

1823.— весна. Отъезд в Новоспасское.— Поездка на Кавказ, где Г. познакомился с нар. музыкой, «видел пляску черкешенок, игры и скачку черкесов». — осень. Возвращение в Новоспасское, работа с оркестром. Первые опыты орк. сочинений.

1824.— 7 V. Поступление на службу (помощник секретаря Совета путей сообщения). — Занятия музыкой, уроки пения у итальянского певца Беллоли.— Сочинение инструментальных произв., романсов.

1825.— 14 XII. Восстание декабристов; Г. на Сенатской площади.— Допрос в полиции.— Отъезд в Новоспасское.

1826—29.— Жизнь в Петербурге. Участие в любительских концертах.— Знакомство с В. Ф. Одоевским, Мих. Ю. Виельгорским, А. Е. Варламовым, встречи с А. А. Дельвигом, А. С. Грибоедовым, В. А. Жуковским.— Создание романсов и песен на сл. Пушкина, Жуковского, Дельвига, К. Н. Батюшкова и др.; фп. сочинений, камерных ансамблей.

1828.— 23 VI. Увольнение со службы.

1830.— 25 IV. Отъезд за границу.— Путешествие по Германии и Швейцарии.

1830—33.— Жизнь в Италии (Милан, Рим, Неаполь).— Посещение итал. оперных т-ров, занятия пением, участие в концертах.— Сочинение романсов, камерно-инстр. произв. («Патетическое трио», «Секстет»).

1833.— VIII—IX. Поездка в Вену и Прагу.— X. Приезд в Берлин.

1833—34.— Жизнь в Берлине.— Занятия с З. Деном (гармонией и контрапунктом).— Написание «Симфонии на 2 русские темы», фп. произв. и романсов.

1834.— 4 III. Смерть отца.— Возвращение в Россию (Новоспасское).— Лето. Поездка в Москву; встречи с И. И. Геништой, А. Е. Варламовым, критиком Н. А. Мельгуновым.— Замысел оперы «Марьина роща» (по повести Жуковского). — Осень. Переезд в Петербург.

1834—35.— Жизнь в Петербурге. Работа над оперой «Иван Сусанин». Общение с Пушкиным, Н. В. Гоголем, Жуковским, П. А. Вяземским, Одоевским. — Знакомство с А. С. Даргомыжским.

1835.— 26 IV. Женитьба на М. П. Ивановой.

1836.— Первые репетиции оперы «Иван Сусанин»; частое общение с певцами О. А. Петровым и А. Я. Петровой-Воробьёвой.— 27 XI. Премьера оперы «Иван Сусанин» (Большой т-р, Петербург).

1837.— 1 I. Назначение на должность капельмейстера Придв. певч. капеллы.— Замысел оперы «Руслан и Людмила». Беседа с Пушкиным о предполагаемой опере.— Осень. Начало работы над оперой; создание авторского плана; знакомство с поэтом В. Ф. Ширковым (осн. либреттистом).— 18 X. Исп. оперы «Иван Сусанин» с новой сценой («У монастырского посада»).

1838.— Весна и лето. Поездка на Украину для набора певчих.— Первое исп. отд. номеров из оперы «Руслан и Людмила» в имении Качановка Полтавской губ.— Сочинение песен на сл. укр. поэта В. Н. Забилы.— Знакомство с С. С. Гулак-Артемовским.— Возвращение в Петербург.— Сближение с кружком Н. В. Кукольника. — Создание романсов «Сомнение», «Ночной зефир» и др.

1839.— Знакомство с Е. Е. Керн.— Сочинение «Вальса-фантазии».— Разрыв с женой.— XII. Уход из капеллы.

1840.— Сочинение романса «Я помню чудное мгновенье» и вок. цикла «Прощание с Петербургом».— Осень. Сочинение музыки к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский».

1841.— 6 III. Первое конц. исп. музыки к трагедии «Князь Холмский».

1842.— III. Завершение оперы «Руслан и Людмила».— Приезд в Петербург Ф. Листа, встречи с ним.— 27 XI. Первое представление оперы «Руслан и Людмила» (Большой т-р, Петербург); император и его свита демонстративно покинули зал до окончания спектакля.

1844.— Отъезд за границу.— Жизнь в Париже.

1845.— 4 III. Исп. произв. Г. в концерте Г. Берлиоза в Париже.— 29 III. Авторский концерт Г. в Париже, в зале Герца. — Отъезд в Испанию.— IX. Сочинение «Арагонской хоты».

1845—47.— Жизнь в Испании.— Изучение нар. музыки.

1847.— Возвращение в Россию.— Жизнь в Новоспасском и Смоленске.

1848.— III. Отъезд в Варшаву.— Сочинение симф. произв. («Воспоминание о Кастилии» и «Камаринская»).— XI. Приезд в Петербург.

1849—51.—Жизнь в Варшаве.

1850.— 15 III. Первое исп. «Камаринской» и «Арагонской хоты» в Петербурге (дирижёр К. Ф. Альбрехт).

1851.— 1 IX. Возвращение в Петербург.

1852.— Отъезд в Париж.— Работа над симфонией «Тарас Бульба».

1854.— Весна. Возвращение в Петербург.— Начало работы над «Записками».— Замысел оперы «Двумужница».

1855.— III. Окончание «Записок».— Постоянное общение с А. Н. Серовым, Даргомыжским и др. муз. деятелями.— Знакомство с М. А. Балакиревым.

1856.— Сочинение последнего романса «Не говори, что сердцу больно».— 26 IV. Отъезд в Берлин.— Занятия с З. Деном.

1857.— 9 I. Исп. трио из оперы «Иван Сусанин» в придв. концерте в Берлине в присутствии Г.— Болезнь.— 23 I. Последнее свидание с Одоевским.— 3 II. Смерть Г. в Берлине.— 6 II. Похороны Г. на Троицком лютеранском кладбище.— 24 V. Прах Г. по настоянию сестры композитора Л. И. Шестаковой привезён в Россию и погребён на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге (ныне — Некрополь в Ленинграде).

Соч.: оперы — Иван Сусанин (Жизнь за царя, 1836, Большой т-р, Петербург; с новым текстом С. М. Городецкого, 1939, Большой т-р, Москва), Руслан и Людмила (1842, там же); для солистов, хора и орк. (или фп.) — Пролог на кончину Александра I и восшествие на престол Николая I (для тенора-соло, смешанного хора и орк., сл. Олидора, пер. И. Ф. Тюменева, новый рус. текст С. В. Гинзберг, 1826), Польский «Велик наш бог» (для хора с орк., сл. В. А. Соллогуба, 1837; Полонез, с новым текстом «Земля моя, земля родная» А. И. Машистова, в Полн. собр. соч., т. 16, М., 1966), Гимн хозяину (для тенора, смешанного хора и орк., сл. Н. А. Маркевича, 1838), Прощальная песнь воспитанниц Екатерининского института (для сопрано, жен. хора и орк., сл. П. Г. Ободовского, 1840), Тарантелла (Вот луна глядится в море..., для чтеца, хора и орк., сл. И. П. Мятлева, 1841), Прощальная песнь для воспитанниц общества благородных девиц [Смольный монастырь] (для жен. хора и орк., сл. М. М. Тимаева, 1850), Коса (Я пойду, пойду косить, цыганская песня, для голоса, хора и орк., сл. А. Я. Римского-Корсака, 1854), Молитва (В минуту жизни трудную..., для меццо-сопрано, смешанного хора и орк., сл. М. Ю. Лермонтова, 1855); для орк.— Andante cantabile и Rondo (d-moll, 1823?), симфония (B-dur, 1824 ?, не оконч.), 2 увертюры (g-moll, D-dur, 1822—26), симфония на две русские темы (Sinfonia per l'orchestra sopra due motive Russi, 1834, закончена и инструментована по наброскам автора В. Я. Шебалиным, 1937, изд. 1948), 2 испанские увертюры — Арагонская хота (Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты, Capricho brillante para gran orchestre sobre la Jota Aragonesa, 1845) и Ночь в Мадриде (Воспоминание о летней ночи в Мадриде, Souvenir d'une nuit d'été à Madrid, 1851; в 1-й ред.— Воспоминание о Кастилии, Recuerdos de Castilla, 1848), Вальс-фантазия (первонач. для фп., 1839; орк. ред. 1845, последняя ред. 1856), Камаринская (Scherzo. На тему русской плясовой песни, первонач. назв.— Свадебная и плясовая, 1848), Польский (Торжественный полонез, F-dur, 1855); камерно-инстр. ансамбли — Септет для гобоя, фагота, валторны, 2 скр., влч., к-баса (Es-dur, 1823), соната для фп. и альта (или скрипки; d-moll, 1825—28, не оконч., завершена В. В. Борисовским, 1931), струн. квартет (D-dur, 1824), струн. квартет (F-dur, 1830), Серенада на некоторые мотивы из оперы «Анна Болейн» Доницетти (для фп., арфы, фагота, валторны, альта, влч. и к-баса, 1832), Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы «Сомнамбула» Беллини (для фп. в сопр. 2 скр., альта, влч. и к-баса, 1832), Большой секстет (Gran sestetto originale, Es-dur, для фп., 2 скр., альта, влч., к-баса, 1832), Патетическое трио (для фп., кларнета и фагота, 1832), пьеса для скр. и фп. [Листок из альбома, публ. и ред. И. Ямпольского, М.— Л., 1952]; для голоса с фп.— 80 романсов, песен, арий, в т. ч. цикл романсов Прощание с Петербургом (сл. Н. В. Кукольника, 1840), Записи 17 испанских народных напевов (1845—46, 1856), романсы на сл. А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. Мицкевича, А. А. Дельвига, В. А. Жуковского и др., итал. арии, дуэттино, канцонетты; вок. ансамбли и хоры — Молитва. (Боже, сил во дни смятенья, трио для альта, тенора и баса с фп., 1828?, новый текст С. В. Гинзберг «Друг заветный, в час смятенья»), Mio ben ricordati (дуэттино для тенора и контральто с фп., 1828?, изд. с рус. текстом под назв. Воспоминания), Sogna chi crede d'esser felice (Тот видит сон, кто верит в счастье, квартет для альта или меццо-сопрано, 2 теноров и баса в сопр. 2 скр., альта, влч. и к-баса, 1828; в пер. Вс. А. Рождественского — Помни, что счастье на свете призрак мгновенный, изд. 1954), Come di gloria al nome (вок. квартет в сопр. 2 скр., альта, влч., к-баса, 1828, рус. пер. С. В. Гинзберг «О, как при мысли о слове»), Молитва (рус. текст П. И. Чайковского — С небеси услыши, квартет, 1828), Не осенний частый дождичек (сл. А. А. Дельвига, для тенора, муж. хора и фп., 1829), Херувимская песнь (C-dur, для 6-гол. хора a cappella, 1837), Вы не придёте вновь (текст франц., пер. Г., дуэттино для 2 сопрано с фп., 1837), Прости меня, прости, прелестное созданье (романс П. С. Фёдорова на сл. А. И. Булгакова, обр. для тенора и контральто, 1838, записан 1855), Когда, душа, просилась ты (элегия М. Л. Яковлева на сл. А. А. Дельвига, обр. для сопрано и баса с фп., 1838, записана 1855), Прощайте, милые друзья (сл. Н. В. Кукольника, для соло и хора, 1840), Заздравная песня. Пие Куба до Якуба (сл. народные, для голоса и хора, 1847), Ектения первая (для 4-гол. смеш. хора, 1856), Да исправится молитва моя (для 2 теноров и баса, 1856) и др.; вок. упражнения и этюды — Семь этюдов для контральто с фп. (для Н. И. Гедеоновой, 1830), Шесть этюдов для голоса с фп. (для Марии, 1833), Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса (баса; для О. А. Петрова, 1836), Школа пения (для А. Н. Кашперовой, 1856); для фп. в 2 руки — Вариации на оригинальную тему (посв. «Dédicees à ... Ich werde es nicht sagen», 1822—24?), Вариации на тему русской песни «Среди долины ровныя» (1826), Вариации на романс «Benedetta sia la madre» (1826), ноктюрн (Es-dur,1828), Мазурки (G-dur, 1828; As-dur и F-dur, 1833—34; c-moll, 1843; a-moll, 1852), Вальсы (Es-dur и B-dur, 1838), Вальс-фантазия (h-moll, 1839), Разлука (La séparation, ноктюрн, f-moll, 1839), Тарантелла (на тему песни «Во поле березонька стояла», a-moll, 1843), Привет Отчизне (две пьесы — Баркарола и Воспоминание о мазурке, 1847), Вариации на шотландскую тему (1847), Las Mollares (Андалузский танец, перелож. для фп., 1855), а также фуги, вариации на темы из произв. А. А. Алябьева, В. Беллини, Г. Доницетти, Л. Керубини, В. А. Моцарта и др.; для фп. в 4 руки — Экспромт в форме галопа на тему из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» (1832), Каприччио на русские темы (1834, использованы темы рус. песен «Не белы снега», «Во саду ли, в огороде»), Кавалерийская рысь (G-dur, C-dur, 1829—30); музыка к драм. спектаклям —

Ария с хором к драме «Молдаванка и цыганка, или Золото и кинжал» Бахтурина (1836), Музыка к трагедии «Князь Холмский» Н. В. Кукольника (1840; конц. исп. 1841, Петербург пост. 1841, Александринский т-р, там же), куплеты Джона... «Теперь вот буду я жениться» (к водевилю «Купленный выстрел» Бойкова, 1856); инструментовка произв. собств. и др. авторов, вт. ч. романсы, Память дружбы (для орк., ноктюрн F-dur И. Гуммеля, 1854, не изд.), Вальс Е.Штерича на тему из «Оберона» Вебера (Valse tirée d'Obéron par Stéritch arrangée, для флейты, 2 кларнетов, 2 валторн, трубы, тромбона, литавр, 2 скр., к-баса, 1829, не изд.), Погасло дневное светило (И. Геништы, элегия для баса с орк., 1838), Лихорадушка (Даргомыжского, для голоса с орк., 1855), Соловей (Алябьева, для голоса с орк., 1856); Полн. собр. соч., тт. 1—18, М., 1955—69.

Лит. соч.: Заметки М. И. Глинки об инструментовке, примеч. А. Серова, «Музыкальный и театральный вестник», 1858, № 2, 6; то же, СПБ, 1862; то же, с примеч. А. Н. Серова, СПБ, 1895; Автобиография. Заметки об инструментовке, под ред. С. Л. Гинзбурга, Л., 1937; Записки Михаила Ивановича Глинки, «Русская старина», 1870, т. 1—2; Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями, СПБ, 1885; Записки, под ред., со вступит. статьей и примеч. А. Н. Римского-Корсакова, М.— Л., 1930; Записки, под ред. и со вступит. статьей В. Богданова-Березовского, Л., 1953; Литературное наследие, т. 1 — Автобиографические и творческие материалы, под ред. В. М. Богданова-Березовского, М.— Л., 1952.

Письма: Полное собрание писем, собрал и издал Ник. Финдейзен, СПБ, [1907]; Литературное наследие, т. 2 — Письма и документы, Л., 1953.

Нотография: Каталог нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки, сост. Н. Финдейзен, СПБ, 1898; Рукописи М. И. Глинки. Каталог, сост. А. С. Лапунова, Л., 1950; М. И. Глинка, Краткий рекомендательный указатель, [сост. Т. В. Попова], М., 1953.

Лит.: [Одоевский В. Ф.], Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки «Жизнь за царя», «Северная пчела», 1836, 7 дек.; К. В. О. [Одоевский В. Ф.], Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки «Жизнь за царя, или Сусанин», там же, 1836, 15 дек., 16 дек.; Невский В. [Одоевский В. Ф.], Новая русская опера: «Жизнь за царя». Музыка соч. г. Глинки, слова барона Розена, «Лит. прибавление к Русскому инвалиду», 1837, 30 января; [его же], О новой сцене в опере «Жизнь за царя», соч. М. И. Глинки, там же, 1837, 9 окт.; Любитель музыки Глинки, правды и умеренности [Одоевский В. Ф.], «Руслан и Людмила», «СПб. ведомости», 1842, 15 ноября; Плакун Горюнов, титулярный советник в отставке [Одоевский В. Ф.], Записки для моего праправнука о литературе нашего времени и о прочем (письмо г. Бичева.— Руслан и Людмила, опера Глинки), «Отечественные записки», 1843, т. XXVI, № 2, отдел VIII, с. 94—100; Современник Глинки [Одоевский В. Ф.], Лучше поздно, нежели никогда [о постановке «Руслана и Людмилы» в Москве], «Московские ведомости», 1868, 25 янв.; [его же], Приложение к биографии М. И. Глинки. Письмо к В. В. Стасову, «ЕИТ». Сезон 1892—1893; [его же], Письмо к В. В. Стасову о «Руслане и Людмиле» Глинки, там же; см. также: Одоевский В. Ф., Избр. музыкально-критические статьи, М.—Л., 1951; его же, Статьи о М. И. Глинке, М., 1953; его же, Музыкально-литературное наследие, М., 1956; Серов А. [Н.], Несколько слов о брошюре Ростислава: «Полный разбор оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», «Москвитянин», 1854, т. VI, № 23, дек., кн. 1; З-и Модест [Серов А. Н.], «Жизнь за царя», опера М. И. Глинки. Аранжированная для одного фортепиано (без пения) К. Мейером и К. Вильбоа, СПБ у Ф. Стелловского, «Муз. и театр. вестник», 1856, № 3; его же, Опера «Руслан и Людмила». В полной фортепианной партитуре с пением, там же, 1856, № 16; его же, Михаил Иванович Глинка. Некрологический очерк, «Сын отечества», 1857, 24 марта; его же, Малоизвестные произведения М. И. Глинки, «Театр. и муз. вестник», 1857, № 44, 45, 48, 49; его же, Наш Глинка перед судом немецких фельетонистов, там же, 1858, № 19; его же, «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, там же, 1858, № 46; его же, Опыт технической критики над музыкой М. И. Глинки. I. Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя», там же, 1859, № 49; его же, «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», «Русский мир», 1860, 1 сент.; его же, Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке, «Искусство», 1860, № 1—5; его же, «Руслан» и русланисты, «Музыка и театр», 1867, № 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10; см. также: Серов А. Н., Критические статьи, т. 1—4, СПБ, 1892—95; его же, Избр. статьи, т. 1—2, М.— Л., 1950—57; Стасов В. [В.], Известие о кончине М. И. Глинки, «Русский вестник», 1857, т. 7, февраль, кн. 1; его же, Михаил Иванович Глинка, там же, 1857, т. 11, окт., кн. 2, т. 12, ноябрь, кн. 1, 2, декабрь, кн. 2; его же, Многострадальная опера, «Русская весть», 1859, т. 20, апрель, кн. 1; М. С. [Стасов В. В.], Верить ли?, «СПб. ведомости», 1866, 16 марта; Z. [Стасов В. В.], «Жизнь за царя» в Праге, там же, 1866, 11 ноября; В. С. [Стасов В. В.], Опера Глинки в Праге, там же, 1867, 4 февраля; В. С. [Стасов В. В.], Чехи и русская опера, там же, 1867, 10 марта; его же, Михаил Иванович Глинка. Новые материалы для его биографии, «Русская старина», 1889, т. 61, февраль; его же, Новые материалы для биографии М. И. Глинки, «ЕИТ». Сезон 1893—1894, прилож., кн. 3; см. также: Стасов В. В., Собр. соч., т. 1—4, СПБ, 1894—1906; его же, Избр. соч., т. 1—3, М., 1952; его же, Русская опера за рубежом, М., 1953; его же, Избр. статьи о М. И. Глинке, М., 1955; Ларош Г. А., Глинка и его значение в истории музыки, «Русский вестник», 1867, т. 71, окт., 1868, т. 73, янв., т. 77, окт.; см. также: Ларош Г. А., Собр. музыкально-критических статей, т. 1, М., 1913; его же, Собр. соч., т. 1, М., 1952; его же, Избр. статьи о Глинке, М., 1953; Шестакова Л. И., Последние годы жизни и кончина М. И. Глинки, «Русская старина», 1870, т. 2; её же, Былое М. И. Глинки и его родителей, «ЕИТ». Сезон 1892—1893, отд. оттиск, СПБ, 1894; Финдейзен Н., Михаил Иванович Глинка. Очерк его жизни и музыкальной деятельности, М., 1903; Игорь Глебов [Асафьев Б. В.], Славянская литургия Эросу, в его кн.: Симфонические этюды, П., 1922; его же, Увертюра «Руслана и Людмилы» Глинки, в сб.: Музыкальная летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова, сб. 2, П., 1923; его же, Четыре неизвестных автографа М. И. Глинки, там же; его же, Вальс-фантазия Глинки. (Этюд), там же, сб. 3, Л.— М., 1925; его же, Глинка, М., 1947, [2] 1950; см. также: Асафьев Б. В., Избр. труды, т. 1, М., 1952; Кушнецов К. А., Глинка и его современники, М., 1926 (История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 3); Загурский Б. И., М. И. Глинка, Л., 1940, [2] Л.— М., 1948; Мартынов И. И., М. И. Глинка, М., 1941; Берков В. О., Гармония Глинки, М., 1948; его же, «Руслан и Людмила» М. Глинки, М.— Л., 1949; Яковлев В. [В.], Пушкин и Глинка, в его кн.: Пушкин и музыка, М.— Л., 1949; Протопопов В. В., М. И. Глинка, М., 1949; его же, «Иван Сусанин» Глинки. Музыкально-теоретическое исследование, М., 1961; М. И. Глинка. Исследования и материалы, под ред. А. В. Оссовского, Л.— М., 1950; М. И. Глинка. Сб. материалов и статей, под ред. Т. Н. Ливановой, М.— Л., 1950; Шлифштейн С., Глинка и Пушкин, М.— Л., 1950; Кани-Новикова Е. И., М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 1—3, М.— Л., 1950—55; М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества. [Сост. А. Орлова, под ред. Б. В. Асафьева], Л., 1952; Библиография [1822—1956], в сб.: М. И. Глинка. К 100-летию со дня смерти, М., 1958; Глинка в воспоминаниях современников. Под ред. А. А. Орловой, М., 1955; Ливанова Т. Н. и Протопопов В. В., М. И. Глинка. Творческий путь, т. 1—2, М., 1955; Дмитриев А. Н., Музыкальная драматургия оркестра Глинки, Л., 1957; Цуккерман В. А., «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, М., 1957; Памяти Глинки. Исследования и материалы, М., 1958; Кашкин Н. Д., Избр. статьи о М. И. Глинке, М., 1958; М. И. Глинка. Сб. статей. К 100-летию со дня смерти. Под ред. Е. М. Гордеевой, М., 1958; Орлова А. А., Глинка в Петербурге, Л., 1970; Garozzi E., Michele Glinka. Appunti critico biografici, Mil., 1874; Pougue O., Michel Iwanovitch Glinka, P., 1880; Pedrell P., Glinka en Granada, в кн.: Cancionero musical popular Español, t. 2, Appendice 3, Valls — Catalúna [s. a.], p. 75—78; [рус. пер. (фрагмент) в статье И. Рыжкина «Испанские увертюры Глинки», в сб.: М. И. Глинка. К 100-летию со дня смерти, М., 1958]; Pougin A., Essai historique sur la musique en Russie, Turin, 1897, ch. III; то же, P., 1904; Calvocoressi. M. D., Glinka. Biographie critique, P., [1913]; Newmarch R., The Russian Opera, L., 1914, ch. III, IV; Montagu-Nathan. M. Glinka, L., 1916; Riesemann O. von, Monographien zur Russischen Musik, Bd 1, München, 1923; Dippel G., Klingende Einkehr. Michail Glinka und Berlin, B., [cop. 1953]; Petzold R., Michail Glinka. Sein Leben in Bildern, Lpz., 1955; Knepler G., Glinka und die deutsche Musikgeschichtsschreibung; Gedanken zu Glinkas 150. Geburtstag, «Musik und Gesellschaft», 1954, H. 6—7; Vetter W., Beethoven und Glinka, в его кн.: Mythus — Mélos — Musica. Ausgewählte Aufzälte zur Musikgeschichte. Zweite Folge, Lpz., 1961, S. 157—70.

О. Е. Левашёва.

ГЛИНКИНСКИЕ ПРЕМИИ. 1) Премии, учреждённые в 1884 М. П. *Беляевым* в честь М. И. Глинки за лучшие музыкальные произведения, созданные русскими композиторами. Выдавались ежегодно В. В. Стасовым от имени неизвестного и не предавались гласности. Первые Г. п. получили М. А. Балакирев, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи и А. К. Лядов. С 1904, после смерти Беляева, Г. п. присуждались Попечительным советом, основанным, согласно завещанию Беляева, для поощрения рус. композиторов и музыкантов. Первый состав Попечительного совета был назначен Беляевым, в него вошли: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов и А. К. Глазунов (устав совета утверждён 5 февр. 1905). После смерти Римского-Корсакова (1908) его заменил Н. В. Арцыбушев, Лядова в 1914 сменил Я. Витол. Г. п. были отмечены мн. выдающиеся произв. рус. композиторов (всего 216 соч. разл. жанров — опер, балетов, симфоний, камерно-инстр. и вок. произв.). Г. п. разделялись на 5 категорий по роду муз.произв., и размеры их были точно определены. Последние Г. п. были присуждены в 1917. 2) Гос. премия РСФСР им. М. Глинки; учреждена в 1965. Присуждается ежегодно за муз. произв., выдающуюся конц.-исполнительскую деятельность, а также за исследоват. и критич. работы в области музыки. В 1966 первые премии были присуждены Д. Б. Кабалевскому за «Реквием» (для солистов, 2 хоров и симф. оркестра), Ю.А.Шапорину за оперу «Декабристы» и ораторию «Доколе коршун кружить» и Л. Н. Оборину за конц.-исполнит. деятельность, в 1967— К. А. Верткову, Г. И. Благодатову и Э. Э. Язовицкой за музыковедч. труд — «Атлас музыкальных инструментов народов СССР».

Лит.: К десятилетию «глинкинских премий», учрежденных М. П. Беляевым, «Хроника журнала „Музыкальный современник"», 1915, № 12; Еще о «глинкинских премиях», учрежденных М. П. Беляевым, там же, 1916, № 13; Памяти М. П. Беляева... Сб. очерков, статей и воспоминаний, Париж, 1929 (приведен полностью перечень Г. п.).

И. М. Марков.

ГЛИССА́НДО (итал. glissando, от франц. glisser—скользить) — особый приём игры, заключающийся в быстром скольжении пальца по струнам или клавишам муз. инструмента. В отличие от *portamento*, являющегося средством выразит. исполнения, не фиксируемого композитором в нотной записи и часто ошибочно называемого Г., собственно Г. фиксируется в нотной записи, представляя неотъемлемую часть нотного текста. В фп. игре Г. достигается скольжением внешней стороны ногтевой фаланги большого или 3-го пальца (обычно правой руки) по белым или чёрным клавишам. В произв. для клавишных инструментов Г. впервые встречается у франц. композитора Ж. Б. Моро в его сб. «Первая книга пьес для клавесина» («Premier livre pièces de clavecin», 1722). Особые технич. трудности представляет исполнение на фп. Г. гаммообразных последовательностей двойных нот (терций, секст, октав) одной рукой (при её твёрдо фиксируемом положении), требующее одновременного скольжения по клавишам двух пальцев (такого рода Г. исполняются и двумя руками).

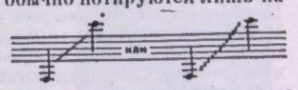
Относительно легко Г. исполняется на фп. старых конструкций с их более податливой, т. н. венской механикой. Возможно поэтому Г. параллельными секстами применялось уже В. А. Моцартом (вариации «Lison dormant»). Октавные Г. встречаются у Л. Бетховена (концерт до мажор, соната ор. 53), К. М. Вебера («Концертштюк», ор. 79), Г. терциями и квартами — у М. Равеля («Зеркала») и др.

Если на клавишных инструментах с их темперированным строем при помощи Г. извлекается звукоряд с определённой высотой тонов, то на смычковых инструментах, для к-рых характерен свободный строй, посредством Г. извлекается хроматич. последовательность звуков, при к-рой необязательно точное исполнение полутонов (с Г. на смычковых инструментах не следует смешивать аппликатурный приём — исполнение хроматической гаммы скольжением пальца). Поэтому значение Г. при игре на смычковых инструментах гл. обр. в колористич. эффекте. Исполнение Г. нек-рых пассажей на смычковых инструментах, кроме хроматич. звукоряда, возможно лишь при игре *флажолетами*. Один из ранних примеров Г. на смычковых инструментах — у итал. композитора К. Фарины (в «Необычайном каприччо», «Capriccio stravagante», 1627, для скр. соло), использующего Г. как натуралистич. приём звукоподражания. В классич. музыке для смычковых инструментов Г. почти не встречается (редкий случай Г. восходящей хроматич. последовательности октавами в коде 1-й части концерта для влч. А. Дворжака). Как приём блестящей виртуозной игры Г. широко применялся в произв., написанных скрипачами и виолончелистами романтич. направления (Г. Венявский, А. Вьётан, П. Сарасате, Ф. Серве и др.). Особенно разнообразно используется Г. как тембровая окраска в муз. лит-ре 20 в. для смычковых инструментов и как колористич. приём в оркестровке (С. С. Прокофьев — Скерцо из 1-го концерта для скрипки; К. Шимановский — концерты и пьесы для скрипки; М. Равель — рапсодия «Цыганка» для скрипки; З. Кодай — Г. аккордами в сонате для влч. соло; Г. скрипок и контрабасов в «Испанской рапсодии» Равеля). Один из наиболее характерных примеров Г. влч. содержится во 2-й части сонаты для влч. и фп. Д. Д. Шостаковича. Особый приём составляет Г. флажолетами, напр. виолончелей у Н. А. Римского-Корсакова («Ночь перед рождеством»), В. В. Щербачёва (2-я симфония), Равеля («Дафнис и Хлоя»), альтов и влч. у М. О. Штейнберга («Метаморфозы») и др.

Г. — широко распространённый приём в игре на педальной арфе, где оно получило совершенно особое применение (в сочинениях композиторов 1-й пол. 19 в. часто использовался итал. термин sdrucciolando). Арфовое Г. обычно строится на звуках септаккордов (в т. ч. и уменьшенных; реже на звуках нонаккордов). При игре Г. все струны арфы, с помощью перестройки отд. звуков, дают звучание только тех нот, к-рые входят в данный аккорд. При нисходящем движении Г. на арфе исполняется слегка согнутым первым пальцем, при восходящем — вторым (одной или двумя руками в сходящемся, расходящемся и перекрещивающемся движении рук). Наредка применяется Г. на гаммообразных последовательностях.

Г. применяется при игре на медных дух. инструментах — на тромбоне с помощью движения *кулисы* (напр., соло тромбона в «Пульчинелле» И. Ф. Стравинского), трубе, на ударных инструментах (напр., Г. педальных литавр в «Музыке для смычковых инструментов, ударных и челесты» Б. Бартока).

Г. широко используется в народной инстр. венг. (стиль *вербункош*), рум. и молд. музыке, а также в джазе. В нотной записи Г. обычно нотируются лишь начальный и конечный звуки пассажа, промежуточные звуки заменяются чертой или волнистой линией.



ГЛИЭР Рейнгольд Морицевич [30 XII 1874 (11 I 1875), Киев — 23 VI 1956, Москва] — сов. композитор, дирижёр, педагог, муз.-обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1938). Доктор искусствоведения (1941). В 1900 окончил Моск. консерваторию, где занимался у М. М. Ипполитова-Иванова (композиция), А. С. Аренского и Г. Э. Конюса (гармония), С. И. Танеева (полифония), И. В. Гржимали (скрипка). В 1900—01 в Петербурге посещал собрания Беляевского кружка. С 1901 преподавал муз.-теоретич. предметы в Моск. муз. школе Гнесиных (среди первых частных учеников Г.— Н. Я. Мясковский и С.С.Прокофьев). С 1913 профессор по классу композиции, с 1914 директор Киевской консерватории, а также рук. оперного, оркестрового, камерно-инстр. классов (среди учеников — Б. Н. Лятошинский, Л. Н. Ревуцкий, М. П. Фролов и др.). В 1920—41 профессор Моск. консерватории по классу композиции (среди учеников — Ан. Н. Александров, А. А. Давиденко, Л. К. Книппер и др.).



В первые годы после Великой Окт. социалистич. революции вёл муз.-просветительную работу в красноармейских и рабочих аудиториях. В 1920—22 зав. муз. секцией Моск. отдела нар. образования, сотрудник Муз. отдела Наркомпроса РСФСР, чл. этнографич. секции Моск. пролеткульта. В 1938—48 пред. Оргко-

митета Союза советских композиторов. С 1908 выступал как дирижёр (в 1906—08 брал уроки дирижирования у О. Фрида в Германии). В кон. 30-х гг., а также в 1947 и 1950 предпринял несколько гастрольных поездок по Сов. Союзу, выступая с авторскими концертами.

Творчество Г. тесно связано с традициями рус. муз. классики. Для произв. Г. характерны теплота и искренность высказывания, отмеченные широкой мелодич. распевностью; музыка Г. одновременно подкупает изяществом гармонии, ясностью и стройностью форм. В целом композитору свойственна эмоцион. уравновешенность, в его сочинениях доминируют светлые, лирич. и эпически-повествоват. настроения. Муз. наследие Г. велико и разнообразно по жанрам. Крупной вехой в истории отечеств. балета стал «Красный мак» (1927, Большой т-р, Москва), первый сов. репертуарный балет на совр. революц. тему. Широкую популярность получил балет Г. «Медный всадник» (по А. С. Пушкину, 1949, Ленингр. т-р оперы и балета), в к-ром эпизоды тонкой, проникновенной лирики чередуются с торжественными, славящими рус. народ. В этих произв. Г., как и во мн. других, органично претворены интонации рус. нар. песен и танцев. Композитор также использует в своём творчестве фольклорные источники и др. народов Сов. Союза. Его оперы «Шахсенем» (1927, Азерб. т-р оперы и балета), «Лейли и Меджнун» (соавтор Т. Садыков, 1940, Узб. т-р оперы и балета) и «Гюльсара» (соавтор тот же, 1949, там же) стали значит. вехой в становлении азерб. и узб. муз.-театр. культур. В этих произв. Г. соединил своеобразные черты иск-ва народов Закавказья и Ср. Азии с приёмами рус. классич. муз. школы. Неоднократно обращался композитор и к укр. фольклорному материалу (симф. картина «Запорожцы» — 1921, симф. поэма «Заповит» — 1941, и др.).

Отличительные черты симф. произв. Г. — монументальность образов, яркая живописность, картинность, колористич. изысканность, тяготение к программности. Наиболее ярко проявились они в 3-й симфонии («Илья Муромец», 1909—11), продолжающей традиц. для рус. музыки линию эпич. симфонизма. Одно из центр. мест в творчестве Г. принадлежит концерту для голоса с оркестром (1943), насыщенному задушевными песенными оборотами. Среди камерных произв. популярность получил 4-й струн. квартет (1946). Г. — автор большого числа произв. для разл. инструментов (гл. обр. фп.), занявших прочное место в учебно-педагогическом репертуаре.

Соч.: оперы — опера-ораторий Земля и небо (по Дж. Байрону, 1900), Шахсенем (1923—25, пост. 1927 на рус. яз., Баку; 2-я ред. 1934, на азерб. яз., Азерб. т-р оперы и балета, Баку), Лейли и Меджнун (по поэме А. Навои, соавтор Т. Садыков, 1940, Узб. т-р оперы и балета, Ташкент), Гюльсара (соавтор Т. Садыков, пост. 1949, там же), Рашель (по Г. Мопассану, конц. исп. 1947, артистами Оперно-драматич. т-ра им. К. Станиславского, Москва); муз. драма — Гюльсара (текст К. Яшена и М. Мухамедова, музыка собрана Т. Джалиловым, записана Т. Садыковым, обработана и оркестрована Г., пост. 1936, Ташкент); балеты — Хризис (1912, Интернац. т-р, Москва), Клеопатра (Египетские ночи, по А. С. Пушкину, 1926, Муз. студия Художественного т-ра, Москва), Красный мак (с 1957 — Красный цветок, пост. 1927, Большой т-р, Москва; 2-я ред., пост. 1949, Ленингр. т-р оперы и балета), Комедианты (Дочь народа, по пьесе «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, 1931, Большой т-р, Москва; 2-я ред. под назв. Дочь Кастилии, 1955, Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, Москва), Медный всадник (по поэме А. С. Пушкина, 1949, Ленингр. т-р оперы и балета; Гос. пр. СССР, 1950), Тарас Бульба (по повести Н. В. Гоголя, соч. 1951—52); кантата Слава Советской Армии (1953); для орк.— 3 симфонии (1899—1900; 2-я — 1907; 3-я — Илья Муромец, 1909—11); симф. поэмы — Сирены (1908; Глинкинская пр., 1908), Заповит (памяти Т. Г. Шевченко, 1939—41); увертюры — Торжественная увертюра (К 20-летию Октября, 1937), Ферганский праздник (1940), Увертюра на славянские народные темы (1941), Дружба народов (1941), Победа (1944—45); симф. картина Запорожцы (1921); концерты орк.— для арфы (1938), для голоса (1943; Гос. пр. СССР, 1946), для валторны (1951); для духового орк.— На праздник Коминтерна (фантазия, 1924), Марш Красной Армии (1924), 25 лет Красной Армии (увертюра, 1943); для орк. нар. инструментов — Симфония-фантазия (1943); камерно-инстр. произв.— 3 секстета (1898, 1904, 1905 — Глинкинская пр., 1905); 4 квартета (1899, 1905, 1928, 1946 — № 4, Гос. пр. СССР, 1948); для фп.—150 пьес, в т. ч. 12 детских пьес средней трудности (1907), 24 характерные пьесы для юношества (4 тетр., 1908), 8 лёгких пьес (1909) и др.; для скр., в т. ч. 12 дуэтов для 2 скр. (1909); для в/ч.—свыше 70 пьес, в т. ч. 12 листков из альбома (1910); романсы и песни — ок. 150; музыка к драматическим спектаклям и фильмам.

Лит.: Волза И., Концерты Глиэра, М., 1955; его же, Р. М. Глиэр, М., 1962; Катонова С., Балеты Р. М. Глиэра, М., 1960; Петрова Н., Р. М. Глиэр. 1875—1956. Краткий очерк жизни и творчества, Л., 1962; Леонова М., Симфонические произведения Р. М. Глиэра. Справочник-путеводитель, М., 1962; Ягольим В., Р. М. Глиэр. Нотографический справочник, М., 1964; Р. М. Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы, т. 1—2, М.— Л., 1965—67. *Г. М. Цыпин.*

ГЛОКЕНШПИЛЬ (нем. Glockenspiel, от Glocke— колокольчик и Spiel — игра) — ударный инструмент; см. *Колокольчики.*

GLORIA (глóрия, лат. — слава, первое слово фразы Gloria in excelsis Deo — «Слава богу в вышних») — католич. песнопение, вторая часть *мессы.* Композиторы разл. эпох (Жоскен Депре, Палестрина, Орландо Лассо, И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Лист и др.) неизменно включали G. в свои мессы. Нек-рые композиторы делят G. на номера, выделяя отд. фразы текста: «laudamus te» («хвалим тебя»), «gratias agimus tibi» («благодарим тебя») и т. д. В др. случаях муз. композиция G. едина, иногда она подчиняется принципу трёхчастности. На заключит. слова «In gloria Dei Patris. Amen» В.А. Моцарт, Л. Бетховен и др. великие мастера обычно писали фугу. Как правило, музыка G. исполнена монумент. величия, торжественной праздничности. G. под названием «Великое славословие» входит в состав православной *всенощной* в соответствующем переводе на церк.-славянский язык. *Б. В. Левик.*

ГЛÓСЫ (испан. glosas) — в испан. музыке 16 — нач. 17 вв.: 1) общее наименование орнаментальных украшений (равнозначно *колоратуре*). 2) Орнаментальные инстр. (лютневые, органные) *вариации* на популярную мелодию, назв. к-рой часто приводилось в заглавии. Порой такие Г. импровизировались (обычно органистами). Д. Ортис в «Tratado de glosas sobre cláusulas...» (1553, нов. изд. М. Шнейдера, 1913, [2] 1936) приводит образцы подобных Г.

ГЛУ́МОВ Александр Николаевич [19 VIII (1 IX)1901, Москва — 22 XII 1972, там же] — сов. музыковед, актёр, чтец, писатель. Кандидат искусствоведения (1951). В 1923 окончил Высшие художеств. мастерские Малого т-ра. В 1923—37 актёр Малого т-ра, МХАТа 2-го, Ленингр. т-ра драмы им. Пушкина; с 1927 выступал в жанре художеств. чтения. Автор и режиссёр муз.-лит. постановок с участием симф. оркестров и муз. ансамблей: «Эгмонт» Гёте (1931, муз. Л. Бетховена), «Ленин» Маяковского (1932, муз. В. Я. Шебалина), «Пер Гюнт» Ибсена (1935, муз. Э. Грига), «Евгений Онегин» Пушкина (1942, муз. П. И. Чайковского), «Франческа да Римини» Данте (1945, муз. С. В. Рахманинова), «Гамлет» Шекспира (1946, муз. Н. Н. Рахманова, С. Н. Василенко) и др. Эта область работы Г. тесно связана с его музыковедч. трудами, осн. темы к-рых — музыкальность речевой интонации, синтез речи и музыки. Написал научно-историч. романы о комп. А. А. Плещееве «Юные вольнодумцы» (М., 1959) и «На рубеже века» (М., 1965) — две части задуманной трилогии.

Соч.: Пушкин, Верстовский, Внельгорский, «СМ», 1934, № 1; «Лелио» Берлиоза, там же, 1934, № 2; Историческое развитие мелодрамы, там же, 1935, № 1; Пер Гюнт, ... муз. Э. Грига, Л., 1935, расш. и доп., [2] 1936; Революционные песни декабристов, «СМ», 1950, № 12; Музыкальный мир Пушкина, М.— Л., 1950; Музыка в русском драматическом театре, М., 1955; О музыкальности речевой интонации, в сб.: Вопросы музыкознания, т. 2, М., 1955, с. 291—322, и др.

И. М. Ямпольский.

ГЛУХ Михаил Александрович [р. 30 IV (13 V) 1907, Москва] — сов. композитор. Член КПСС с 1940. В 1934 окончил аспирантуру Ленингр. академии искусствознания (рук. И.И. Соллертинский), в 1940 Ленингр. консерваторию (класс композиции Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, класс оркестровки М. О. Штейнберга). В 1938—41 научный сотрудник Ленингр. научно-исследовательского ин-та театра и музыки. В 1944—45 композитор армейского ансамбля. Автор статей и рецензий в периодич. печати, редактор ряда книг.

Соч.: опера—Денис Давыдов (1957, Ленингр. Малый оперный театр), оперетта — Орешек (1944, Ленингр. театр муз. комедии), сюиты для симф. оркестра (1940), вок. циклы Весенние песни для голоса и симф. оркестра (1952), сюита для солистов, хора и оркестра нар. инструментов, романсы (циклы «Ленинградские этюды», 1947, «Из Ленинградского альбома», «Поэт-партизан», 1954, и др.), песни, музыка к фильмам.

ГЛУ́ХОВЦЕВ Алексей Степанович [25 II (9 III) 1875, с. Бондаревка, ныне Суджанского р-на Курской обл. — год и место смерти неизв.] — рус. композитор. Окончил в 1898 юридич. ф-т Киевского ун-та, в 1904 — Моск. консерваторию по классу С.И. Танеева. В 1906—11 работал судебным следователем в Орле, руководил хором. Автор фп. пьес, хоров, романсов. Наибольшую известность получила опера Г. «Дни нашей жизни» (по пьесе Л. Н. Андреева, либр. Н. В. Ларикова, 1911, пост. 1913, Гор. т-р, Киев). Л. Н. Андреев (соученик Г. по орловской гимназии) считал музыку оперы «местами достигающей положительно драматических эффектов». Опера пользовалась успехом благодаря злободневности сюжета и включению популярных студенч. песен («Быстры как волны» и др.).

Л. З. Корабельникова.

ГЛУШАКО́В Валерий Игнатьевич (р. 1 IX 1926, Бобруйск) — сов. певец (тенор). Нар. арт. БССР (1964). В годы Великой Отечественной войны 1941—45 был партизаном. В 1956 окончил Белорус. консерваторию по классу пения Е. Э. Витинга. С того же года солист Белорус. т-ра оперы и балета. Партии: Вронец («Ясный рассвет» Туренкова, первое исп., 1958), Андрей («Колючая роза» Семеняко, первое исп., 1960), Лукаш («Чародейка»), Звездочёт («Золотой петушок»), Андрей («Хованщина»), Индийский гость, Владимир Игоревич; Дон Антонио («Обручение в монастыре»), Фауст, Вертер; Кассио («Отелло»), Герцог («Риголетто»), Альфред («Травиата»), Надир («Искатели жемчуга»), Энцо («Джоконда» Понкьелли) и др. Выступает как конц. певец. *И. Г. Нисневич.*

ГЛУШКО́ВСКИЙ Адам Павлович (1793— ок. 1870)— рус. артист балета, балетмейстер. Окончил Петерб. балетную школу в 1809, учился у И. И. Вальберха и Ш. Л. Дидло. В 1808—11 танцевал на петерб. сцене, с 1812 — первый танцовщик и балетмейстер в Москве, преподаватель Моск. балетной школы. После 1817 перешёл на пантомимные и характерные роли, в 1831 оставил исполнит. деятельность и до 1839 был гл. режиссёром моск. балетной труппы. Возглавив моск. балетный театр в период Отечеств. войны 1812, Г. передал патриотич. подъём народа, поставив 20 балетов-дивертисментов на рус. нар. темы: «Филатка с Федорой у качелей под Новинским» (1815), «1 мая, или Гулянье в Сокольниках» (1816) (оба на муз. С. И. Давыдова), «Торжество россиян, или Бивак под Красным» (1816), «Казаки на Рейне» (1817) (оба на сборную музыку) и др. В них Г. пропагандировал нац. фольклор, дал образцы театрализации рус. нар. плясок. Тогда же ставил многоактные балеты-мелодрамы в стиле «романа ужасов» на музыку, подобранную капельмейстером М. Ф. Керцелли: «Развратный, или Вертеп разбойников» (1814), «Смерть Рожора, ужаснейшего атамана разбойников...» (1816) и др. В 1817 перенёс на моск. сцену балет Дидло «Зефир и Флора» с музыкой К.А. Кавоса (всего Г. воспроизвёл 14 балетов Дидло). Нек-рые из них обрели в трактовке Г. особую остроту свободолюбивых мотивов раннего романтизма («Венгерская хижина» А. Вешоа, 1819). Г. поставил первый балет на сюжет А. С. Пушкина: «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» Шольца (1821). Роль Руслана исполнил сам балетмейстер. Эффектное феерич. зрелище прожило на моск. сцене 10 лет, а в 1824 было перенесено и в Петербург. Воздействия романтич. мелодрамы сказались в дивертисменте Г. «Праздник гарема» (на темы «Бахчисарайского фонтана»), включённом в постановку «Керим-Гирея» Шаховского (1827), и балете «Чёрная шаль, или Наказанная неверность» (1831) (оба на сборную музыку). К романтич. балетной пушкиниане Г. примыкает трёхактный балет «Три пояса, или Русская Сандрильона» на музыку Шольца (1826), по мотивам сказки В. А. Жуковского.

Театрализация рус. муз.-плясового фольклора, свободолюбивых образов поэзии рус. романтизма, развитие на рус. нац. почве эстетич. опыта Дидло определяют прогрессивное значение творчества Г. для балетного театра 1810—30-х гг. Г.— первый теоретик и историк рус. хореографии. Его лит. труды содержат ценные сведения и размышления о балете 1-й пол. 19 в.

Соч.: Из воспоминаний о знаменитом хореографе К. Л. Дидло, «Москвитянин», 1856, т. 1, кн. 4, с. 385—412; Воспоминания балетмейстера, [вступит. ст. Ю. Слонимского], Л.— М., 1940.

Лит.: Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.— М., 1958; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959. *В. М. Красовская.*

ГЛЮК (Gluck), Кристоф Виллибальд (2 VII 1714, Эрасбах, Бавария — 15 XI 1787, Вена) — композитор, один из виднейших представителей музыкального классицизма. Автор 107 опер. Его произв., созданные для Вены — «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770), и для Парижа — «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779), сыграли выдающуюся историч. роль в коренном преобразовании оперы-серна и создании нового типа оперы. Творчество Г. явилось, по словам Г. Берлиоза, давно ожидаемой «радикальной революцией» в опере. Тенденции обновления оперы-серна можно отметить у мн. предшественников и современников Г. (Г. Ф. Гендель, Т. Траэтта, Н.Поммелли), но лишь «революция Глюка» (Р.Роллан) привела к созданию нового оперного стиля, воплощающего эстетич. идеалы третьего сословия накануне Великой франц. революции.

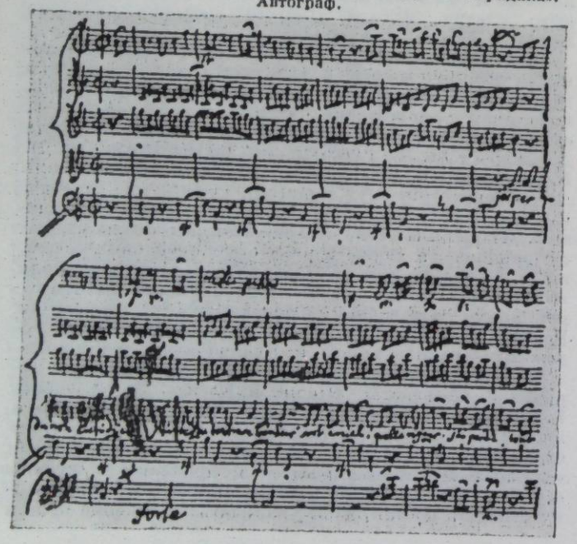


Художеств. принципы Г. имели разнообразные истоки и сформировались в результате новой трактовки гуманизма античной греч. трагедии (Еврипид). Большую роль в подготовке оперных преобразований Г. сыграли идеи франц. энциклопедистов (в особенности Д. Дидро и Ж. Ж. Руссо) и нем. просветителей (И. И. Винкельман, Г. Э. Лессинг), образы современной Г. литературы (Ф. Г. Клопшток). Свои муз.-эстетич. взгляды Г. изложил в предисловиях к операм «Альцеста», «Парис и Елена», к парижской ред. оперы «Орфей и Эвридика», а также в ряде опубликованных писем, в т. ч. к академику Ж. Б. Сюару (1777). Решающим для творчества Г. стало общение композитора с итал. сторонниками обновления оперы-серна — интендантом Венской придв. оперы графом Дж. Дураццо и его худож. единомышленником Р. Кальцабиджи — итал. поэтом и драматургом, либреттистом опер «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Парис и Елена». Деятельность Г. и Кальцабиджи была направлена против схематизма либретто, стандартности форм. Г. и его либреттист стремились к высокой идейности, к выражению в опере «сильных страстей», простоте и правдивости худож. образов. Г. усматривал цель музыки в том, чтобы «сопутствовать поэзии, дабы усиливать выражение чувств

и придавать большой интерес сценическим ситуациям». Повышая драматургич. значение музыки, Г. стремился к органическому единству всех компонентов оперы. Постановка в Париже опер Г. вызвала ожесточённую борьбу мнений. Против Г. выступили приверженцы франц. оперы (сформировавшейся в творчестве Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо) и сторонники итал. оперы (представленной Н. Поммелли, А. Саккини, Н. Пиччинни). Приезд Н. Пиччинни в Париж (1776), специально приглашённого противниками Г., явился началом «войны глюкистов и пиччинистов», к-рая в условиях 70-х гг. 18 в. была отражением обострившейся идеологич. борьбы во Франции. Эта борьба имела ряд аспектов: споры о «превосходстве» итал. или франц. оперы, о нац. своеобразии франц. музыки, о законах оперного иск-ва, к-рые якобы «нарушил» Г. В борьбе с «пиччинистами» победу одержал Г. Влияние «оперной революции» Г. испытал в своём творчестве и Н. Пиччинни.

Первая новаторская опера Г. — «Орфей и Эвридика», воплотила традиц. оперный сюжет. Композитор трактовал его как сказание о величии любви и могуществе музыки в трагич. борьбе человека с силами смерти. Ни в Вене, ни в др. европ. городах эта опера не имела успеха, но поставленная в Париже в новой редакции она произвела там глубокое впечатление. В героич. опере «Альцеста» Г. продолжил развитие своих новаторских идей. В предисловии к ней композитор отстаивал принципы простоты, правдивости и естественности, подчёркивая, что «все в этой опере построено на природе». Опера отличается монументальностью, разнообразием хоров, развитыми муз. формами, что послужило углублению выражения трагич. конфликта сюжета. Новый, высший этап оперного новаторства Г. начинается с пост. в Париже «Ифигении в Авлиде» на либретто Ф. дю Рулле по трагедии Ж. Расина. Г. создал произв. большой худож. силы, отличающееся разнообразием средств выразительности, ярко индивидуальными характеристиками действующих лиц и высоким драматизмом. Драматургич. цельности и законченности оперы способствовало стройное либретто дю Рулле. Следующая парижская опера — «Армида», написанная на текст либреттиста Ф. Кино для одноим. оперы Люлли, была своеобразным вызовом консервативным приверженцам старой франц. оперы. Особое место в этой опере

К. В. Глюк. Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика». Автограф.



занимают хор. и танц. эпизоды и ставший знаменитым оркестровый финал. Г. считал «Армиду» одним из лучших своих произв. Опера «Ифигения в Тавриде», в к-рой композитор снова возвратился к античному миру, представляет завершающую ступень в создании нового стиля. Композитор достиг в опере органич. единства всех муз.-драматургич. средств выразительности (арии, монологи, хор. и оркестровые эпизоды). В этом произв. музыка всецело подчинена драматич. действию. Последняя опера Г. — лирич. драма «Эхо и Нарцисс» (1779, по мифологич. сказке). Сюжетно близкая к «Орфею и Эвридике», опера лишена монументальности, свойственной предшествующим произв. композитора. Здесь проявились уже новые для Г. предромантич. элементы. В этой пасторальной драме композитор создал контрастные муз. образы — тоски, отчаяния, трагизма и счастья.



Рисунок Ш. Монне на титульном листе партитуры оперы «Орфей и Эвридика». Париж. 1764.

Оперные произв. Г. характеризуются глубоким идейным содержанием, стремлением к выражению сильных чувств, человечностью, сочетанием возвышенной простоты и монументальности, трагич. пафоса и лиризма. Гл. достижением композитора явилось подчинение всех средств выразительности оперного спектакля единому драматургич. замыслу. Стремясь преодолеть номерную структуру оперы, Г. объединял отдельные эпизоды оперы в большие сцены, проникнутые единым драматич. развитием, усиливал в речитативных эпизодах декламац. выразительность, в ариях отказался от внешней виртуозности, значительно драматизировал и повысил роль хора и оркестра. По-новому трактовал композитор и увертюру, рассматривая её как «вступительный обзор содержания» (особенно показательна в этом смысле увертюра к «Ифигении в Авлиде»). В итоге коренных преобразований оперы-сериа Г. создал классич. тип муз. драмы.

Г. предвосхитил ряд важных черт последующего времени — интонации эпохи Великой франц. революции и некоторые элементы муз. романтизма. Он оказал влияние на творчество Л. Керубини, Г. Спонтини, Л. Бетховена, а затем Г. Берлиоза, Ф. Листа и особенно Р. Вагнера. Значение Г. как оперного композитора неоднократно отмечал М. И. Глинка. Г. был разносторонне одарённым музыкантом. Он играл на мн. инструментах, пел, хорошо знал особенности балетного иск-ва. Вместе с венским балетмейстером и либреттистом Г. Анджолини он создал и поставил на сцене несколько хореографич. драм. Г. был также выдающимся оперным дирижёром. Деятельность Г. способствовала повышению уровня оперного исполнительства, т. к. композитор ставил перед артистами сложные и ответственные задачи.

Основные даты жизни и деятельности

1714.— 2 VII. В семье лесничего Александра Иоханнеса Г. и его жены Марии Вальбурги в Эрасбахе (Бавария) родился сын Кристоф Виллибальд.

1717.— Г. с семьёй переселился в Рейхштадт (Сев. Богемия), где его отец занимал должность ст. лесничего у герц. Тосканской.

1720.— Начинает посещать школу.

1722.— Вместе с семьёй переезжает в Крейбиц.—Начало муз. образования.

1727.— Вместе с семьёй переезжает в Эйзенберг, близ Комотау.— Стремясь вопреки воле отца стать музыкантом, Г. покидает семью, странствует, зарабатывая на жизнь игрой на скрипке и как певец.

1731—34.— Годы учёбы в Пражском ун-те (философское отделение); Г. слушает лекции по логике и математике.— Возможно, берёт уроки музыки у чеш. композитора Б. М. Черногорского.— Выступает как органист в Тейнскирхе.— Концертирует как скрипач и виолончелист.

1735.— Г. приезжает в Вену.— Служба в домашнем оркестре князя Лобковица.

1736.— По приглашению итал. князя А. М. Мельци Г. занимает в Милане должность камер-музыканта его капеллы.— Занятия композицией с Дж. Б. Саммартини (до 1741?).

1741.— 26 XII. Исполнение первой оперы Г. «Артаксеркс» в Милане.

1745.— Г. получает заказ на создание двух опер от англ. т-ра «Хеймаркет» (Лондон).— Поездка в Лондон.— Знакомство с Г. Ф. Генделем.

1746.— 18 I и 4 III. Исполнение пастиччо «Падение гигантов» и «Артамена» в т-ре «Хеймаркет» (Лондон).— 25 III. Совместный концерт Генделя и Г. в этом же т-ре.— 25 и 30 IV. Два концерта-бенефиса в честь Г., в к-рых Г. солирует на стеклянной гармонике собств. изобретения.— V. Отъезд из Лондона.— XI—XII. Г. в Гамбурге; поступает в итальянскую труппу братьев Миготти в качестве 2-го дирижёра и хормейстера.

1747.— Г. вместе с труппой Миготти прибывает в Дрезден.

1748.— 14 V. Исполнение оперы «Узнанная Семирамида» в «Бургтеатре» (Вена). — IX. Отъезд из Вены в Гамбург.—Г. занимает должность капельмейстера в труппе Миготти.— XI. Поездка вместе с труппой в Копенгаген.

1750.— Пост. оперы «Эцио» в Праге (во время карнавала). — Поездка в Вену.— 15 IX. Свадьба Г. и Марианны Пергин в Вене.

1751.— Г. становится капельмейстером в труппе Локателли в Праге.

1752.— XII. Поездка в Вену, где Г. устраивается на постоянное жительство.

1753.— Г. становится капельмейстером оркестра князя Иозефа Саксен-Хильдбургхаузенского, руководит его еженед. концертами — «академиями», создаёт для них муз. произв.

1754.— По предложению управляющего венскими т-рами графа Дж. Дураццо назначается дирижёром и композитором придв. оперы.

1756.— Поездка в Рим, где ставится опера Г. «Антигона». — Присвоение Г. звания «кавалера»; награждение Г. папским орденом «Золотой шпоры».— Возвращение в Вену.— Начало работы над созданием комич. опер в стиле франц. оперы-буффа.

1761.— Знакомство с приехавшим в Вену итал. поэтом и либреттистом Р. Кальцабиджи.— XII. Пост. с огромным успехом комич. оперы Г. «Одураченный Кади» и балета-пантомимы «Дон Жуан» в «Бургтеатре» (Вена).

1762.— 5 X. Пост. оперы «Орфей и Эвридика» в «Бургтеатре».

1763.— Поездка в Болонью (Италия) вместе с К. Диттерсдорфом.— 14 V. Пост. оперы «Триумф Клелии».

1764.— 7 I. Пост. оперы «Непредвиденная встреча» в Вене.— II. Поездка в Париж вместе с Дж. Дураццо и либреттистом М. Кольтеллини.— III. Поездка во Франкфурт-на-Майне; исполнение там оперы «Орфей и Эвридика».

1767.— 26 XII. Пост. оперы «Альцеста» в Вене.

1770.— 3 XI. Пост. оперы «Парис и Елена» в Вене.

1772.— 1 VIII. Парижский журн. «Mercure de France» опубликовал письмо дю Рулле по поводу опер Г. и желательности их постановок в Париже.

1774.— 19 IV. Пост. в Париже оперы «Ифигения в Авлиде». — 2 VIII. Пост. оперы «Орфей и Эвридика» в нов. франц. ред.— Середина октября. — Начало «войны глюкистов и пиччинистов». — Отъезд Г. в Вену.— 18 X. Г. присваивается звание «действительного императорского и корол. придв. композитора» с ежегодным жалованием в 2000 гульденов.— XII. Прибытие в Париж.

1775.— 27 II. Пост. оперы «Очарованное дерево» в нов. ред. в Версале.

1776.— III. Поездка Г. в Париж.— 23 IV. Пост. оперы «Альцеста» в нов. ред.в т-ре «Гранд-Опера».—VI. Возвращение в Вену.

1777.— 29 V. Прибытие Г. в Париж.— 23 IX. Пост. с огромным успехом оперы Г. «Армида» в т-ре «Гранд-Опера».— X. В «Journal de Paris» опубликованы письма Г. к «пиччинисту» Ж. Ф. Лагарпу и «глюкисту» Ж. Б. Сюару.

1778.— II. Отъезд Г. из Парижа в Вену.— XI. Новая поездка в Париж.

1779.— 18 V. Пост. оперы «Ифигения в Тавриде» в т-ре «Гранд-Опера».— VII. Тяжёлая болезнь Г. (паралич).— 24 IX. Пост. последней оперы Г. «Эхо и Нарцисс».— Возвращение Г. в Вену.— Успех оперы «Ифигения в Тавриде» нанёс решительное поражение «пиччинистам» (сам Н. Пиччинни признал «музыкальную революцию» Г.).

1781.— VI. Второй паралич у Г.

1787.— 15 XI. Смерть композитора.— 17 XI. Во время похорон Г. впервые исполнялось под упр. комп. А. Сальери последнее произв. Г. «De profundis» (для 4-голосного хора и оркестра).

Соч.: оперы — Артаксеркс (либр. П. Метастазио, 1741, т-р «Редже дукале», Милан), Деметрий, или Клеонике (либр. П. Метастазио, 1742, т-р «Сан-Самуэле», Венеция), Демофонт (либр. П. Метастазио, 1742, т-р «Редже дукале» Милан), Тигран (либр. К. Гольдони по пьесе Ф. Сильвани, «Добродетель торжествует над любовью и ненавистью», 1743, Кремона), Арсаче (пастиччо, 1743, т-р «Редже дукале», Милан; возможно, 1743, т-р Гримани, Венеция), Софонисба, или Сифаче (либр. Ф. Сильвани, с ариями на тексты П. Метастазио, 1744, т-р «Редже дукале», Милан), Мнимая рабыня (La finta schiava, пастиччо, совместно с Дж. Маккари, Дж. Б. Лампуньяни, Л. Винчи, либр. Ф. Сильвани, 1744, т-р «Сант-Анджело», Венеция), Гиперместра (либр. П. Метастазио, 1744, т-р «Сан-Джованни Кризостомо», Венеция), Поро (по пьесе П. Метастазио «Александр в Индии», 1744, т-р «Редже», Турин), Ипполит, или Федра (либр. Дж. Г. Корио, пост. 1745, т-р «Редже дукале», Милан), Падение гигантов (La caduta dei giganti, пастиччо, либр. Ф. Ваннески, 1746, т-р «Хеймаркет», Лондон), Артамена (пастиччо, либр. Б. Виттури в обр. Ф. Ваннески, 1746, там же), Свадьба Геракла и Эбы (La Nozze d'Ercole e d'Ebe, 1747, Пильниц, ок. Дрездена), Узнанная Семирамида (La Semiramide riconosciuta, либр. П. Метастазио, 1748, «Бургтеатр», Вена), Распря богов (La contesa dei Numi — театр. празднество, либр. его же, 1749, Дворец Шарлоттенборг, Копенгаген), Эцио (либр. его же, 1750, на карнавале, Прага), Иссипиле (либр. его же, 1752, на карнавале, там же), Милосердие Тита (La clemenza di Tito, либр. его же, 1752, т-р «Сан-Карло», Неаполь), Китаянки (Le Cinesi, театр. представление, либр. его же, 1754, Шлосхоф, ок. Вены), Танец (La Danza, пасторальное представление, либр. его же, 1755, Лаксенбург, ок. Вены), Оправданная невинность, или Весталка (L'innocenza giustificata— La vestale, театр. празднество, арии на тексты П. Метастазио, 1755, «Бургтеатр», Вена; под назв. Весталка, 1768, там же), Сельская любовь (Les amours champêtres, 1755, Шёнбрунн, ок. Вены), Антигона (либр. П. Метастазио, 1756, т-р «Ди Торре Арджентина», Рим), Король-пастух (Il re pastore, либр. его же, 1756, «Бургтеатр», Вена), Мнимая рабыня (первонач. назв.— Обманчивая искательница приключений — La fausse esclave — La fausse aventurière, комич. опера, либр. Л. Ансома и Маркивиля, 1758, Вена), Остров Мерлина, или Светопреставление (L'Isle de Merlin ou le Monde renversé, комич. опера, либр. Л. Ансома по сюжету А. Р. Лесажа и д'Орневаля, 1758, Шёнбрунн), Кавардак, или Дьявольская свадьба (Le diable à quatre, ou le Mariage du Diable, комич. опера, либр. Ж. М. Седена, 1759, Лаксенбург, близ Вены), Осаждённая Цитера (La Cythère assiégée, комич. опера, либр. Ш. С. Фавара, по сюжету повести Лонга «Дафнис и Хлоя», 1759, Вена и Шветцинген, близ Мангейма; 2-я ред., опера-балет, 1775, т-р «Гранд-Опера», Париж), Очарованное дерево, или Обманутый опекун (L'arbre enchantée, ou le Tuteur dupé, комич. опера, либр. П. Л. Молина, 1759, Шёнбрунн; 2-я ред. 1775, Версаль), Исправленный пьяница, или Двойная метаморфоза (L'Ivrogne corrigé ou la Double métamorphose, комич. опера, либр. Л. Ансома, 1760, «Бургтеатр», Вена), Тетид (серенада, либр. Д.Мильякка, 1760, Императорский дворец, Вена), Одураченный Кади (Le Cadi dupé, комич. опера, либр. П. Р. Лемонье, 1761, «Бургтеатр», Вена), Орфей и Эвридика (трагич. опера, либр. Р. Кальцабиджи, 1762, «Бургтеатр», Вена; 2-я ред. либр. П. Л. Молина по тексту Р. Кальцабиджи, 1774, т-р «Гранд-Опера», Париж), Триумф Клелии (Le Trionfo di Clelia, либр. П. Метастазио, 1763, т-р «Комунале», Болонья), Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки (La Rencontre imprévue, ou Les pélerins de la Mecque, муз. комедия, либр. Л. Данкура по сюжету А. Р. Лесажа и д'Орневаля, 1764, «Бургтеатр», Вена), Смятенье на Парнасе (Il Parnasso confuso, театр. представление, либр. П. Метастазио, 1765, Шёнбрунн), Телемак, или Остров Цирцеи (Il Telemaco, ossia L'isolo di Circe, либр. К. С. Капече в обр. М. Кольтеллини, 1765, «Бургтеатр», Вена), Венок (La corona, театр. представление, либр. П. Метастазио, 1765), Пролог (Il Prologo, либр. Л. О. дель Россо, 1767, т-р «Делла Пергола», Флоренция), Альцеста (трагич. опера, либр. Р. Кальцабиджи, 1767, «Бургтеатр», Вена; 2-я ред., в обр. Ф. дю Рулле, 1776, т-р «Гранд-Опера», Париж), Празднества Аполлона (La Feste d'Apollo, либр. К. Н. Фругони и Р. Кальцабиджи, 1769, Придворный т-р, Парма), Парис и Елена (либр. Р. Кальцабиджи, 1770, «Бургтеатр», Вена), Ифигения в Авлиде (Iphigénie en Aulide, трагич. опера, либр. Ф. дю Рулле, по трагедии Ж. Расина и по Еврипиду, 1774, т-р «Гранд-Опера», Париж), Армида (героич. опера, либр. Ф. Кино по поэме Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим», 1777, там же), Ифигения в Тавриде (Iphigénie en Tauride, либр. Н. Ф. Гийара и Л. дю Рулле по драме Г. де ла Туш, 1779, там же), Эхо и Нарцисс (Echo et Narcisse, лирич. опера, либр. Л. Т. Чуди, 1779, там же; 2-я ред. 1780); балеты — Дон Жуан (сценарий и хореография Г. Анджолини по пьесе Мольера, 1761, «Бургтеатр», Вена), Семирамида (сценарий Р.Кальцабиджи по трагедии Вольтера, хореография Г. Анджолини, 1765, там же), Александр (хореография Г. Анджолини, 1765, Лаксенбург), Китайский сирота (L'orfano della China, по трагедии Вольтера, хореография Г. Анджолини, 1774, Вена); для хора и орк.—De profundis для 4-голосного хора и орк. (ок. 1782); для орк.— 17 симфоний или увертюр (7 D-dur, 3 F-dur, 3 G-dur, C-dur, A-dur, E-dur и Es-dur; из них 3 — D-dur, G-dur, Es-dur, возможно, не принадлежат Г.); для одного инструмента с орк.— концерт для флейты (G-dur); для нескольких инструментов — 6 трио-сонат для 2 скр. и генерал-баса (опубл. 1746); для голоса и фп.— 7 од и песен на сл. Ф. Г. Клопштока (Klopstocks Oden und Lieder beim Clavier zu singen in Musik gesetzt, 1773—1785), ода К смерти (An den

Tod, сл. Ф. Г. Клопштока, записана по слуху И. Ф. Рейхардтом, 1783, опубликована в сб.: Musikalischer Blumenstrauss, B., 1792).

Лит. соч.: Посвящение «Альцесты», 1768, в кн.: Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934, с. 346—48; Посвящение «Париса и Елены», 30 X 1770, там же, с. 349—51; Письмо редактору журн. «Mercure de France», 1773, февраль, там же, с. 357—59; Письмо к Ш. Ф. Лагарпу, «Journal de Paris», 1777, 12 X, с. 381—83; Письмо к Сюарту, там же, 1777, 21 X, с. 384—85.

Письма: Gluck Ch.W.17 Briefe, в кн.: Musikerbriefe, hrsg. von L. Nohl, Lpz., 1867, ² 1873; Glucks Briefe an Klopstock, hrsg. von J. M. Lappenberg, Braunschweig, 1867; Glucks Briefe an Franz Kruthoffer, hrsg. von G. Kinsky, W.— Prag — Lpz., 1927; Müller von Asow H. and E. H., The collected correspondence and papers of Christof Willibald Gluck, B., 1961, L., 1962.

Тематические указатели: Wotquenne A., Catalogue thématique des oeuvres de Ch. W. Gluck, Lpz., 1904 (нем. пер. J. Liebeskind, Lpz., 1904); Liebeskind J., Ergänzungen und Nachträge zu Wotquennes Thematischem Verzeichnis, Lpz., 1911; Wortsmann S., Die deutsche Gluck-Literatur, [Nürnberg, 1914]; Hopkinson C., A bibliography of works of Christoph Willibald Gluck, L., 1951, rev. ed., L., 1959.

Лит.: Курдюмов Ю., Глюк и его оперная реформа, «РМГ», 1914, № 24—31; Материалы и документы по истории музыки, под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 1—2, М., 1934; Роллан Р., Глюк (По поводу «Альцесты»), в его кн.: Музыканты прошлых дней, пер. с франц., Собр. соч., т. 16, Л., 1935; Соллертинский И., Кристоф Виллибальд Глюк, Л., 1937, то же, Музыкально-исторические этюды, т. 1, Л., ² 1963; Кузнецов К., Эскизы о Глюке, «СМ», 1937, № 12; Ливанова Т., Глюк. Борьба глюкистов и пиччинистов. Итоги борьбы, в её кн.: Музыкальная классика XVIII века, М., 1939, с. 69—109; её же, Реформа Глюка и французский оперный театр, в сб.: Классическое искусство Запада, М., 1966; Берлиоз Г., Орфей Глюка в Лирическом театре, в его кн.: Избранные статьи, пер. с франц., М., 1956; его же, По поводу «Альцесты» Глюка, там же; его же, «Ифигения в Тавриде», там же; Маркус Ст., История музыкальной эстетики, т. 1, М., 1959, гл. 4—5; Конен В., Музыка будущего. К 250-летию со дня рождения Глюка, «СМ», 1964, № 7, с. 71—81; Leblond G. M., Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par le Chevalier Gluck, Bailly — Naples — P., 1781; Siegmeyer J. G., Über den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und anderen berühmten Männern seiner Zeit, B., 1823, ² 1837; Schmid A., Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch, Lpz., 1854; Marx A. B., Gluck und die Oper, Bd 1—2, B., 1863, ² 1866; Desnoiresterres G., La musique française au XVIII-e siècle. Gluck et Piccini. 1774—1800, P., 1872, ² 1875; Barbedette H., Gluck, sa vie, son système et ses oeuvres, P., 1882; Reissmann A., Ch. W. Gluck, sein Leben und seine Werke, B.— Lpz., 1882; Bitter C. H., Die Reform der Oper durch Gluck und Richard Wagners, Braunschweig, 1884; Welti H., Biographie Glucks, Lpz., 1888; Newman E., Gluck and the Opera. A study in musical history, L., 1895; Udine J. d', Gluck, P., 1906, ² 1913; Tiersot J., Gluck, P., 1910, ³ 1919; La Mara, Christoph Willibald Gluck, Lpz., 1912; Gluck-Jahrbuch. Hrsg. von H. Abert, Jg 1—4..., Lpz., 1913—18; Arend M., Zur Kunst Glucks. Gesammelte Aufsätze, Regensburg, 1914; его же, Gluck, eine Biographie, B., 1921; Kretschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер.— История оперы, Л., 1925); Cooper M., Gluck, L., 1935; Einstein A., Gluck, L., 1936; Tenschert R., Christoph Willibald Gluck, sein Leben in Bildern, Lpz., 1938; его же, Christoph Willibald Gluck. Der grosse Reformator der Oper, Olten, 1951; Moser H. J., Christoph Willibald Gluck. Die Leistung, der Mann, das Vermächtnis, Stuttg., 1940; Landormy P., Gluck, P., 1941; Gerber R., Christoph Willibald Ritter von Gluck, Potsdam, 1941, ² 1950; Prod'homme J. G., Gluck, P., 1948; Müller-Blattau J. M., Gluck und Racine, «Annales Universitatis Saraviensis», III, 1954; Abert A. A., Christoph Willibald Gluck, Münch., 1960; Howard P., Gluck and the birth of modern Opera, L., 1963; Vetter W., Christoph Willibald Gluck. Ein essay, Lpz., 1964; Felix W., Christoph Willibald Gluck, Lpz., 1965.

С. А. Маркус.

ГМЫРЯ Борис Романович [23 VII (5 VIII) 1903, Лебедин, ныне Сумской обл.—1 VIII 1969, Киев] — сов. певец (бас). Нар. арт. СССР (1951). Род. в семье рабочего-каменщика. Работал грузчиком, матросом в Черноморском торговом флоте. В 1935 окончил Харьковский инженерно-строит. ин-т, в 1939— Харьковскую консерваторию по классу пения П. В. Голубева. С 1936 выступал на сцене оперного т-ра в Харькове, с 1939— солист Укр. т-ра оперы и балета (Киев). Г. был одним из ведущих мастеров сов. оперного иск-ва. Обладал голосом широкого диапазона, мягкого, бархатного тембра; исполнение отличалось благородством и безупречной музыкальностью. Ему были присущи глубокое психологич. раскрытие муз.-сценич. образов, сдержанная внутренняя сила, большая эмоциональная выразительность. Партии: Сусанин, Руслан, Борис Годунов, Мельник, Гремин, Сальери; Томский («Пиковая дама»), Мефистофель; Тарас Бульба («Тарас Бульба» Лысенко), Фрол («В бурю»), Вальконо, Тихон («Молодая гвардия», «Заря над Двиной» Мейтуса), Вакулинчук («Броненосец „Потёмкин“» Чишко), Рущак («Милана» Майбороды), Кривонос («Богдан Хмельницкий» Данькевича) и др. Г. известен также как тонкий интерпретатор камерной вок. музыки. В его конц. репертуаре св. 500 произв. рус., укр. и зап.-европ. композиторов. Лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов (1939, 2-я пр.). Гос. пр. СССР за конц.-исполнит. деятельность (1952). Гастролировал в разл. городах Сов. Союза и за рубежом (Чехословакия, Болгария, Польша, Китай и др.).



Лит.: Голубев П. В., В. Р. Гмыря (записки педагога), М., 1959; Стебун И. И., Борис Романович Гмыря, К., 1960.

Л. С. Кауфман.

ГНАТЮК Дмитрий Михайлович (р. 28 III 1925, с. Староселье, ныне Черновицкой обл.) — сов. певец (баритон). Нар. арт. СССР (1960). Чл. КПСС с 1962. Сценич. деятельность начал в 1945 в Черновицком укр. муз.-драм. т-ре. В 1951 окончил Киевскую консерваторию по классу И. С. Паторжинского, в том же году стал солистом Укр. т-ра оперы и балета (Киев).



Г. обладает сильным, красивого тембра голосом, владеет высоко развитой техникой вокала. Ему свойственна свободная, непринуждённая манера исполнения. В репертуаре Г. св. 30 партий, в т. ч. Остап, Мыкола («Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» Лысенко), Мартин («Милана» Майбороды), Петруччио («Укрощение строптивой»), Мазепа, Евгений Онегин, Демон, Князь Игорь, Риголетто; Граф ди Луна, Ренато, Амонасро («Трубадур», «Бал-маскарад», «Аида»), Сильвио, Тонио («Паяцы»), Валентин («Фауст»), Фигаро («Севильский цирюльник»), Папагено («Волшебная флейта»). Выступает как конц. певец, исполняет также песни сов. композиторов. Премия Ленинского комсомола (1967). Гастролирует за рубежом (Австралия, Нов. Зеландия, Африка, США, Исландия, Япония, Норвегия, Канада и ряд европ. стран). Снимался в кино.

Лит.: Теплицкий К., Соловей Буковинского леса, «ТиК», 1960, № 23; Стефанович М. П., Дмитро Гнатюк, Київ, 1961.

Л. С. Кауфман.

ГНБРИ (gnbri), гимбри, гинбри, гунибри,— двухструнный щипковый инструмент. Распространён в Сев. Африке (Марокко, Алжир, Тунис). На небольшой продолговатый корпус, выдолбленный из дерева, натянута кожаная мембрана. Шейка круглая, без ладов. Струны кишечные, настройка их может быть различной. Звук острый и резкий. При игре Г. держат в горизонтальном положении чуть ниже груди. Употребляется как аккомпанирующий инструмент певцами-танцорами в песенно-балетных театрализов. представлениях, а также бродячими актёрами, выступающими на гор. площадях.



Р. Б. Галайская.

ГНЕСИН Михаил Фабианович [21 I (2 II) 1883, Ростов-на-Дону — 5 V 1957, Москва] — сов. композитор, педагог, муз. деятель. Засл. деят. иск-в РСФСР (1927). Доктор искусствоведения (1943). С 1901 учился в Петерб. консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова (композиция), к-рую окончил в 1909 (в 1905 был исключён из консерватории за участие в забастовочном движении студентов; восстановлен в 1906). С 1908 вёл большую педагогич. и муз.-просветит. работу. Будучи студентом, руководил муз. рабочими кружками в Петербурге, затем в Ростове-на-Дону и Екатеринодаре (ныне Краснодар), преподавал в муз. школах, уч-щах и кружках; в Ростове-на-Дону основал муз. школу (ныне его имени), об-во «Музыкальная библиотека им. Н. А. Римского-Корсакова»; читал публичные лекции. В связи с интересом к фольклору народов Востока в 1910—20 посетил Палестину и др. страны. С нач. 20-х гг. участвовал в строительстве социалистич. культуры. В 1920—21 зав. муз. секцией Донского отдела нар. образования, один из создателей и директор нар. консерватории в Ростове-на-Дону, профессор Донского археологич. ин-та. В 1925—36 профессор композиции Моск. консерватории и с 1923— уч-ща им. Гнесиных, в 1935—44— Ленингр. консерватории, в 1944—51 зав. кафедрой композиции Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных (среди учеников Г.— Б. Л. Клюзнер, А. С. Леман, Г. А. Мушель, Н. В. Нариманидзе, А. Л. Степанян, А. Г. Тер-Гевондян, Т. Н. Хренников, А. И. Хачатурян, С. А. Юдаков и др.). В 1941—42 зав. муз. частью Марийского драматич. т-ра в Йошкар-Оле.



В начале творч. пути Г. был предм. автором камерных инстр. произв. и романсов. Его ранние сочинения явились откликом на поэзию нач. 20 в. (К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб, В. М. Волькенштейн и др.). Первые циклы романсов и симф. фрагмент «Из Шелли» (1906—1908) были исполнены на «Вечерах современной музыки» и симф. концертах А. И. Зилоти. В 1912—14 Г. написал музыку к античным трагедиям «Антигона» и «Царь Эдип» Софокла, «Финикиянки» Еврипида, а также песни к драме А. А. Блока «Роза и крест» и вок. сочинения на его стихи. С 1917 основой творчества Г. становится муз. фольклор народов Сов. Союза, он записывает и обрабатывает азерб., адыгейские, арм., евр., казах., марийские, черкесские, чуваш. и др. нар. песни. Один из первых сов. композиторов воплотил революц. тематику в оркестровой музыке, в 1925 создал к 10-летию Великой Окт. социалистич. революции симф. монумент «1905—1917» для оркестра и хора на слова С. А. Есенина. Для позднего творчества Г. характерно углубление философских мотивов. Вершина творчества Г.— фп. трио «Памяти наших погибших детей» (1943) и соната-фантазия для фп. квартета (1945, Гос. пр. СССР, 1946). Был видным мастером евр. музыки. В этой области им был создан в числе др. произв. вок. цикл «Повесть о рыжем Мотеле» (1929, сл. И. П. Уткина). Автор курса практической композиции, статей о своих современниках и др.

Лит. соч.: О природе музыкального искусства и о русской музыке, «Музыкальный современник», СПБ, 1915, № 3; Черкесские песни, «Музыкальный современник», 1937, № 12; Максимилиан Штейнберг, «СМ», 1946, № 12; Начальный курс практической композиции, М., 1941, ² 1962; О русском эпическом симфонизме. Очерки, «СМ», 1948, № 6, 1949, № 3, 1950, № 12; Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, М., 1956, и др.

Соч.: опера-поэма — Юность Авраама (собств. либретто, 1921—23); для орк. с хором — симф. монумент 1905—1917 (сл. С. А. Есенина, 1925); кантата—Красной Армии (1942—43); симф. прелюд с хором В Германии (1937, сл. М. А. Светлова); для голоса с орк.— симф. дифирамб Врубель (1911, сл. В. Я. Брюсова, пр. им. Глинки, 1912); для орк.— симф. фрагмент Из Шелли (К освобождённому Прометею, 1906—08), сюита из музыки к пьесе Н. В. Гоголя «Ревизор» — Еврейский оркестр на балу у городничего (1926), симф. фантазия (в еврейском роде, 1918—19); камерно-инстр. ансамбли — Реквием (для фп., 2 скр., альта и влч., 1912), Вариации на еврейскую тему (для струн. квартета, 1916), Песни странствующего рыцаря (для струн. квартета и арфы, 1924), Адыгея (для струн. квартета, валторны, кларнета и фп., 1933), Элегия-пастораль (памяти поэта О. Шварцмана, для фп. трио, 1940), трио Памяти наших погибших детей (1943), Соната-фантазия (для фп. квартета, 1945), 3 пьесы на одну тему для струн. квартета (1953); пьесы для скр., влч. с фп.; романсы (в т. ч. вок. цикл— Повесть о рыжем Мотеле, сл. И. П. Уткина, 1929); дуэты, хоры и песни (среди них евр. песни); обр. нар. песен (азерб., адыгейские, арм., евр., казах., марийские, молд., мордовские, черкесские, чуваш. и др.); музыка к спектаклям и фильмам.

Лит.: Дроздов Ан., Михаил Фабианович Гнесин, М., 1927; его же, М. Ф. Гнесин и его творчество, «Музыка и революция», 1927, № 10; Рыжкин И., О творческом пути Михаила Гнесина, «СМ», 1933, № 6; Глезер Р., Музыкант-гражданин, «СМ», 1957, № 5; М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы, М., 1961.

Р. В. Глезер.

ГНЕСИНА Елена Фабиановна [18 (30) V 1874, Ростов-на-Дону — 4 VI 1967, Москва] — сов. пианистка-педагог, муз.-обществ. деятель. Засл. деят. иск-в РСФСР (1935). Сестра М. Ф. Гнесина. В 1893 окончила Моск. консерваторию по классу фп. В. И. Сафонова (ранее училась у Э. Л. Лангера, Ф. Бузони и П. Ю. Шлёцера). С 16 лет занималась педагогич. работой. Принимала участие в концертах в Москве и др. городах. После Великой Окт. социалистич. революции вела большую муз.-просветительную работу. Деятельность Г. неразрывно связана с основанной ею и её сёстрами Евгенией Фабиановной Савиной-Г. (1870—1940) и Марией Фабиановной Г. (1871—1918) муз. школой (1895, с 1925— муз. техникум им. Гнесиных, с 1936— уч-ще имени Гнесиных), на базе к-рой в 1944 был создан уч. комбинат, включивший муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных, муз. уч-ще и муз. школу. Как директор и педагог Г. отличалась большой энергией и инициативой. У Г. учились Л. Н. Оборин, А. И. Хачатурян, М. В. Мильман и др. Автор педагогич. произведений для фп. Её сёстры Ольга Фабиановна Александрова-Г. (1885—1963) и Елизавета Фабиановна Витачек-Г. (1879—1953) тоже музыканты-педагоги.



Соч.: Из моих воспоминаний, «СМ», 1964, № 5.

Лит.: За тридцать лет 1895—1925, [сб.], М., 1925; Сорок лет Московского государственного музыкального техникума им. Гнесиных. 1895—1935, сб., М., 1935; Пятьдесят лет Государственного музыкального училища имени Гнесиных. 1895—1945, сб., М.— Л., 1945; Риттих Е., Елене Фабиановне девяносто, «СМ», 1964, № 5, с. 40—43; Светозарова Н., Евгения Фабиановна Савина-Гнесина (Из воспоминаний), в сб.: Вопросы фортепианной педагогики, вып. 2, М., 1967.

Н. И. Мильштейн.

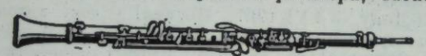
ГОББИ (Gobbi) Тито (р. 24 X 1913, Бассано-дель-Граппа) — итал. певец (баритон). Окончил юридич. ф-т ун-та в Падуе. Пению обучался у Дж. Крими. В 1936 получил 1-ю пр. на Международ. конкурсе вокалистов в Вене. Дебютировал в 1938 в партии Жермона (Рим, т-р «Адриано»), затем пел в оперных т-рах разных городов Италии (с 1942 солист миланского т-ра «Ла Скала»). С 1947 выступал в ведущих т-рах Швеции, США, Англии, Португалии, Ирландии, Германии, Швейцарии, Франции, Австрии, Испании и др. стран.

Г.—один из выдающихся баритонов мира, обладатель редкого по красоте тембра голоса большого диапазона. Иск-во Г. отличают совершенное вок. мастерство, тон-

кое чувство стиля, глубокая проникновенность исполнения. Исключит. артистич. многогранность позволяет ему создавать разнохарактерные муз.-сценич. образы. Особенно близки Г. герои опер Дж. Верди: Риголетто, Яго, Жермон; Амонасро, Ренато, маркиз Поза («Аида», «Бал-маскарад», «Дон Карлос»), Макбет («Макбет»). Среди лучших партий: Скарпиа, Джанни Скикки («Тоска», «Джанни Скикки» Пуччини), Фигаро, Вильгельм Телль («Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль» Россини), Дон Жуан; граф («Свадьба Фигаро»), Тонио; Оттокар («Вольный стрелок»), Шарль Жерар («Андре Шенье» Джордано), Иоканаан, Мандрика («Саломея», «Арабелла» Р. Штрауса), Воццек («Воццек» Берга) и др. Снимался во мн. муз. фильмах.

Лит.: Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955; De Paoli D., Tito Gobbi, в кн.: Opera, L., 1955, p. 619—22.
С. М. Грищенко.

ГОБОЙ (нем. Oboe, от франц. hautbois, букв. — высокое дерево). 1) Деревянный дух. язычковый инструмент. Возник во Франции в нач. 2-й пол. 17 в. в результате реконструкции старинного *шалмея*. Отличается от него относит. устойчивостью интонации, отчётливым звучанием верхнего регистра, богатством



выразит. возможностей. Современный Г. представляет собой прямую конич. трубку из трёх частей: верхнего и среднего колен и раструба. Материал — чёрное или туковое дерево (фабричное производство из пластмасс себя не оправдывает). Имеет 25 отверстий, от 22 до 24 из них закрыты клапанами (до конца 18 в. Г. был снабжён лишь 6 игровыми отверстиями и 2 клапанами). Двойная трость из особых сортов камыша насаживается на конич. латунный штифт, являющийся продолжением канала Г. Общая дл. канала (без трости) 590—610 *мм*. Диапазон h — f^3. Различают Г. нем. и франц. систем. Последние характеризуются более узкой мензурой, удлинённой узкой тростью, совершенством клапанного механизма. Они превосходят немецкие чистотой интонации, свободой звукоизвлечения (особенно в крайних регистрах), широтой динамич. диапазона. Звучание франц. Г. острое, носового оттенка, немецких — более плотное, тёплое, но тускловатое; передача нюансов на них затруднена. В совр. муз. практике Г. франц. системы получили наибольшее применение. Г. нотируется в скрипич. ключе, соответственно действит. звучанию. В группе дерев. дух. инструментов симф. и оперного оркестров Г. занимает важное место. Используется также как сольный и ансамблевый инструмент. Разновидности Г.: малый Г.— звучит квартой выше обычного, употребляется в дух. оркестрах; *альтовый гобой*, или Г. д'амур; английский рожок — увеличенный альтовый Г. в строе F. 2) Органный регистр язычковой группы (8′). Как правило, трубы регистра Г. охватывают лишь верхнюю половину клавиатуры; нижняя её половина заполняется трубами регистра бассон (фагот).

Лит.: Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра, Л., 1950; Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 1, М., 1953; Bechler L. und Rahm B., Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente, Lpz., 1914; Russel M. R., The oboe, Ann Arbor, 1953; Kuntz H., Die Oboe, Lpz., 1956; Bate Ph., The oboe, L., 1956, ²1962.
С. Я. Левин, Л. И. Ройзман.

ГОДА́Р (Godard) Бенжамен Луи Поль (18 VIII 1849, Париж — 10 I 1895, Кань) — франц. композитор. Учился игре на скрипке у Р. Хаммера и А. Вьётана. В 1863 был принят в Парижскую консерваторию, где занимался композицией в классе Н. А. Ребера. Участвовал как альтист в концертах камерной музыки, сочинял романсы, фп. пьесы. В 1878 выступил с драм. симфонией «Тассо» для солистов, хора и орк., положившей начало его известности как композитора. Автор программных симфоний, отразивших «ориентальные» влияния музыки Ф. Давида, отчасти Г. Берлиоза, и оперных произв., написанных в духе франц. лирич. оперы (наибольшую известность получила опера «Жоселен»). Г. завоевал популярность гл. обр. фп. пьесами, отличающимися тонким мелодич. изяществом, по стилю близкими к салонному. Из сочинений Г. в конц. репертуаре удержались до наст. времени Колыбельная из оперы «Жоселен» и Канцонетта из «Романтического концерта» для скрипки с орк. Г. принадлежит инструментовка «Детских сцен» Шумана, сделанная с большим вкусом.

Соч.: 7 опер (даты пост.)— Драгоценности Жанетты (Les bijoux de Jannette, 1878), Педро де Саламеа (Pedro de Zalaméa, 1884), Жоселен (Jocelyne, по поэме А. Ламартина, 1888), Данте и Беатриче (1890), Маркитантка (La vivandière, завершена и пост. в инструментовке П. Видаля, 1895), Гвельфы (1902), Рюи Блаз (1891, по В. Гюго, не пост.); для орк. 5 симфоний — драм. симфония Тассо для солистов, хора и орк. (1878), симфония-балет (1882), Готическая (1883), Восточная (1884), Симфония-легенда с хором (1886), драмо-поэма Диана (1880), сюита Поэтические сцены (1879); концерты с орк.—для фп. (1878), 2 для скр. (№ 2 Романтический, 1876); 4 стр. квартета, 3 сюиты для скр. и фп.; пьесы для фп., ок. 100 песен; театр. музыка.

Лит.: Энгель Ю., Очерки по истории музыки, М., 1911, гл. VI — Франк, Годар, Брамс; Clavié M., B. Godard, P., 1906; Tiersot J., Un demi-siècle de musique française. 1870—1919, P., 1924, p. 81—82.
И. М. Ямпольский.

ГОДО́ВСКИЙ (Godowsky) Леопольд [1 (13) II 1870, Сошлы, близ Вильнюса —21 XI 1938, Нью-Йорк] — польск. пианист, фп. педагог, транскриптор и композитор. Учился у В. Баргиля и Э. Рудорфа в Высшей школе музыки в Берлине (1884) и у К. Сен-Санса (1887—1890) в Париже. Концертировал с детства (сначала как скрипач); неоднократно гастролировал в России (с 1905). В 1890—1900 преподавал в консерваториях в Филадельфии и Чикаго, затем в Берлине; в 1909—1914 рук. класса высшего пианистич. мастерства Академии музыки в Вене (среди его учеников — Г. Г. Нейгауз). С 1914 жил в Нью-Йорке. С 1930 по болезни прекратил конц. деятельность. Г.— один из крупнейших после Ф. Листа пианистов и мастеров транскрипторского иск-ва. Его игра славилась исключительным технич. мастерством (в частности, разработкой техники левой руки), тонкостью и ясностью в передаче сложнейших по фактуре построений, редким совершенством легато. Большой популярностью среди пианистов пользуются транскрипции Г., в особенности пьес франц. клавесинистов — Ж. Б. Люлли, Ж. Б. Лейе, Ж. Ф. Рамо, вальсов И. Штрауса, а также этюдов Ф. Шопена; они отличаются изощрённой фактурой и контрапунктической изобретательностью (сплетение неск. тем и т. п.). Игра и транскрипции Г. оказали большое влияние на развитие техники фп. исполнения и изложения. Написал статью по методике игры на фп. для левой руки — «Фортепианная музыка для левой руки...» («Piano music for the left hand...», «MQ», 1935, № 3).

Соч.: для скр. и фп.— Впечатления (Impressions, 12 пьес); для фп.— соната e-moll (1911), Яванская сюита (Java-suite), сюита для левой руки, Маски вальса (Walzermasken; 24 пьесы в 3/4-такте), Триаконтамерон (30 пьес, в т. ч. № 11— Старая Вена, 1920), Вечное движение и др. к концертам Моцарта и Бетховена; транскрипции — сб. Ренессанс (16 обр. клавесинных произв. Ж. Ф. Рамо, Ж. Б. Люлли, Ж. В. Лейе, Д. Скарлатти и др. старинных композиторов); обр.— 3 скрипич. сонат и 3 сюит для виолончели И. С. Баха, соч. К. М. Вебера Моменто каприччозо, Вечное движение, Приглашение к танцу, 12 песен и др. соч. Ф. Шуберта, этюдов Ф. Шопена (53 обработки, в т. ч. 22 для одной левой руки и 3 «комбинированные» — сочетающие по 2 и 3 этюда), 2 вальсов Шопена, 3 вальсов И.Штрауса-сына (Жизнь артиста, Летучая мышь, Вино, женщина и песня), произв. Р. Шумана, Ж. Бизе, К. Сен-Санса, Б. Годара, Р. Штрауса, И. Альбениса и др.; ред.: собрание пьес фп.-педагогич. репертуара в порядке возрастающей трудности (The progressive series of piano lessons, St. Louis, 1912).

Нотография: Saxe L. Sp., Published music of L. Godowsky, «Notes», 1957, № 3, March, p. 1—61.

Лит.: Кнорозовский И., Годовский «вундеркинд» (Из личных воспоминаний), «Музыкальный мир», 1905, № 10; Нейгауз Г., Памяти Леопольда Годовского, «СМ», 1939, № 3; Коломийцов В., Статьи и письма, Л., 1971; Breithaupt R. M., L. Godowsky, «Die Musik», Jahrg. III, 1903/1904, H. 13; Lach R., Geschichte der Staatskapelle und Hochschule für Musik... in Wien, W., 1927; Aronson M., Key to the miniatures of L. Godowsky..., N. Y., 1935; Sorabji K. S., L. Godowsky as creative transcriber, в сб.: «Mi contra Fa», L., 1947; Chasins A., L. Godowsky, в его кн.: Speaking of pianists, N. Y., 1957 (сокр. рус. пер. в «СМ», 1960, № 3); Schonberg H. C., The great pianists from Mozart to the present, N. Y., 1963.
Г. М. Коган.

ГОЗЕ́НПУД Абрам Акимович [р. 10 (23) VI 1908, Киев] — сов. музыковед, литературовед, критик. Кандидат искусствоведения (1939), доктор филологич. наук (1962). В 1930 окончил лит. факультет Ин-та нар. образования в Киеве. В 1934—46 преподавал в уч. заведениях Киева и Свердловска. С 1953 ст. науч. сотрудник Ин-та т-ра, музыки и кинематографии (Ленинград). Автор либретто оперы В. Я. Шебалина «Укрощение строптивой» (по У. Шекспиру, 1957). Ему принадлежат переводы на рус. и укр. яз. произв. Шекспира, Ф. Шиллера, Г. Гауптмана, Л. Хольберга и др. Осн. музыковедч. работы Г. посв. истории рус. классич. и сов. муз. т-ра.

Соч.: Шекспір і музика, в сб.: Шекспір, Київ, 1939; Оперна драматургія Чайковського. Нариси, Київ, 1940; Лермонтов і мистецтво, Київ, 1941; Музыкальная культура и немецкий фашизм, в сб.: Советская музыка, вып. 1, М., 1943; Идея защиты родины в русском искусстве, там же, вып. 2, М., 1944; Погибший талант [А. С. Гуссаковский], «СМ», 1951, № 6; Гоголь в музыке, в сб.: Литературное наследство, т. 58, М., 1952, с. 893—924; Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. 1. Записные книжки композитора. 2. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто, в сб.: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 1 [ст. и исслед.], М., 1953; Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура, М., 1954; Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества, М., 1957; Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки, Л., 1959; А. К. Глазунов и П. И. Чайковский, в сб.: Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма, т. 1, Л., 1959; О современности в опере, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Л., 1962, с. 219—38; Неосуществленный оперный замысел, в кн.: М. А. Балакирев. Исследования и статьи, Л., 1961, с. 362—383; Русский советский оперный театр (1917—1941). Очерки истории, Л., 1963; Оперный словарь, М.— Л., 1965; Живая связь поколений, в сб.: Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов, Л., 1967; Пушкин и русская оперная классика, в сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 5, Л., 1967; Фелия Литвин, в кн.: Литвин Ф., Моя жизнь, мое искусство, [пер. с франц.], Л., 1967; Русский оперный театр XIX века (1836—1856), Л., 1969; Русский оперный театр XIX века (1857—1872), Л., 1971; Достоевский и музыка, Л., 1971; Избр. статьи, Л., 1971; Ф. И. Стравинский, человек и художник, в сб.: Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания, Л., 1972.
И. М. Марков.

ГОЗЕНПУ́Д Матвей Акимович [8 (21) V 1903, Киев — 17 II 1961, Новосибирск] — сов. композитор и пианист. Брат А. А. Гозенпуда. Дипломант Первого Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва, 1933). В 1921 окончил Киевскую консерваторию по классу фп. Г. Н. Беклемишева (занимался также у Ф. М. Блуменфельда). По композиции ученик Р. М. Глиэра (1918—1920). С 1921 преподаватель, в 1935—49 профессор Киевской консерватории (классы фп. и композиции), одновременно (в 1923—49) и в 1953 преподавал игру на фп. в Киевском муз. уч-ще. В 1951—52 профессор Алма-Атинской, в 1953—61 профессор и рук. кафедры Новосибирской консерваторий.

Соч.: опера — Лампа Аладдина (1947); для орк.— 3 симфонии (1938, 1939, 1946), Эпическая поэма (1950); 4 концерта для фп. с орк. (1929—53), концерт для скр. (1947); Уральская фантазия для фп. с орк. (1942); 4 струн. квартета (1931—55), фп. квинтет (1945), 2 фп. трио; произв. для фп. (в т. ч. 4 сонаты); хоры, романсы, песни, статьи.
И. М. Марков.

ГОКЕ́Т [hoquetus, а также (h)oketus, (h)ochetus, латинизир. формы старофранц. hoquet — икота, итал. ochetto] — приём изложения в средневек. полифонич. музыке. Состоит в том, что каждый из двух смежных голосов вступает тогда, когда другой замолкает. Переходы от голоса к голосу в Г. могут осуществляться на гранях кратких попевок и даже на каждом звуке. Г. появился как род *дисканта* в сев. Франции ок. 1200 (школа Нотр-Дам, Париж). Предполагают, что он проник во Францию из арабских стран через Сицилию (Г. Хусман). Г. применялся в эпохи *ars antiqua* и *ars nova*, использовался в изоритмич. *motete*, а в 14 в.— во франц. chasse и особенно в итал. *качче* (в связи с текстом). Существовали и целые произв., осн. на принципе Г. и посившие это назв.,— как с текстом, так и без текста (возможно, исполнялись на инструментах). Хотя, как правило, даже в 3—4-гол. ткани Г. образуют лишь 2 голоса, существует уникальный пример 3-голосного Г. (Double Hoquet Машо над изоритмич. тенором). В 14 в. Г. вышел из употребления.

Лит.: Schneider M., Der Hochetus, «ZfMw», Jg XI, 1928/29, H. 7.

ГОКИ́ЕЛИ Джемал Иванович (р. 4 VII 1920, Кутаиси) — сов. дирижёр. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1958). Сын И. Р. Гокиели. В 1943 окончил Тбилисскую консерваторию, был учеником О. А. Димитриади и А. В. Гаука. В 1939—41 занимался в Моск. консерватории у Г. А. Столярова. С 1948 дирижёр Гос. симф. оркестра Грузии. Выступает также как оперный дирижёр в Груз. т-ре оперы и балета. С 1956 ведёт класс хор. дирижирования в Тбилисской консерватории (с 1967 доцент). Гастролирует по Сов. Союзу и за рубежом (Румыния, Югославия, Польша).

ГОКИ́ЕЛИ Иван (Вано) Рафаилович [9 (21)X 1899, Тбилиси—10 VII 1972, там же]— сов. композитор и педагог. Нар. арт. Груз. ССР (1966). Чл. КПСС с 1946. В 1931 окончил Ленингр. консерваторию по классам проф. В. В. Щербачёва, Х. С. Кушнарёва, М. О. Штейнберга. В 1931—37 гл. редактор муз. вещания Закавказского и Груз. радио. С 1942 преподаватель, в 1942—1945 ректор, в 1958—59 декан и в 1959—60 проректор Тбилисской консерватории (с 1964 профессор). В 1938—1942 пред. СК Груз. ССР.

Соч.: оперы — Маленький кахетинец (Патара кахи, по А. Церетели, 1943, Тбилиси), Красная шапочка (Цителкуда, по Ш. Перро, 1958, там же), Хрустальный башмачок (по Перро, 1965, там же); Сюита из хореографич. поэмы Витязь в тигровой шкуре (по Ш. Руставели, 1938); симфония, посв. победе сов. народа в Великой Отечеств. войне (1948); инстр. пьесы, романсы, музыка к драматич. спектаклям и фильмам, и др.

ГОЛЕА́ (Goléa) Антуан (р. 30 VIII 1906, Вена) — франц. муз. критик. Ученик Дж. Энеску (гармония), А. Кастальди (контрапункт) и М. П. Массона (история музыки). Пропагандист авангардистского искусства. Сотрудничает во многих французских и немецких музыкальных журналах.

Соч.: Esthétique de la musique contemporaine, P., 1954; Rencontres avec P. Boulez, P., 1958; Georges Auric, P., 1958; Vingt ans de musique contemporaine, P., 1962; R. Strauss, P., 1965; Cl. Debussy, l'homme et son oeuvre, P., 1965.

ГОЛЕЙЗО́ВСКИЙ Касьян Ярославич [22 II (5 III) 1892, Москва — 4 V 1970, там же] — сов. артист балета и балетмейстер. Засл. арт. БССР (1940), засл. деят. иск-в Литов. ССР (1945). Начал балетное образование в Москве (ученик Н. П. Домашева), с 1907 учился в Петерб. театр. уч-ще у М. К. Обухова и М.М. Фокина. По окончании в 1909 был принят в Мариинский т-р. В 1910 переведён в Москву в Большой т-р. Исполнял партии: Голубая птица («Спящая красавица»), Мотылёк («Золотая рыбка» Минкуса), бог Камон («Саламбо» Арендса). Принимал участие в новаторских работах Фокина и А. А. Горского. В 1916 балетмейстер Мамоновского т-ра миниатюр и т-ра «Летучая мышь», в 1918—1919 руководитель Студии танца (пост. балеты для детей «Макс и Мориц», «Белоснежка» и др.), реорганизованной в 1920—22 в Моск. камерный балет (пост. одноактные балеты «Саломея» на музыку Р. Штрауса, «Фавн» на музыку Дебюсси). Музыкальность и богатая фантазия в области хореографич. форм определили самобытность творчества Г. Утверждая собств. стиль, он обращался к произв. С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Ф. Шопена в поисках балетных соответствий с эмоционально-пластич. выразительностью музыки. Его балеты «Арлекинада» на музыку Шаминад (1920) и «Трагедия масок» Бера (1923), а также конц. программы привлекли внимание зрителей и критики. На сцене Экспериментального т-ра (Москва) Г. в 1925 пост. по своим сценариям

балеты «Иосиф Прекрасный» Василенко и «Теолинда» на музыку Ф. Шуберта в инструментовке Рогаль-Левицкого, в 1926—«Смерч» Бера, заявив себя сложившимся и крупным художником. Он пластически осовременивал классич. танец, обращался к характерности, гротеску («Испанские танцы» и «Эксцентрические танцы» на музыку Дунаевского, танцы герлс и др.). С сер. 1930-х гг. работал в разных нац. театрах республик Сов. Союза: «Спящая красавица», Харьков, 1935; «Бахчисарайский фонтан», Минск, 1939; Львов, 1948; «Ду гуль» Ленского, Душанбе, 1941. В 1953 поставил «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» (Большой т-р). В 1960—61 создал конц. программы на муз. Скрябина и Листа, в 1962— балет «Скрябиниана», в 1964— «Лейли и Меджнун» Баласаняна (Большой т-р). Г.— автор мн. полемич. статей о балете и книги «Образы русской народной хореографии» (М., 1964).

Лит.: Слонимский Ю., Советский балет, М.— Л., 1950. *В. М. Красовская.*

ГОЛЕМИНОВ Марин Петров [р. 8 (21) IX 1908, Кюстендил] — болг. композитор. Нар. арт. НРБ (1965). Окончил Гос. академию музыки в Софии (1930) и «Схола канторум» по классу В. д'Энди (композиция) в Париже, где совершенствовался у П. Дюка, затем у И. Хаса и А. Лоренца в Мюнхене (1938—39). С 1939 преподавал оркестровку и композицию (с 1941 профессор) в Гос. академии музыки в Софии. Завоевал известность как композитор танц. драмой «Пестинарка», основанной на нар. тематич. материале. Нац. мелодизмом насыщены также «Вариации на тему Д. Христова» и «Прелюд, ария и токката» для фп. с оркестром (1947—54). В симф. музыке Г. тяготеет к жанру программных поэм импрессионистского характера («Ночь», «Рильские колокола»). В своём творчестве Г. опирается гл. обр. на болг. муз. фольклор. Оригинальными мелодиями и гармонич. находками выделяются концерт для струн. оркестра и струн. квартет; для симф. музыки характерна красочная оркестровка. Димитровская пр. (1964).

Соч.: опера — Ивайло (София, 1959); балет — Пестинарка (София, 1942); оперетта — Золотая птица (Златната птица, София, 1961); для орк.— Ночь (Нощ, 1930), Вариации на тему Д. Христова (1947), Детская симфония (1963), поэма для баса Сельская песня (1943), концерт для влч. с орк. (1950); камерно-инстр. соч. — 3 струн. квартета (3-й — Староболгарский, 1944), 2 дух. квинтета; инструментальные пьесы; хоры; массовые песни; обр. народных песен; музыка к кинофильмам.

Лит. соч.: Към извора на българското звънотворство, С., 1937; Проблеми на оркестрацията, С., 1953, 1958.

Лит.: Арнаудова Б., Марин Големинов, С., 1968. *В. Крыстев.*

ГОЛИЦЫН Николай Борисович [8 (19) XII 1794—22 X (3 XI) 1866, Тамбовская губ.], князь, — рус. виолончелист, муз. деятель, поэт. Участник Отечеств. войны 1812. Один из чл. *Петербургского филармонического общества* и Общества любителей музыки. С успехом выступал как солист и ансамблист в Петербурге и др. городах России. Занимался просветительской деятельностью. Пропагандист музыки Л. Бетховена. По инициативе Г. впервые была исполнена полностью «Торжественная месса» Бетховена (1824, Петербург). Состоял в переписке с Бетховеном, к-рый написал по заказу Г. и посвятил ему увертюру «Освящение дома» ор. 124 и 3 струн. квартета — ор. 127, 130, 132 (т. н. голицынские). Г. аранжировал (для струн. квартета) неск. частей из фп. сонат Бетховена. Выступал как муз. критик. Прогрессивностью взглядов отличались мн. его статьи о музыкантах-исполнителях, а также статья о петерб. постановке оперы «Дон Жуан» Моцарта. Был одним из первых переводчиков А. С. Пушкина на франц. язык («Клеветникам России», «Бахчисарайский фонтан»). Творчество Г. высоко ценили М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский.

Лит.: Некролог, «Весть», 1866, № 50; Некролог, «Иллюстрированная газета», 1866, № 47; Алексеев М., Русские встречи и связи Бетховена, в сб.: Русская книга о Бетховене, М., 1927, с. 92—110; Гинзбург Л., История виолончельного искусства, кн. 2 — Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века, М., 1957, с. 223—78; Ginzburg L., Ludvig van Beethoven und Nikolai Golitzin, в кн.: Beethoven-Jahrbuch, Jg. 1959—60, Bonn, 1962; Гинзбург Л. С., Н. Голицын, в его кн.: Исследования, статьи, очерки, М., 1971; его же, Людвиг ван Бетховен и Н. Б. Голицын, в кн.: Бетховен, сб. статей, вып. 2, ред.-сост. Н. Л. Фишман, М., 1972. *Л. С. Гинзбург.*

ГОЛИЦЫН Юрий Николаевич [29 XI (11 XII) 1823, Петербург —2 (14) IX 1872, там же], князь, — русский хор. дирижёр, композитор. Сын Н. Б. Голицына. Воспитывался в Пажеском корпусе, служил чиновником. По выходе в отставку занялся музыкой. Брал уроки у Г. Я. Ломакина, позже совершенствовался у А. Ф. Рейхеля в Дрездене, М. Гауптмана в Лейпциге. В 1842 организовал из крепостных хор. капеллу (существовала до 1857), выступавшую во мн. городах России. Г. был знаком с А. И. Герценом. В 1858 напечатал в газ. «Колокол» свои заметки, за что был сослан в Козлов под негласный надзор полиции. В 1860 бежал из России. Вёл конц. деятельность в Лондоне, пропагандируя рус. музыку. Вернувшись на родину (1862), поселился в Ярославле, где вновь создал хор, с 1865 возобновил с ним гастроли. Г.— автор орк. фантазии «Освобождение» (1861, написана по случаю отмены крепостного права в России), фп. пьес (в т. ч. «Вальс Герцена» в 4 руки, 1860), романсов, вок. дуэтов, трио, духовной музыки. Выступал как музыкальный критик в периодич. печати; написал воспоминания («Прошедшее и настоящее. Из записок Ю. Н. Голицына», СПБ, 1870) и др.

Лит.: Герцен А. И., Русская музыка в Лондоне, Полн. собр. соч. и письма, под ред. М. К. Лемке, т. X, П., 1920, с. 365—66; его же, Ю. Н. Голицын на воздухе, там же, т. 18, П., 1922, с. 404; Серов А. И., Письма из-за границы, Избр. статьи, М., 1950, с. 511; Штейнпресс Б. С., Хоровой дирижер Ю. Н. Голицын, «СМ», 1949, № 2; Локшин Д., Замечательные русские хоры и их дирижеры, М., 1963, с. 8.

ГОЛЛАНД Абрам Исаевич [р.14 (27) I 1911, Чита] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1966). В 1930 окончил ленингр. Первый гос. центр. муз. техникум по классу фп. М. С. Друскина (как вольнослушатель посещал класс композиции П. Б. Резанова). Преподавал в этом техникуме до 1936. Одновременно работал в армейской художеств. самодеятельности. Во время Великой Отечеств. войны 1941—45 руководил фронтовой концертной бригадой, участвовал в организации Ансамбля песни и пляски Карельского фронта; был дирижёром и худ. рук. этого ансамбля. В 1943—1946 худ. рук. Ансамбля песни и пляски погранвойск МВД Карельского фронта, в 1947—50 ансамбля «Кантеле», в 1959—68 Карельской филармонии. С 1971 Г.— ответственный секретарь СК Карел. АССР. Композитор-песенник, Г. работает в содружестве с рус. и карельскими поэтами.

Соч.: балет—Вождь краснокожих (совм. с Г. Синисало, 1970, Муз.-драм. т-р Карельской АССР); оперетты — Карнавал в лесу (совм. с Г. Синисало, 1963), Ребята настоящие (1963, Муз.-драм. т-р Карельской АССР), Возраст женщины (совм. с Синисало, пост. там же, 1967); песни (в т. ч. Матери России, Ленинской партии, Карелия, Здесь остался солдат, Людям нужен мир и др.), обработки фин., рус., карельских, вепсских нар. песен (сб. «Моя Карелия», изд. 1971), музыка к спектаклям драматич. т-ров.

ГОЛЛИДЕЙ Евгений Георгиевич (21 XI 1871, Петербург — ок. 1930) — рус. пианист. В 1879—90 учился у А. Г. Рубинштейна, А. Л. Генсельта и Г. Ф. Вельфля в Петерб. консерватории. Успешно концертировал в разл. городах России. В 1890-е гг. неоднократно участвовал в симф. собраниях РМО в Петербурге (среди др. произв. исполнял концерт Es-dur Ф. Листа), давал сольные концерты. Гастролировал также в Берлине, Лейпциге, Дрездене и Лондоне (1899). Г. посв. 2-я пьеса из цикла фп. пьес А. Г. Рубинштейна «Воспоминание о Дрездене», ор. 118.

Лит.: в кн.: Баренбойм Л., Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2, Л., 1962, с. 342, 364; сб. Воспоминания о Сорокином, М., 1970, с. 486; Bernstein, Eugène Holliday, «Musik und Theaterwelt», 1899, № 41.

ГОЛОВА́НОВ Николай Семёнович [9 (21) I 1891, Москва —28 VIII 1953, там же] — сов. дирижёр, пианист и композитор. Нар. арт. СССР (1948). С 1900 учился в моск. Синодальном уч-ще, где его преподавателями были В. С. Орлов и А. Д. Кастальский. Окончив уч-ще (в 1909) со званием регента 1-го разряда, работал дирижёром Синодального хора; выступал, в частности, в берлинской Певч. академии во время торжеств по поводу 100-летия Лейпцигской битвы (1913). В 1914 окончил Моск. консерваторию (класс композиции М. М. Ипполитова-Иванова и С. Н. Василенко). В 1915 впервые выступил как симф. дирижёр в концерте оркестра Большого т-ра и был принят в этот т-р на должность помощника хормейстера. В 1919—28 и 1930—36 дирижёр, в 1948—53 гл. дирижёр Большого т-ра. С 1919 активно участвовал в работе оперной студии, организованной К. С. Станиславским при Большом т-ре, преобразованной впоследствии (1926) в Оперную студию-театр, а затем (1928) в Оперный т-р им. К. С. Станиславского. С конца 20-х гг. деятельность Г. была связана также с Моск. филармонией и Моск. радиоцентром, где он возглавлял оперный Радиотеатр. В 1937—53 был худ. рук. и гл. дирижёром Большого симф. орк. Всесоюзного радио. С 1938 муз. руководитель оперного отдела вновь созданной (в 1935) Станиславским Оперно-драматич. студии; совм. с реж. М. Н. Кедровым участвовал в работе над пост. опер: «Чио-Чио-сан» Пуччини, «Виндзорские проказницы» Николаи, «Княжна Мэри» Дегтярёва, «Дмитрий Донской» Крюкова.



С 1907 вёл педагогич. деятельность. В 1925—29 и 1943—44 профессор оркестрового и оперного классов Моск. консерватории. Постановка оперы «Царская невеста», осуществлённая под рук. Г. (1926) студентами оперного класса и студенч. оркестром,— первый спектакль консерватории после Окт. социалистич. революции. В Большом т-ре Г. пост. оперы «Борис Годунов» (1948, Гос. пр. СССР, 1949), «Садко» (1949, Гос. пр. СССР, 1950), «Хованщина» (1950, Гос. пр. СССР, 1951). Г.— один из самобытных представителей рус. дирижёрской школы. Отличаясь выдающимися организаторскими способностями и энергией, он с первых лет Сов. власти стал горячим пропагандистом рус. классич. музыки и произв. сов. композиторов: Н.Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна, Т. Н. Хренникова. Исполнительский стиль Г. характеризовался активностью дирижёрской воли, эмоциональным накалом, сочетанием широкой полнозвучной кантилены с яркими динамическими контрастами. Стремясь к наиболее полному выявлению своего творч. замысла, Г. нередко (особенно в 1-й пол. деятельности) прибегал к смелым (иногда спорным) оркестровым «перетушам», меняя текст авторской партитуры. Исключительная требовательность в работе давала ему возможность достигать высокой слаженности оперно-симф. ансамбля. В обширном репертуаре Г. особое место принадлежало рус. оперной классике и прежде всего операм М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина. Гос. пр. СССР (1946).

Был тонким пианистом-аккомпанатором, выступавшим в течение мн. лет в ансамбле с А. В. *Неждановой.*

Соч.: оперы — Принцесса Юрата (на сюжет балт. легенды), Богатырский курган (по Г. Ибсену); для орк.—симфония, увертюра на рус. темы, симф. поэма Саломея (к пост. одноим. пьесы О. Уайльда, Малый т-р); для фп. — соната; для голоса и фп.—романсы; обр. нар. песен разл. национальностей.

Лит.: Василенко С. Н., Страницы воспоминаний, М.—Л., 1948; Аносов Н., Николай Семенович Голованов, «СМ», 1951, № 5; Шавердян А., Большой театр Союза ССР, М., 1952; Некролог, «СК», 1953, I, IX; Гозенпуд А., Русский советский оперный театр (1917—1941), Л., 1963; К 75-летию Н. С. Голованова, «СМ», 1966, № 2; Хайкин Б., Бурный талант, «СМ», 1968, № 8. *Е. Я. Рацер.*

ГОЛОВИ́Н Дмитрий Данилович [26 X (7 XI) 1894, с. Безопасное, ныне Изобильненского р-на Ставропольского края — 25 VII 1966, Анапа] — сов. певец (баритон). Засл. арт. РСФСР (1934). В юношеские годы пел в церк. хорах. В 1915 выступал в т-ре оперетты Э. Вольской в Севастополе (под псевд. Сокольский). В 1919 исполнил партию Демона в Ставропольском оперном т-ре, ставшую одной из лучших в репертуаре певца. В 1921—24 учился в Моск. консерватории по классу пения Н. Г. Райского. В 1923 солист Свободной оперы С. И. Зимина, в 1924—43— Большого т-ра (Москва). В 1928 совершенствовался в Италии; пел в т-рах Монте-Карло, Милана и Парижа (1928—29). Обладал голосом необычайной мощи, полноты и насыщенности. Исполнял разнообразные партии: Борис Годунов, Мазепа, Князь Игорь; Шакловитый («Хованщина»), Фигаро, Эскамильо, Риголетто, Яго; Валентин («Фауст»), Амонасро («Аида»). Первый исполнитель партий Санди («Трильби» Юрасовского, 1924) и Нагульнова («Поднятая целина» Дзержинского, 1937).

Выступал как конц. певец. *В. И. Зарубин.*

ГОЛОВЩИ́К — певец в рус. церк. хоре, исполнял соло, в нек-рых случаях—начало песнопения в качестве запева. Г. должен был обладать звучным голосом и хорошим муз. слухом, знать хор. пение, а также богослужение и церк. устав. Иногда Г. называли по-гречески доместиками или деместенниками. Вступления Г. в певч. книгах, как правило, изложены в областях мрачного и светлого согласий церк. звукоряда (с — а). Очевидно, Г. были гл. обр. басы. Название «Г.» бытовало до 17 в. Вышло из употребления после реорганизации церк. хоров в соответствии с требованиями многоголосного *партесного пения.* *Н. Д. Успенский.*

ГОЛОС (лат. vox, франц. voix, итал. voce, англ. voice, нем. Stimme). 1) Мелодич. линия как часть многоголосного муз. произведения. Совокупность этих линий составляет муз. целое — фактуру муз. произведения. Характер движения голосов определяет тот или иной тип голосоведения. Устойчивое число Г. и их относит. равноправие характерны для полифонич. музыки; в музыке гомофонной ведущим, как правило, является один Г., обычно верхний. В случаях, когда ведущий Г., особенно развитый и выделяющийся, предназначен для исполнения одним певцом или инструменталистом, он называется сольным. Все прочие Г. в гомофонной музыке являются сопровождающими. Однако они также неравнозначны. Нередко различают главные (облигатные) Г. (включая ведущий), которые передают осн. элементы муз. мысли, и Г. побочные, дополняющие, заполняющие, гармонические, к-рые выполняют вспомогат. функции. В практике изучения гармонии в четырёхголосном хоральном изложении выделяют Г. крайние (верхний и нижний, сопрано и бас) и средние (альт и тенор).

2) Партия отд. инструмента, оркестра или хор. группы, выписанная из партитуры произведения для его разучивания и исполнения.

3) Мотив, мелодия песни (отсюда выражение «петь на голос» к.-л. известной песни).

4) Разнообразные звуки, образующиеся при помощи голосового аппарата и служащие для общения между живыми существами. У человека это общение осуществляется в основном посредством речи и пения.

В голосовом аппарате различают три отдела: органы дыхания, подающие воздух к голосовой щели, гортань, где помещаются голосовые складки (голосовые связки), и артикуляц. аппарат с системой резонаторных поло-

стей, служащий для образования гласных и согласных звуков. В процессе речи и пения все отделы голосового аппарата работают взаимосвязанно. Энергию звуку сообщает дыхание. В пении принято различать несколько типов дыхания: грудное с превалированием работы грудной клетки, абдоменальное (брюшное) с превалированием работы диафрагмы и грудодиафрагматическое (костоабдоменальное, смешанное), в к-ром грудь и диафрагма участвуют в равной степени. Деление это условно, т. к. в действительности дыхание всегда носит смешанный характер.

Источником звука служат голосовые складки. Длина голосовых складок обычно зависит от типа голоса. Наибольшей длиной обладают складки баса —24—25 *мм*. У баритона длина складок составляет 22—24 *мм*, у тенора —18—21 *мм*, у меццо-сопрано —18—21 *мм*, у сопрано —14—19 *мм*. Толщина голосовых складок в напряжённом состоянии 6—8 *мм*. Голосовые складки способны смыкаться, размыкаться, напрягаться и натягиваться. Поскольку мышечные волокна складок идут в разл. направлениях, голосовые мышцы могут сокращаться отдельными частями. Это позволяет варьировать форму колебаний складок, т. е. влиять на обертоновый состав исходного тембра звука. Голосовые складки могут быть произвольно сомкнуты, поставлены в положение грудного или фальцетного звукоизвлечения, напряжены в той степени, к-рая необходима для получения звука желаемой высоты. Однако каждым колебанием складок управлять нельзя и их вибрация осуществляется автоматически как саморегулирующийся процесс.

Выше гортани расположена система полостей, называемая «надставной трубкой»: глоточная полость, ротовая, носовая, придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей меняется тембр звука. Придаточные полости носа и носовая полость имеют стабильную форму и потому обладают неизменным резонансом. Резонанс ротовой и глоточной полостей меняется благодаря работе артикуляц. аппарата, в состав к-рого входят язык, губы и мягкое нёбо.

Голосовой аппарат производит как звуки, имеющие определ. высоту,— тоновые звуки (гласные и звонкие согласные), так и шумовые (глухие согласные), не обладающие ею. Тоновые и шумовые звуки различаются по механизму своего образования. Тоновые звуки образуются в результате вибраций голосовых складок. Благодаря резонансу глоточной и ротовой полостей происходит усиление определ. групп обертонов — образование формант, по к-рым ухо отличает один гласный звук от другого. Глухие согласные не имеют определ. высоты и представляют собой шумы, возникающие при прохождении воздушной струи через разл. рода препятствия, образуемые артикуляц. аппаратом. Голосовые складки в их образовании участия не принимают. При произношении звонких согласных функционируют оба механизма.

Существуют две теории образования Г. в голосовой щели: миоэластическая и нейрохронаксическая. По миоэластич. теории, подсвязочное давление раздвигает сомкнутые и напряжённые голосовые складки, воздух прорывается через щель, в результате чего давление падает и связки в силу эластичности смыкаются вновь. Затем цикл повторяется. Вибрац. колебания рассматриваются как следствие «борьбы» подсвязочного давления и эластичности напряжённых голосовых мышц. Центр. нервная система, по этой теории, лишь регулирует силу давления и степень напряжения мышц. В 1950 Р. Юссон (R. Husson) теоретически и экспериментально обосновал нейрохронаксич. теорию звукообразования, согласно к-рой колебания голосовых складок осуществляются благодаря быстрому, активному сокращению волокон голосовых мышц под влиянием залпа импульсов, поступающих со звуковой частотой по двигат. нерву гортани непосредственно из центров головного мозга. Колебат. работа складок — особая функция гортани. Частота их колебания не зависит от дыхания. По теории Юссона, тип Г. целиком определяется возбудимостью двигат. нерва гортани и не зависит от длины складок, как предполагали прежде. Смена регистров объясняется изменением проводимости возвратного нерва. Нейрохронаксич. теория не получила всеобщего признания. Обе теории не являются взаимоисключающими. Возможно, что в голосовом аппарате осуществляются и миоэластич., и нейрохронаксич. механизмы звукообразования.

Г. может быть речевым, певческим и шёпотным. В речи и пении голос используется по-разному. При речи Г. на гласных скользит вверх или вниз по звуковой шкале, создавая своеобразную мелодику речи, и слоги сменяют друг друга со скоростью в среднем 0,2 *сек*. Изменения высоты и силы звуков делают речь выразительной, создают акценты и участвуют в передаче смысла. В пении высота и протяжённость каждого слога строго фиксированы, а динамика подчинена логике развития муз. фразы. Шёпотная речь отличается от обычной речи и пения тем, что при ней голосовые связки не вибрируют, а источником звука является шум, возникающий при прохождении воздуха через несомкнутые голосовые складки и хрящевой отдел голосовой щели.

Различают певческие Г. поставленные и непоставленные, бытовые. Под постановкой Г. понимается процесс его приспособления и развития для проф. использования. Поставл. голос характеризуется яркостью, красотой, силой и устойчивостью звучания, широким диапазоном, гибкостью, неутомляемостью; поставленным голосом пользуются певцы, артисты, ораторы и др. Каждый муз. человек может петь т. н. «бытовым» Г. Однако певч. Г. встречается относительно редко. Такому Г. свойственны характерные певч. качества: специфич. тембр, достаточная сила, ровность и широта диапазона. Эти природные качества зависят от анатомо-физиологич. особенностей организма, в частности от устройства гортани и нейро-эндокринной конституции. Непоставленный певч. Г. для проф. использования нуждается в постановке, к-рая должна отвечать определ. сфере его использования (опера, камерное пение, пение в нар. манере, эстрада и др.). Поставленный в оперно-конц. манере проф. голос должен иметь красивый, правильно сформированный певч. тембр, ровный двухоктавный диапазон, достаточную силу. Певец должен выработать у себя технику беглости и кантилены, добиться естественного и выразительного звучания слова. У нек-рых лиц эти качества являются природными. Такие Г. называются поставленными от природы.

Певческий Г. характеризуется высотой, диапазоном (объёмом), силой, тембром (окраской). Высота лежит в основе классификации голосов. Общий объём певч. голосов — около 4,5 октав: от до—ре большой октавы (нижние ноты у басов-октавистов —64—72 *гц*) до фа—соль третьей октавы (1365—1536 *гц*), иногда и выше (верхние ноты у колоратурных сопрано). Диапазон Г. зависит от физиологич. особенностей голосового аппарата. Он может быть и относительно широким, и узким. Средний диапазон непоставленного певч. Г. взрослого равен полутора октавам. Для проф. исполнения необходим диапазон Г. в 2 октавы. Сила Г. зависит от энергии прорывающихся через голосовую щель порций воздуха, т. е. соответственно от амплитуды колебаний частиц воздуха. Большое влияние на силу голоса оказывают форма ротоглоточных полостей и степень открытия рта. Чем сильнее открыт рот, тем лучше Г. излучается в наружное пространство. Оперные Г. достигают силы 120 децибел на расстоянии 1 метра от рта. Объективная сила голоса не вполне адекватна его *громкости* для уха слушателя. Звук Г. воспринимается как более громкий, если в его составе много высоких обертонов порядка 3000 *гц* — частот, к к-рым ухо особенно чувствительно. Т. о., громкость связана не только с силой звука, но и с тембром. Тембр зависит от обертонового состава звуков голоса. Обертоны вместе с основным тоном возникают в голосовой щели; их набор зависит от формы вибраций и характера смыкания голосовых складок. Вследствие резонанса полостей трахеи, гортани, глотки и рта некоторые из обертонов оказываются усиленными. Это соответствующим образом меняет и тембр.

Тембр — определяющее качество певч. Г. Тембр хорошего певч. Г. характеризуется яркостью, металличностью, способностью нестись в зал (полётностью) и одновременно округлостью, «мясистостью» звучания. Металличность и полётность обусловливаются наличием в спектре Г. усиленных обертонов в области 2600—3000 *гц*, т. н. высокой певч. форманты. «Мясистость» и округлость связаны с усилением обертонов в области 500 *гц* — т. н. низкой певч. форманты. Ровность певч. тембра зависит от умения сохранить эти форманты на всех гласных и во всём диапазоне. Певческий Г. приятен на слух тогда, когда в нём имеется выраженная пульсация с частотой 5—6 колебаний в секунду — так называемое *вибрато*. Вибрато сообщает Г. льющийся характер и воспринимается как составная часть тембра.

У необученного певца тембр Г. на протяжении звуковой шкалы меняется, т. к. Г. имеет регистровое строение. Под регистром понимается ряд однородно звучащих звуков, к-рые производятся единым физиологич. механизмом. Если мужчине предложить спеть ряд повышающихся звуков, то на определённой высоте он почувствует невозможность извлекать звуки дальше в той же манере. Только изменив манеру образования звука на фальцет, т. е. фистулу, он сможет взять ещё несколько более высоких тонов. Мужской Г. имеет 2 регистра: грудной и фальцетный, а женский 3: грудной, центральный (медиум) и головной. На стыке регистров лежат неудобные звуки, т. н. переходные ноты. Регистры определяются изменением характера работы голосовых связок. Звуки грудного регистра ощущаются больше в груди, а головного — в голове (отсюда и их названия). В певч. Г. регистры играют большую роль, придавая звуку специфич. окраску. Совр. оперно-конц. пение требует тембровой ровности звучания Г. во всём диапазоне. Это достигается развитием смешанного регистра. Он образуется при смешанном типе работы связок, при к-ром сочетаются грудное и фальцетное движения. Т. о. создаётся тембр, в к-ром одновременно ощущаются грудное и головное звучания. Для женских Г. смешанное (микстовое) звучание является естественным в центре диапазона. Для большинства мужских Г. это искусств. регистр, развитый на основе т. н. «прикрытия» верхнего участка диапазона. Смешанное голосообразование с превалированием грудного звучания употребляется в партиях низких женских голосов (т. н. грудные ноты). Смешанное (микстовое) голосообразование с превалированием фальцета (т. н. опёртый фальцет) употребляется на предельных верхних нотах мужских Г.

На протяжении жизни Г. человека претерпевает значит. изменения. С годовалого возраста ребёнок начинает овладевать речью, а с 2—3-летнего — обретает возможность петь. До начала полового созревания голоса мальчиков и девочек не различаются. Диапазон Г. от 2 тонов в возрасте 2 лет возрастает к 13 годам до полутора октав. Детские Г. имеют особый «серебристый» тембр, звучат нежно, но не отличаются силой и насыщенностью тембра. Певч. Г. детей используются гл. обр. в хор. пении. Дети-солисты — более редкое явление. Высокий детский Г.— сопрано (у девочек) и дискант (у мальчиков). Низкий детский Г.— альт (у мальчиков). До 10 лет детские Г. звучат ровно во всём диапазоне, а позднее начинает ощущаться разница в звучании верхних и нижних нот, связанная с образованием регистров. В период полового созревания Г. мальчиков понижается на октаву и приобретает мужскую окраску. Это явление мутации относится к вторичным половым признакам и вызвано перестройкой организма под влиянием эндокринной системы. Если гортань девочек в этот период растёт пропорционально во все стороны, то гортань мальчиков вытягивается вперёд более чем в полтора раза, образуя кадык. Это резко изменяет высоту и певч. качества Г. мальчика. С целью сохранения выдающихся певч. Г. мальчиков в Италии 17—18 вв. употреблялась кастрация. Певч. свойства Г. девочек сохраняются после мутации. Г. взрослого остаётся в основном неизменным до 50—60 лет, когда в силу увядания организма в нём отмечаются слабость, обеднение тембра, потеря верхних нот диапазона.

Г. классифицируются по тембру звучания и высоте используемых звуков. На протяжении столетий существования проф. пения в связи с усложнением вок. партий классификация Г. претерпела значит. изменения. Из 4 осн. типов Г., поныне существующих в хорах (высокий и низкий женский Г., высокий и низкий мужской), выделились средние Г. (меццо-сопрано и баритон), а затем образовались и более тонкие подвиды. Согласно принятой в наст. время классификации различают следующие женские Г.: высокие — колоратурное сопрано, лирико-колоратурное сопрано, лирич. сопрано, лирико-драматич. сопрано, драматич. сопрано; средний — меццо-сопрано и низкий — контральто. У мужчин различают высокие Г.— тенор альтино, тенор лирический, тенор лирико-драматический и драматический; средние Г. — баритон лирический, баритон лирико-драматический и драматический; низкие Г.— бас высокий, или певучий (cantante), и низкий. В хорах выделяют басов-октавистов, способных брать все звуки большой октавы. Встречаются Г., занимающие промежуточное место между перечисленными в этой системе классификации. Тип Г. зависит от ряда анатомо-физиологич. особенностей организма, от величины и толщины голосовых связок и др. частей голосового аппарата, от типа нейро-эндокринной конституции, он связан с темпераментом. Практически тип Г. устанавливается по ряду признаков, из к-рых главные: характер тембра, диапазон, способность выдерживать тесситуру, расположение переходных нот, возбудимость двигат. нерва гортани (хронаксия), анатомич. признаки.

Певч. Г. наиболее полно проявляется на гласных звуках, на к-рых собственно и осуществляется пение. Однако пение на один гласный звук без слов употребляется только в упражнениях, вокализах и при исполнении мелодич. украшений вок. произведений. Как правило, в пении должны равноправно сочетаться музыка и слово. Умение «говорить» в пении, т. е., следуя нормам языка, свободно, чисто и естественно произносить поэтич. текст — непременное условие проф. пения. Разборчивость текста при пении определяется чёткостью и активностью произнесения согласных звуков, к-рые должны лишь на мгновение прерывать звучание Г. Гласные, формирующие вок. мелодию, должны произноситься с сохранением единого певч. тембра, что придаёт звучанию голоса особую ровность. Певучесть Г., его способность «литься» зависит от правильного голосообразования и голосоведения: умения пользоваться техникой legato, сохраняя на каждом звуке устойчивое естеств. вибрато.

Определяющее влияние на проявление и развитие певч. Г. оказывает т. н. вокальность (удобство для пения) языка и мелодич. материала. Различают языки

вокальные и невокальные. Для вок. языков характерно обилие гласных, к-рые произносятся полно, ясно, светло, без носового, глухого, гортанного или глубокого звучания; им не свойственно жёсткое произношение согласных, равно как и их обилие, в них нет согласных горлового звучания. Образцом вокального языка является итальянский. Мелодию делают вокальной плавность, отсутствие скачков, спокойный темп, использование средней части диапазона, постепенность движения, логичность развития, лёгкость слухового восприятия.

Певч. Г. встречаются у разл. народностей неодинаково часто. На распространение голосов, кроме вокальности языка и нац. мелодики, влияют такие факторы, как любовь к музыке и масштабы её бытования в народе, особенности нац. манеры пения, особенности психич. склада и темперамента, быта и т. п. Своими Г. славятся Италия и Украина.

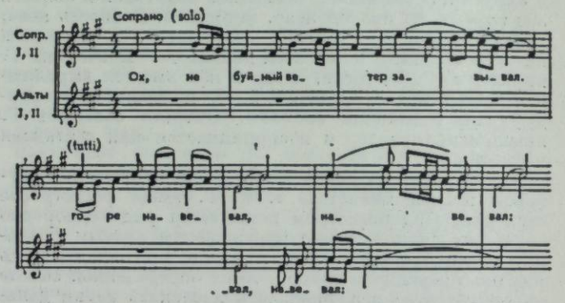
Лит.: 1) Мазель Л., О мелодии, М., 1952; Скребков С., Учебник полифонии, М., 1965; Тюлин Ю. и Привано Н., Теоретические основы гармонии, 2 М., 1965; 4) Жинкин Н. Н., Механизмы речи, М., 1958; Фант Г., Акустическая теория речеобразования, пер. с англ., М., 1964; Морозов В. П., Тайны вокальной речи, Л., 1967; Дмитриев Л. Б., Основы вокальной методики, М., 1968; Митринович-Моджеевска А., Патофизиология речи, голоса и слуха, пер. с польск., Варшава, 1965; Ермолаев В. Г., Лебедева Н. Ф., Морозов В. П., Руководство по фониатрии, Л., 1970; Tarneaud J., Seeman M., La voix et la parole, P., 1950; Luchsinger R., Arnold G. E., Lehrbuch der Stimme und Sprachheilkunde, W., 1959; Husson R., La voix chantée, P., 1960.

Ф. Г. Арзаманов, Л. Б. Дмитриев.

ГОЛОСОВЕДЕ́НИЕ [нем. Stimmführung, англ. part-writing, voice-leading (в США), франц. conduite des voix] — движение отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном музыкальном произведении при переходе от одного сочетания звуков к другому, иначе говоря, общий принцип развития мелодич. линий (голосов), из к-рых складывается муз. ткань (фактура) произведения. Особенности Г. зависят от стилистич. принципов композитора, целых композиторских школ и творч. направлений, а также от того, для какого состава исполнителей написано данное сочинение. В широком плане Г. подчинено как мелодич., так и гармонич. закономерностям. На ведении отд. голоса сказываются местоположение его в муз. ткани (верхний, нижний, средний и т. п.) и исполнит. возможности инструмента, к-рому поручено его исполнение.

По соотношению голосов различают Г. прямое, косвенное и противоположное. Прямое (разновидность — параллельное) движение характеризуется единым восходящим или нисходящим направлением движения во всех голосах, косвенное — оставлением одного или нескольких голосов на неизм. высоте, противоположное — разл. направлением движущихся голосов (в чистом виде возможно только в двухголосии, при большем числе голосов обязательно сочетается с прямым или косвенным движением). Каждый голос может двигаться поступенно или скачком. Поступенное движение обеспечивает наибольшую плавность и связность созвучий; секундовые смещения всех голосов способны сделать естественным даже последование гармонически-удалённых друг от друга созвучий. Особая плавность достигается при косвенном движении, когда выдерживается общий тон аккордов, прочие же голоса движутся на близкие расстояния.

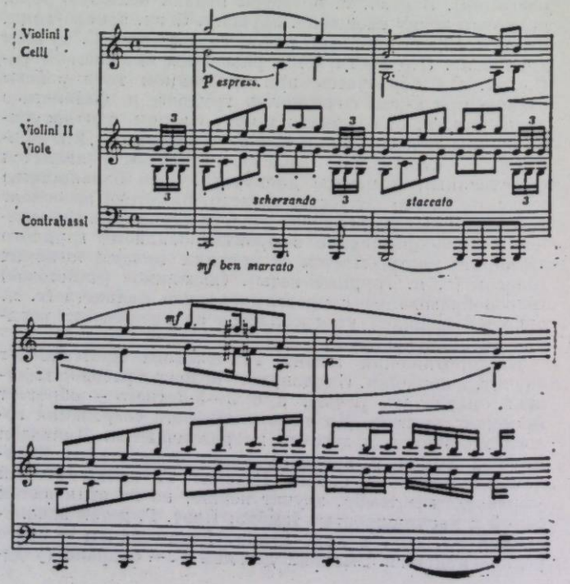
В зависимости от типа взаимосвязи одновременно звучащих голосов различают Г. гармоническое, гетерофонно-подголосочное и полифоническое. Гармоническое Г. связано с аккордовой, хоральной (см. *Хорал*) фактурой, к-рую отличает единство ритма всех голосов. Оптимальное исторически сложившееся число голосов — четыре, что соответствует голосам хора: сопрано, альту, тенору и басу. Голоса эти могут удваиваться. Соединение аккордов при косвенном движении носит название гармонич., при прямом и противоположном — мелодич. соединения. Часто гармонич. Г. подчинено сопровождению ведущей мелодии (обычно в верхнем голосе) и относится к т. н. гомофонно-гармонич. складу (см. *Гомофония*). Гетерофонно-подголосочное Г. (см. *Гетерофония*) характеризуется прямым (часто — параллельным) движением. В разл. голосах звучат варианты одной и той же мелодии; степень вариантности зависит от стиля и нац. своеобразия произведения. Гетерофонно-подголосочное Г. характерно для ряда муз.-стилистических явлений, напр. для григорианского хорала (Европа 11—14 вв.), ряда нар. муз. культур (в частности, для рус. протяжной песни); встречается в сочинениях композиторов, в той или иной степени использовавших подголосочные традиции нар. музыки (М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, С. В. Рахманинов, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский и другие).



А. П. Бородин. Хор поселян из оперы «Князь Игорь».

Полифоническое Г. (см. *Полифония*) связано с одноврем. проведением нескольких более или менее самостоят. мелодий. Характерной особенностью полифонич. Г. является самостоятельность ритма

Р. Вагнер. Увертюра к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры».



в каждом из голосов при косвенном их движении. Это обеспечивает хорошую узнаваемость каждой мелодии на слух и позволяет следить за их сочетанием.

Музыканты—практики и теоретики начали проявлять внимание к Г. уже со времён раннего средневековья. Так, Гвидо д'Ареццо выступил против паралл. органума Хукбальда и в своей теории occursus сформулировал правила соединения голосов в каденциях. Последующее развитие учения о Г. непосредственно отражает эволюцию муз. искусства, его осн. стилей. До 16 в. правила Г. для разл. голосов были разными — в присоединявшемся к тенору и дискант контратеноре (для инстр. исполнения) допускались скачки, перекрещивание с др. голосами. В 16 в. благодаря вокализации муз. ткани и применению имитаций происходит значит. «выравнивание» голосов. Мн. правила контрапункта были по существу правилами Г.— противоположное движение голосов как основа, запрещение паралл. движения и перечений, предпочтение уменьшенных интервалов увеличенным (поскольку после скачка естественным представлялось мелодич. движение в др. сторону) и т. д. (правила эти в известной степени сохранили значение и в гомофонной хоральной фактуре). Уже с 17 в. установилось различие т. н. строгого и свободного стилей. Строгий стиль характеризовался в числе прочего неизм. числом голосов в произведении, в свободном стиле оно постоянно менялось (наряду с т. н. реальными голосами появлялись дополняющие голоса и звуки), допускались многие «вольности» Г. В эпоху генерал-баса Г. постепенно освобождается от строгих правил контрапункта; в то же время наиболее мелодически развитым становится верхний голос, тогда как остальные занимают подчинённое положение. Подобное соотношение во многом сохраняется и после того, как генерал-бас перестал применяться, особенно в фп. и оркестровой музыке (по преимуществу «заполняющая» роль средних голосов), хотя с нач. 20 в. значение полифонического Г. вновь возросло.

Лит.: Скребков С., Полифонический анализ, М., 1940; его же, Учебник полифонии, 2 М., 1965; его же, Гармония в современной музыке, М., 1965; Мазель Л., О мелодии, М., 1952; Берков В., Гармония, учебник, ч. 1, М., 1962, 2 под назв.: Учебник гармонии, М., 1970; Протопопов Вл., История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, М., 1962; его же, История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII—XIX веков, М., 1965; Способин И., Музыкальная форма, 4 М., 1964; Тюлин Ю. и Привано Н., Теоретические основы гармонии, М., 1965; Степанов А., Гармония, М., 1971; Степанов А., Чугаев А., Полифония, М., 1972.

Ф. Г. Арзаманов.

ГО́ЛУБЕВ Евгений Кириллович [р. 3(16) II 1910, Москва] — сов. композитор. Нар. арт. РСФСР (1966). В 1936 окончил Моск. консерваторию по классу композиции Н. Я. Мясковского. С 1937 преподаватель, с 1947 профессор Моск. консерватории. Среди учеников Г.—Г. А. Григорян, Т. П. Николаева, А. Н. Холминов, Г. М. Шантырь, А. Г. Шнитке, А. Я. Эшпай и др. Автор ряда статей.

Соч.: балет—Одиссей (1965, по Гомеру); оратории—Возвращение солнца (1935—36, сл. из саамского нар. сказания), Герои бессмертны (1946, сл. Н. Стефановича и С. Городецкого); для орк.—7 симфоний (1933, 1937, 1942, 1947, 1960, 1966, 1972), 3 концерта для фп. с орк. (1944, 1948, 1954), концерт для влч. с орк. (1956), концерт для альта с орк. (1962), концерт для скр. с орк. (1970); камерно-инстр. произв.— 11 струн. квартетов (1932, 1950, 1953, 1960, 1962, 1966; № 7, 8 — 1970; № 9, 10, 11 — 1971), 2 квинтета (1938, 1955); для фп.— 6 сонат (1930, 1932, 1933, 1942, 1953, 1967), Украинская рапсодия (1936), 5 пьес памяти М. Ю. Лермонтова (1939), Детский альбом (1945—46), цикл в Старой Рузе (1949); сонаты — для скр. и фп. (1952), для трубы и фп. (1953), для виолончели и фп. (1972); произв. для голоса и фп.; хоры без сопровождения (сл. М. Ю. Лермонтова, К. Ф. Рылеева, Э. Верхарна); обр. рус. нар. песен и др.

Л. М. Ольхович.

ГО́ЛУБЕВ Николай Александрович [2(15) IV 1908, Кинешма —VII 1942, погиб на фронте Великой Отечеств. войны] — сов. композитор. В 1931 окончил Моск. областной муз. техникум, в 1932—33 учился в Моск. консерватории по классу композиции Р. М. Глиэра. В 1936—39 работал в Удм. драм. т-ре (Ижевск); во многом способствовал становлению муз. культуры Удмуртии. Г. написал музыку к трём удм. драмам: «Зибет зурка» [1936, позже переименована в «Вуж Мултан» («Старый Мултан»)] и «Италмас» («Лазоревый цветок», 1937) М. П. Петрова и «Кезыт ошмес» («Холодный ключ», 1937) И. Г. Гаврилова.

Соч.: для орк.—симфония (1932, завершена Н. И. Пейко); сюиты—Русская (1932), Крымская (1936); фантазия для орк. нар. инструментов (1940); прелюдия для струн. орк. (1940); танц. сюита на ассирийские темы для дух. орк. (1939); пьесы для фп.; обр. нар. мелодий народов СССР для голоса с фп.; театр. музыка.

Р. А. Чуракова.

ГОЛУБЕ́НЦЕВ Александр Александрович [р. 20 I (1 II) 1899, Калуга] — сов. композитор. В 1916—1920 учился на физико-математич. ф-те Петрогр. ун-та, в 1919—21— на Курсах мастерства сценич. постановок под рук. В. Э. Мейерхольда. В 1922 окончил Петрогр. консерваторию (композиция у В. П. Калафати, инструментовка у А. К. Глазунова). В 1921—1924 зав. муз. частью и композитор Лиговского драматич. т-ра и Т-ра новой драмы в Петрограде. С 1924 живёт в Москве. В 1924—30 зав. муз. частью и композитор 1-го рабочего т-ра Пролеткульта. В 1930—31 худ. рук. оперного т-ра-студии ВЦСПС. Зав. муз. частью и композитор Реалистич. т-ра (1932—35), Т-ра им. Вахтангова (1935—49). В 1932—36 преподавал на режиссёрском ф-те ГИТИСа (муз. лит-ра и музыка в драматич. спектакле); с 1954 ведёт педагогич. работу в студиях при Домах культуры. Известен как автор ярко театр. музыки к драматич. спектаклям. Написал оперу «Бабье лето» (по пьесе В. В. Овечкина, 1951, Ансамбль сов. оперы ВТО), оперетту «Любовь мушкетёра» (по роману А. Дюма-отца, 1959, Ивановский т-р муз. комедии); для симф. орк.— Танцевальную сюиту (1949), Рапсодию на испанские темы (1953); Сонату для скр. и фп.; романсы (циклы) на стихи А. С. Пушкина и С. А. Есенина, музыку к фильмам.

ГОЛУБО́ВСКАЯ Надежда Иосифовна [р. 18(30) VIII 1891, Петербург] — сов. пианистка, клавесинистка, педагог. Засл. арт. РСФСР (1937). В 1914 окончила Петрогр. консерваторию по классу фп. С. М. Ляпунова (в 1907—10 училась также у А. А. Розановой). С 1915 ведёт конц. деятельность как солистка и ансамблистка. Выступала совм. с певицей З. П. Лодий, скрипачом М. Б. Рейсоном. Исполнение Г. отличается высокой культурой, тонким вкусом в выборе репертуара. С 1920 преподаёт в Ленингр. консерватории (с 1935 профессор). В 1941—44 зав. кафедрой фп. Свердловской, в 1945—63 консультант Таллинской консерваторий. Автор лит. трудов, в основном посвящённых проблемам исполнительства. В частности, ею написана книга «Искусство педализации» (Л., 1967).

Л. Е. Гаккель.

ГОЛЬДЕНБЛЮ́М Мориц Арнольдович [11 (23) VII 1862, Одесса —2 XII 1919, Петроград] — рус. дирижёр и муз. критик. В 1887 окончил мед. ф-т Дерптского ун-та. Муз. образование получил в Петерб. консерватории, где занимался в классах Н. Ф. Соловьёва (композиция), К. К. Зике и Ф. Ф. Штейна (фп.). В 1883—1887 дирижёр симф. концертов в Дерпте (ныне Таллин), позднее С.-Петербургского об-ва муз. собраний. Силами его участников впервые в России Г. поставил оперу «Геновефа» Шумана (1896); дирижировал оперой «Борис Годунов» Мусоргского (1897, в ред. и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова). В 1903—07 дирижёр летних концертов в Павловске. Один из организаторов Народной консерватории в Петербурге. В качестве муз. критика выступал на страницах дерптской (с 1887) и петерб. (с 1896) периодич. печати (в 1896 и 1902—06 зав. муз. отделом газ. «Новости»).

Лит.: К-ов Т., Современные деятели, М. А. Гольденблюм, «Музыка и пение», СПБ, 1906, № 10.

И. М. Ямпольский.

ГОЛЬДЕНВЕ́ЙЗЕР Александр Борисович [26 II (10 III) 1875, Кишинёв —26 XI 1961, Москва] — сов. пианист, композитор, педагог, муз. писатель и обществ. деятель. Нар. арт. СССР (1946). Доктор искусствоведения (1940). В 1895 окончил Моск. консерваторию по классу фп. П. А. Пабста (ранее занимался у А. И. Зилоти) и композиции (1897, у М. М. Ипполитова-Иванова, занимался также у А. С. Аренского и у С. И. Танеева — по контрапункту). В 1906—61 профессор по классу фп., в 1936—59 зав. кафедрой, в 1918—19 помощник директора, в 1919—22 проректор, в 1922—24 ректор, в 1932—34 заместитель директора, в 1939—42 директор Московской консерватории.



Г.—создатель одной из крупнейших сов. пианистич. школ, активный участник перестройки муз. образования и разработки совр. системы подготовки музыкантов в СССР, автор многочисл. статей и докладов по этим вопросам. Г. был видным представителем моск. школы пианизма, выступал как солист и ансамблист, заслужив признание пропагандой творчества рус. и зарубежных классиков, произв. сов. композиторов. Большое значение в формировании Г. как пианиста имело тесное общение его с С. В. Рахманиновым, А. Н. Скрябиным и Н. К. Метнером. Интерпретация Г. отличалась глубоким проникновением в замысел автора, тонким чувством стиля, бережным отношением к деталям текста. Гл. задачей педагога Г. считал воспитание музыканта, способного творчески осмыслить произв. Проблемы фп. техники, аппликатуры, педализации он рассматривал в органич. связи с худож. задачами. Г. никогда не подавлял инициативу учеников, способствовал раскрытию индивидуальности учащегося. Г. воспитал более 200 музыкантов. Среди них пианисты, проф. Моск. консерватории — С. Е. Фейнберг, Г. Р. Гинзбург, Л. И. Ройзман, Т. П. Николаева, доценты Моск. консерватории — Д. А. Башкиров, Д. Д. Благой, З. А. Сосина и др. видные исполнители. Учениками Г. по классу фп. были композиторы — С. А. Евсеев, Д. Б. Кабалевский, В. В. Нечаев, В. Г. Ферс, пианисты — Л. Н. Берман, Я. Р. Гинзбург, А. Л. Каплан, Л. М. Левинсон, Р. В. Тамаркина и др. Исполнительские и педагогич. принципы Г. получили отражение не только в его статьях, но и в редакциях сочинений И. С. Баха, Д. Скарлатти, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа, П. И. Чайковского. Автор лит. сочинений. Г. принадлежит редакция кн. «Письма Ф. Шопена» (М., 1929). Гос. пр. СССР (1947). В состав Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки входит в качестве филиала квартира-музей Г. (с 1959).

Соч.: оперы — Пир во время чумы (1942), Певцы (1942—43), Вешние воды (1946—47); кантата — Свет Октября (1948); для орк. — увертюра (по Данте, 1895—97), 2 Русские сюиты (1946); камерно-инстр. произв.— струнный квартет (1896; 2-я ред. 1940), Трио памяти С. В. Рахманинова (1953); для скрипки и фп.— Поэма (1962); для фп.— 14 революционных песен (1932), Контрапунктические эскизы (2 тетр., 1932), Полифоническая сонатина (1954), Соната-фантазия (1959), и др., песни и романсы.

Лит. соч.: Вблизи Л. Н. Толстого. Записи за 15 лет, т. 1—2, М., 1922—23, ² 1959; Об основных задачах музыкального воспитания, «СМ», 1934, № 10; Из моих воспоминаний, в кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, М., 1952; Л. Н. Толстой и музыка, в кн.: Лев Толстой и музыка, М., 1953; Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове, в кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1, М., 1957; О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста, в кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, сб. 2, М., 1958; Советы мастера, «СМ», 1965, № 5; Об исполнительстве. О редактировании, в кн.: Вопросы фортепианно-исполнительского искусства, вып. 1, М., 1965; 32 сонаты Бетховена, М., 1966, и др.

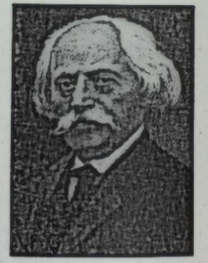
Лит.: Николаев А., Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера, в кн.: Мастера советской пианистической школы, М., 1954; А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Сост. и ред. Д. Д. Благой, М., 1969. *А. А. Николаев.*

ГО́ЛЬДИНА Мария Соломоновна [29 IV (11 V) 1899, ст. Печиниск, ныне Минской обл.—4 XI 1970, Москва] — сов. певица (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1941). Чл. КПСС с 1941. Брала уроки пения у Е. И. Збруевой (Москва) и занималась в Муз.-драматич. уч-ще Моск. филармонического об-ва. С 1923 солистка Оперной студии Большого т-ра, с 1926— Оперной студии им. К. С. Станиславского, с 1928 — Оперного т-ра им. К. С. Станиславского, с 1941— Моск. муз. т-ра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С 1949 педагог-репетитор и режиссёр этого т-ра. Мн. партии Г. создала под рук. К. С. Станиславского. Партии: Ольга, Полина («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), Любаша, Ганна («Царская невеста», «Майская ночь» Римского-Корсакова), Марина Мнишек («Борис Годунов»), Кармен. Выступала также в операх: Перикола («Перикола» Оффенбаха), Мирабелла («Цыганский барон» Штрауса).



В. И. Зарубин.

ГО́ЛЬДМАРК (Goldmark) Карой (Карл) (18 V 1830, Кестхей, Венгрия —2 I 1915, Вена) — венг. композитор. Игре на скрипке учился в муз. училище в Шопроне (1842—44), брал уроки у Л. Янзы в Вене (1844—45), где занимался в консерватории (1847—48) у И. Бёма (класс скрипки) и Г. Прейера (гармония). В 1848—58 играл на скрипке в театр. оркестре в Шопроне, Дьёре, Буде; в Вене с 1859. Принимал участие в революц. событиях 1848. Преподавал фп. игру в Шопроне, Будапеште и Вене. Выступал как муз. критик в «Konstitutionelle Zeitung» (среди статей неск. посв. Л. Вейнеру). Признание Г. принесли увертюра «Сакунтала» (1865; получила высокую оценку Э. Ганслика) и особенно опера «Царица Савская» (пост. в Венской придв. опере), отличающаяся ясностью формы, умелым использованием вост. колорита и яркостью персонажей; с успехом шла в т-рах Германии, Италии, США и Испании, позднее — в Англии (1910). Музыка Г. характеризуется лиричностью, романтической направленностью, сочетанием современных европейских приёмов письма с элементами подлинного венгерского музыкального фольклора.



Соч.: оперы — Царица Савская (Die Königin von Saba, 1875, Вена), Мерлин (1886, Вена), Сверчок на печи (Das Heimchen am Herd, по Диккенсу, 1896, Вена), комич. опера Пленница (Brüseis, 1899, Будапешт), Гец фон Берлихинген (по Гёте, спиру, 1907, Вена); для орк.— увертюры: Сакунтала (1865), Пентесилея (1879), Прометей прикованный (Der gefesselte Prometheus, 1889), Сафо (1893), В Италии (op. 49, 1904), Из юных дней (Aus Jugendtagen, op. 53, 1913), 2 симф. поэмы: Сельская свадьба (Ländliche Hochzeit, 1876), Цринги (1903), скерцо A-dur (op. 45, 1894); концерт для скрипки (op. 28, 1877), камерные соч.— фп. трио (1859), струн. квартет (op. 8, 1860), 2 струн. квинтета (op. 9 и 30, 1862 и 1879); сонаты с фп.; хоры.

Лит. соч.: Erinnerungen aus meinem Leben, W., 1923.

Lит.: Kalman E., Karl Goldmark, Bdpst, 1930; Karl Goldmark. 1830—1930, hrsg. von Koch L., Bdpst, 1930; Várnai P., Goldmark Károly, Bdpst, 1957.

ГОЛЬДШМИДТ (Goldschmidt) Харри (р. 17 VI 1910, Базель) — швейц. музыковед и муз.-обществ. деятель. Учился в Базеле в консерватории у Ф. Вейнгартнера (дирижирование) и в ун-те у К. Нефа и Ж. Хандшина (музыковедение), в Кёнигсберге — у Г. Шерхена (дирижирование). Совершенствовался в Берлине и Париже. В 1934—39 и в 1945—49 муз. критик швейц. газет. Организовал в Базеле рабочий симф. оркестр, руководил рабочими хорами. С 1948 живёт в Берлине (ГДР). В 1949 гл. рук. по муз. вопросам в сов. секторе Берлина; в 1948—50 ред. муз. отдела Берлинского радио. В 1950—55 профессор истории музыки в Высшей школе музыки в Берлине. В 1955—56 читал курс лекций по истории европ. музыки в Китае. С 1957 профессор ун-та Гумбольдта, в 1961—65 рук. Центр. ин-та муз. исследований в Берлине, муз. критик журн. «Musik und Gesellschaft» и «Beiträge zur Musikwissenschaft».

Соч.: Franz Schubert. Ein Lebensbild, B., 1954, ²доп., Lpz., 1964 (рус. пер.— Гольдшмидт Г., Франц Шуберт. Жизненный путь, М., ²1968); Das Vermächtnis von Johannes Brahms, «Musik und Gesellschaft», 1953 (рус. пер.— Наследие Иоганнеса Брамса, в сб.: Избр. статьи музыковедов ГДР, М., 1960); Musikalische Gestalt und Intonation, «Beiträge zur Musikwissenschaft», Jahrg. V, 1963, H. 4, S. 283—90 (рус. пер.— Музыкальный образ и интонация, в сб.: Интонация и музыкальный образ, М., 1965, с. 134—47).

ГО́ЛЬДШМИДТ (Goldschmidt) Хуго (19 IX 1859, Бреславль, ныне Вроцлав, Польша —26 XII 1920, Висбаден) — нем. музыковед. Ученик Ю. Шеффера (Бреславль). Учился пению у Й. Штокхаузена во Франкфурте (1887—90), затем под рук. Э. Бона изучал историю музыки в Бреславле. В 1893—1905 был одним из директоров, с 1918— профессор консерватории Клиндворта-Шарвенки в Берлине. Труды Г. посвящены гл. обр. методике и истории вок. иск-ва, истории итал. оперы, муз. эстетике 18 в.

Соч.: Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart, Breslau, 1891; Handbuch der deutschen Gesangspädagogik, Tl 1, Lpz., 1896; Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Bd 1—2, Lpz., 1901—04; Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Scharlottenburg, 1907; Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen, Z.— Lpz., 1915, ² Hildesheim, 1968.

ГОЛЬДШТЕЙН Борис Эммануилович (р. 6 I 1921, Одесса) — сов. скрипач. Игре на скрипке обучался с 5-летнего возраста у П. С. Столярского в Одессе. В 1930—36 занимался в Особой детской группе при Моск. консерватории в классе А. И. Ямпольского. В дальнейшем учился в Моск. консерватории (класс Л. М. Цейтлина), к-рую окончил в 1953 по классу К. Г. Мостраса. С 1932 ведёт активную конц. деятельность. С 1941 солист Моск. филармонии. Г. является первым исполнителем ряда произв. сов. и совр. заруб. композиторов. В 1948—53 преподавал в Муз. уч-ще при Моск. консерватории, с 1959 — в Муз.-педагогич. уч-ще им. Гнесиных. Лауреат Междунар. конкурсов скрипачей — им. Г. Венявского (Варшава, 1935) и им. Э. Изаи (Брюссель, 1937). *И. М. Ямпольский.*

ГОЛЬДШТЕЙН Эдуард Юльевич [4 (16) I 1851, Одесса —24 VII (5 VIII) 1887, Лейпциг] — рус. дирижёр, пианист, композитор и муз. критик. Двоюродный брат А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. С 16 лет дирижировал итал. оперной труппой в Кишинёве (антреприза Беретти). В 1868—72 занимался в Лейпцигской консерватории у И. Мошелеса (фп.) и К. Рейнеке (композиция). Выступал как солист в концертах оркестра Гевандхауза (Лейпциг). С 1874 жил в Петербурге, где давал уроки музыки (в т. ч. преподавал фп. в инструмент. классах Придв. певческой капеллы) и сотрудничал в качестве муз. критика в газетах («Голос», «Минута», «Правительственный вестник», «Муз. обозрение»), показав себя убеждённым приверженцем «новой русской школы». Под упр. Г. впервые была поставлена опера «Хованщина» Мусоргского (1886) силами Муз.-драм. кружка, к-рый он в то время возглавлял. В 70-х гг. часто бывал в доме А. П. Бородина. Выступал как пианист в Петербурге и провинции. Автор оперы «Граф Эссекс» (незаконченной), струнного квартета, ряда пьес для фп., романсов. *Я. И. Мильштейн.*

ГОЛЬЦ Борис Григорьевич [16 (29) XII 1913, Ташкент —4 III 1942, Ленинград] — сов. композитор. В 1939 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. Л. В. Николаева, в 1940— по классу композиции В. В. Пушкова. В 1941—42 работал в творч. группе композиторов при Политуправлении Балтфлота. Среди сочинений Г.: «Праздничная увертюра» для симф. оркестра (1940), концерт для фп. с оркестром (1940), сюита для эстрадного оркестра (1941), квартет (1939), произв. для фп. (в т. ч. «24 прелюдии», 1934—35), романсы, песни на слова А. Д. Чуркина, Н. Л. Брауна, В. Волженина («Песня мести», 1941); музыка к фильмам.

Лит.: Фрид Р., Б. Г. Гольц, Л., 1960. *М. Г. Бялик.*

ГОМБОШИ (Gombosi) Отто (Янош) (23 X 1902, Будапешт —17 II 1955, Нейтик, штат Массачусетс, США) — венг. музыковед. В 1919—21 учился в Будапештской муз. академии (фп., композиция). В 1921—1924 изучал музыковедение в Берлинском ун-те у Э. М. Хорнбостеля, К. Закса и И. Вольфа (в 1925 получил степень доктора философии за диссертацию о Я. Обрехте). Вернувшись в Венгрию, редактировал муз. журнал «Crescendo» (1926—28). В 1935 муз. референт Венг. ин-та в Риме. С 1939 жил в США, где преподавал в ун-те в Сиэтле (1940—46), в Мичиганском колледже (1946—48), в Чикагском ун-те (1949—51). С 1951 проф. Гарвардского ун-та. Автор работ по истории и теории музыки, монографич. исследований об отд. композиторах (Б. Барток, Л. Лайта, С. Фостер и др.).

Соч.: Jacob Obrecht, Lpz., 1925; Tonarten und Stimmungen der antiken Musik, Kph., 1939. *М.М. Яковлев.*

ГОМИ́ЛИУС Луи Фридрихович (Фёдорович) [13 (25) V 1845, Петербург — 14(27) XII 1908, там же] — рус. органист, пианист, виолончелист, хор. дирижёр, композитор, педагог, музыкально-обществ. деятель. Сын известного валторниста, профессора Петерб. консерватории Фридриха Христиановича Г. (1813—1902). Окончил Петерб. консерваторию (класс фп. А. Г. Рубинштейна, 1865; виолончели — К. Ю. Давыдова, 1868). Одновременно учился игре на органе у Г. Штиля. С 1870 органист лютеранской церкви Петра и Павла в Петербурге. Выдающийся музыкант, Г. выступал с концертами в Петербурге в швед. церкви (с 1878), Малом зале консерватории (с 1895), а также в Москве. В 1884 участвовал в приёмке нового органа и первом концерте в Домском соборе (Рига). В репертуар Г. входили произв. И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, А. Гильмана. В 1874—1908 руководил орг. классом Петерб. консерватории (с 1877 профессор). Среди учеников: А. А. Юрьян, А. Я. Калнинь, И. Каппель, Р. Тобиас, К. А.Корбут, С. М. Жилинская, П. В. Моссин, Г. Р. Цезарь. Основатель (в 1871) и дирижёр Петропавловского об-ва любителей хор. пения. С 1896 директор Петерб. филармонич. об-ва. Автор фп. пьес, хоров и песен. Составитель сб. упражнений и песен для школьного обучения (1901), а также педальных упражнений для органа. После 1875 выступал как рецензент в муз. прессе.

Соч.: Pedal-Übungen, Lpz. — St. Petersburg — Moskau — L., [s. d.].

Лит.: Гомилиус Л. Ф., «Исторический вестник», 1909, февраль, № 2, с. 855—56 (некролог). *Л. И. Ройзман.*

ГОМИС, Гомес (Gomes) Карлус Антониу (11 VII 1836, Кампинас —16 IX 1896, Белен) — браз. композитор. Музыке учился у отца, Мануэля Г.— дирижёра в Кампинасе, затем в консерватории Рио-де-Жанейро у Дж. Джаннини, в Милане у Л. Росси. В 1860 осн. в Рио-де-Жанейро т-р «Национальная опера», в к-ром работал как дирижёр. В 1872—80 жил в Италии. С 1895 был директором консерватории в Белене. Г.— основоположник браз. нац. оперы. Его творчество характеризуется мелодич. своеобразием, живостью, динамизмом, использованием фольклора. Наиболее известное произв.— опера-балет «Гуарани» («Il Guarani»,

1870, по одноим. роману Ж. М. Аленкара, Милан), ставилось в т-рах Рио-де-Жанейро, Лондона, Барселоны, Петербурга, Неаполя.

Соч.: оперы—Ночь в замке (Noite do castello, 1861, Рио-де-Жанейро), Жанна Фландрская (Joanna de Flandres, 1863, там же), Сальватор Роза (1874, Генуя), Мария Тюдор (1879, по В. Гюго, Милан), Раб (Lo schiavo, 1889, Рио-де-Жанейро), Кондор (Condor, 1891, Милан); муз. комедии — На луне (Nella luna, 1868, Милан), Электрический телеграф (Triumpho as avessas, 1871, Рио-де-Жанейро); гимн Да здравствует Бразилия! (1876), кантата Колумб (1892), мессы, фп. пьесы, хоры, песни.

Лит.: Vieira H. P., Carlos Gomes: sua arte e sua obra, São Paolo, 1934; Gomez Vaz de Carvalho J., A vida de Carlos Gomes, R. de Jan., 1935; Andrade M., Carlos Gomes, R. de Jan., 1939; Cerquera P., Carlos Gomes, São Paolo, 1944. *И. Д. Камбург.*

ГОМИС (Gomis) Хосе Мельчор (6 I 1791, Онтеньенте, Валенсия —26 VII 1836, Париж) — испан. композитор, дирижёр и педагог. Учился композиции у монаха П. Понса, затем занимался самостоятельно, изучал церк. музыку. Руководил воен. оркестрами в Валенсии и Мадриде (ок. 1817). Г.—участник событий испан. бурж. революции 1820—23, автор ряда патриотич. песен. После поражения революции эмигрировал в Париж, преподавал вместе с М. Гарсиа вок. иск-во. Написал школу пения «Методика сольфеджио и пения» («Méthode de solfège et de chant», 1825). В 1826—29 жил в Англии, приобрёл известность как вок. педагог. В Лондоне были изданы его «Испанские песни» и впервые исполнена кантата «Зима» («El invierno») для вок. квартета и оркестра (1827). С 1829 Г. жил в Париже, где с успехом шли его оперы, к-рые и принесли ему европ. известность. Первая опера Г. — «Деревенская девушка» («La Aldeana», Мадрид, 1822). В музыке Г. ощутимо влияние К. М. Вебера, особенно в опере «Призрак» («Le revenant», 1833). Романтич. оперы Г. высоко оценивал Г. Берлиоз. Наиболее популярны комич. оперы «Носильщик» («Le portefaix», «Опера комик», Париж, 1835) и «Дьявол из Севильи» («Le diable à Séville», 1831), в к-рой использованы испан. нар. мелодии и танц. ритмы. Г. был одним из первых исп. композиторов, кто, обращаясь к фольклору, стремился найти пути к созданию нац. оперы. *М. А. Вайсборд.*

ГОМОЛЯКА Вадим Борисович [р. 17(30) X 1914, Киев] — сов. композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1958). Чл. КПСС с 1953. С 1939 учился на историко-теоретич. ф-те Киевской, в 1941—42 — на композиторском ф-те Ташкентской консерваторий. С 1942 был на фронте. В 1946 окончил Киевскую консерваторию по классу композиции Л. Н. Ревуцкого. В 1946—48 там же преподавал муз.-теоретич. дисциплины. С 1956 чл. Президиума СК Украины, пред. Правления укр. отд. Музфонда СССР. В своём творчестве Г. тяготеет к совр. тематике, его музыка отличается мелодичностью, связана с нар. песенностью.

Соч.: муз. комедии — Алёнушка (1959, Киев), Соловей в милиции (1964); балеты — Запорожцы (1954, Киев), Сорочинская ярмарка (1954, Донецк), Черное золото (1957, 2-я ред. 1960, Киев), Кот в сапогах (1959, Донецк), Оксана (по поэме Т. Г. Шевченко «Слепая», 1964, там же), За двумя зайцами (1966); для орк.—симфония (1952), сюита Закарпатские эскизы (1950, Гос. пр. СССР, 1951), поэмы: Карпатская легенда (1967), В парке Вечной славы (1971), симф. картинки: В Молдавии (1953), Восточные миниатюры (1956), В Испании (1958), 2 Праздничные увертюры (1953, 1968); концертс орк.— для скр. (1949), для валторны (1972); произв. для голоса, для дерев. дух. инструментов; музыка для кино и др. *Л. С. Кауфман.*

ГОМОФО́НИЯ (греч. ὁμοφωνία — однозвучие, унисон, от ὁμός — один, один и тот же, одинаковый и φωνή — звук, голос) — тип многоголосия, характеризующийся разделением голосов на главный и сопровождающие. Этим Г. принципиально отличается от *полифонии*, основывающейся на равноправии голосов. Г. и полифонию вместе противопоставляют *монодии* — одноголосию без сопровождения (такова сложившаяся терминологич. традиция; однако правомерно и иное применение терминов: Г.— как одноголосие, «однозвучие», монодия же — как мелодия с сопровождением, «пение в одном из голосов»).

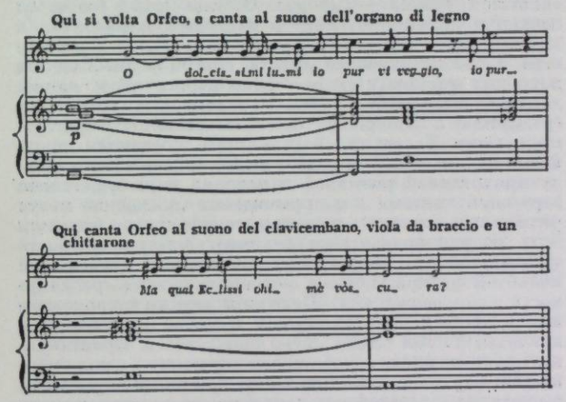
Понятие «Г.» возникло в Др. Греции, где оно означало унисонное («единозвучное») исполнение мелодии голосом и сопровождающим инструментом (а также исполнение её смешанным хором или ансамблем в октавном удвоении). Подобная Г. встречается в нар. музыке мн. стран вплоть до наст. времени. Если унисонность периодически нарушается и снова восстанавливается, возникает *гетерофония*, характерная для древних культур, для практики нар. исполнительства.

Элементы гомофонного письма были присущи европ. муз. культуре уже на раннем этапе развития многоголосия. В разные эпохи они проявляются с большей или меньшей отчётливостью (напр., в практике *фобурдона* в нач. 14 в.). Г. получила особенно большое развитие в эпоху перехода от Возрождения к новому времени (16—17 вв.). Расцвет гомофонного письма в 17 в. был подготовлен развитием европ. музыки 14—15 и особенно 16 вв. Важнейшими факторами, приведшими к господству Г., были: постепенное осознание аккорда как самостоят. звукового комплекса (а не только суммы интервалов), выделение верхнего голоса в качестве главного (еще в сер. 16 в. существовало правило: «лад определяется по тенору»; на рубеже 16—17 вв. на смену ему приходит новый принцип: лад определяется по верхнему голосу), распространение гомофонно-гармонич. по складу итал. *фроттолл* и *вилланелл*, франц. хор. песни. Особенно большая роль в укреплении Г. принадлежит музыке для лютни — распространённого домашнего инструмента 15—16 вв. Утверждению Г. способствовали также многочисл. лютневые переложения многогол. полифонич. произведений. Вследствие ограниченности полифонич. возможностей лютни при переложении приходилось упрощать фактуру за счёт пропуска имитаций, не говоря уже о более сложных полифонич. комбинациях. Чтобы по возможности сохранять оригинальное звучание произв., аранжировщик вынужден был оставлять максимум тех звуков, к-рые находились в сопутствующих верхнему голосу полифонич. линиях, но изменять их функцию: из звуков голосов, нередко равноправных с верхним голосом, они превращались в звуки, аккомпанирующие ему.

Аналогичная практика возникла к концу 16 в. и у исполнителей — органистов и клавесинистов, аккомпанировавших пению. Не имея перед глазами партитуры (до 17 в. муз. сочинения распространялись только в исполнит. партиях), аккомпаниаторы-инструменталисты вынуждены были составлять своеобразные переложения исполняемых произв. в виде последования нижних звуков муз. ткани и упрощённой записи остальных звуков с помощью цифр. Такая запись произв. в виде мелодич. голосов и басового голоса с цифровкой созвучий, получившая особое распространение с нач. 17 в., наз. *генерал-басом* и представляет собой первоначальный тип гомофонного письма в музыке нового времени.

Протестантская церковь, стремившаяся приобщить к церк. пению всех прихожан, а не только спец. обученных певчих, также широко использовала в культовой музыке принцип Г.— основным стал верхний, более слышимый голос, прочие голоса осуществляли аккомпанемент, близкий к аккордовому. Эта тенденция оказала влияние и на муз. практику католич. церкви. Наконец, переходу от полифонич. письма к гомофонному, к-рый произошёл на грани 16 и 17 вв., способствовала повсеместно распространившаяся бытовая многогол. танц. музыка, звучавшая на балах и празднествах 16 в. С нар. песенно-танцевальными мелодиями Г. вошла и в «высокие» жанры европ. музыки.

Переход к гомофонному письму отвечал новым эстетич. требованиям, возникшим под влиянием гуманистич. идей европ. муз. Возрождения. Новая эстетика провозгласила своим девизом воплощение человеч. чувств и страстей. Все муз. средства, а также средства других искусств (поэзии, театра, танца) были призваны служить правдивой передаче душевного мира человека. Мелодия стала рассматриваться как элемент музыки, способный наиболее естественно и гибко выразить всё богатство психич. состояний человека. Такая максимально индивидуализиров. мелодия воспринимается особенно эффективно, когда остальные голоса ограничиваются элементарными аккомпанирующими фигурами. С этим связано и развитие итал. bel canto. В опере — новом муз. жанре, возникшем на рубеже 16—17 вв., гомофонное письмо получило самое широкое применение. Этому способствовало также новое отношение к выразительности слова, проявившееся и в др. жанрах. Оперные партитуры 17 в. обычно представляют собой запись осн. мелодич. голосов с цифров. басом, обозначающим сопровождающие аккорды. Принцип Г. ярко проявился в оперном речитативе:



К. Монтеверди. «Орфей».

Важнейшая роль в утверждении Г. принадлежит также музыке для струн. смычковых инструментов, в первую очередь для скрипки.

Широкое распространение Г. в европ. музыке положило начало бурному развитию гармонии в совр. значении этого термина, становлению новых муз. форм. Господство Г. нельзя понимать буквально — как полное вытеснение полифонич. письма и полифонич. форм. На 1-ю пол. 18 в. приходится творчество величайшего во всей мировой истории полифониста — И. С. Баха. Но Г. все же является определяющим стилевым признаком целой историч. эпохи в европ. проф. музыке (1600—1900).

Развитие Г. в 17—19 вв. условно делят на два периода. Первый из них (1600—1750) часто определяется как «эпоха генерал-баса». Это период становления Г., постепенно оттесняющей полифонию едва ли не во всех осн. жанрах вокальной и инструмент. музыки. Развиваясь сначала параллельно с полифонич. жанрами и формами, Г. постепенно завоёвывает господств. положение. Ранние образцы Г. конца 16— нач. 17 вв. (песни в сопровождении лютни, первые итал. оперы — Дж. Пери, Дж. Каччини и др.) при всей ценности новых стилистич. черт всё же уступают по своей художеств. ценности высочайшим достижениям контрапунктистов 15—16 вв. Но по мере совершенствования и обогащения приёмов гомофонного письма, по мере вызревания новых гомофонных форм Г. постепенно перерабатывала и впитывала в себя те художеств. богатства, к-рые были накоплены старыми полифонич. школами. Всё это подготовило один из кульминац. подъёмов мирового муз. искусства — становление венского классич. стиля, расцвет к-рого приходится на конец 18— нач. 19 вв. Сохранив всё лучшее в гомофонном письме, венские классики обогатили его формы. Развитые и полифонизированные «сопровождающие» голоса в симфониях и квартетах Моцарта и Бетховена по своей подвижности и тематич. значимости часто не уступают контрапунктич. линиям старых полифонистов. В то же время сочинения венских классиков превосходят произведения полифонич. эпохи богатством гармонии, гибкостью, масштабностью и цельностью муз. форм, динамикой развития. У Моцарта и Бетховена встречаются также высокие образцы синтеза гомофонного и полифонич. письма, гомофонных и полифонич. форм.

В нач. 20 в. господство Г. было подорвано. Развитие гармонии, являвшейся прочным фундаментом гомофонных форм, достигло предела, за к-рым, как указывал С. И. Танеев, связующая сила гармонич. отношений утрачивала своё конструктивное значение. Поэтому наряду с продолжающимся развитием Г. (С. С. Прокофьев, М. Равель) резко возрастает интерес к возможностям полифонии (П. Хиндемит, Д. Д. Шостакович, А. Шёнберг, А. Веберн, И. Ф. Стравинский).

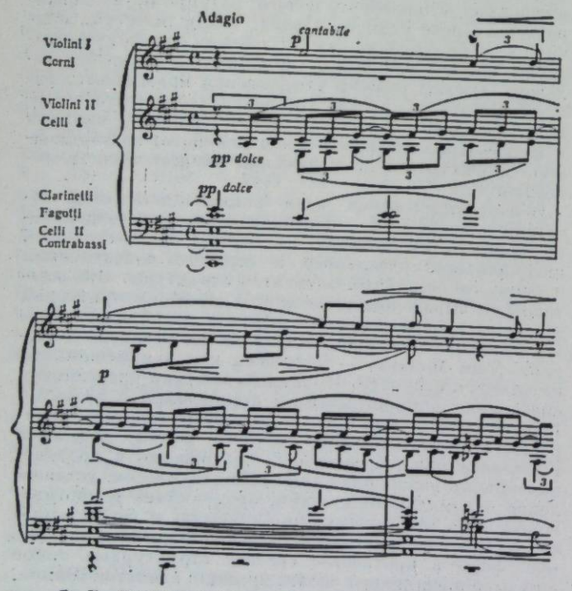
Музыка композиторов *венской классической школы* в наибольшей мере сконцентрировала в себе ценные черты Г. Становление и развитие Г. 17—18 вв. происходило одновременно с подъёмом общественной мысли (эпоха Просвещения) и в значительной мере является его выражением.

Исходная эстетич. идея классицизма, определившая направление развития Г.,— новая концепция человека как свободной, деятельной личности, руководствующейся разумом (концепция, направленная против подавления личности, характерного для феод. эпохи), и мира как познаваемого целого, разумно организованного на основе единого начала. Пафос классич. эстетики — победа разума над стихийными силами, утверждение идеала свободного, гармонически развитого человека. Отсюда радость утверждения правильных, разумных соотношений с чёткой иерархией и многостепенной градацией главного и второстепенного, высшего и низшего, центрального и подчинённого; подчёркивание типического как выражения общезначимости содержания.

Общая структурная идея рационалистической эстетики классицизма — централизация, диктующая необходимость выдвижения на первый план главного, оптимального, идеального и строгого соподчинения с ним всех остальных элементов структуры. Эта эстетика как выражение тенденции к строгой структурной упорядоченности коренным образом преобразует формы музыки, объективно направляя их развитие в сторону форм Моцарта — Бетховена как наивысшего типа классич. структур. Принципы эстетики классицизма определяют конкретные пути становления и развития Г. в эпоху 17—18 вв. Это прежде всего строгая фиксированность оптимального нотного текста, выделение гл. голоса как носителя осн. содержания в противоположность равноправию полифонич. голосов, установление оптимального классич. орк. состава в противоположность старинному многообразию и бессистемности состава; унификация и сведение к минимуму типов муз. форм в противовес свободе структурных типов в музыке предыдущей эпохи; принцип единства тоники, не обязательный для старой музыки. К этим принципам принадлежат также установление категории темы (гл. темы) как концентриров. выражения мысли в виде начального тезиса, противопоставляемого его последующему развитию (старая музыка не знала такого типа темы); выделение трезвучия как основного типа одноврем. сочетаний звуков в многоголосии, противопоставляемого видоизменениям и случайным сочетаниям

(старая музыка имела дело гл. обр. с комбинациями интервалов); усиление роли каденции как места наивысшей концентрации свойств лада; выделение главного аккорда; выделение главного звука аккорда (осн. тона); возведение квадратности с ее простейшей симметрией построения в ранг основополагающей структуры; выделение тяжёлого такта как вершины метрич. иерархии; в области исполнительства — bel canto и создание совершенных струнных инструментов как отражение осн. принципа Г. (мелодия, опирающаяся на систему оптимальных резонаторов).

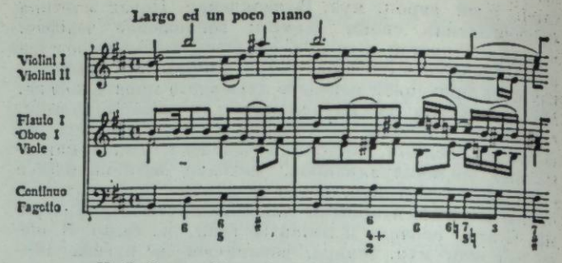
Развитая Г. обладает специфич. чертами в строении своих элементов и целого. Разделение голосов на главный и аккомпанирующие связано с контрастом между ними, прежде всего ритмическим и линеарным. Противопоставляемый гл. голосу бас является как бы «второй мелодией» (выражение Шёнберга), пусть элементарной и неразвитой. Сочетание мелодии и баса всегда заключает в себе полифонич. возможности («основное двухголосие», по Хиндемиту). Тяготение к полифонии проявляется при всяком ритмич. и линеарном оживлении гомофонных голосов, а тем более при появлении *контрапунктов*, заполняющих цезуры *имитаций* и т. п. Полифонизация аккомпанемента может приводить к квазиполифонич. наполнению гомофонных форм. Взаимопроникновение полифонии и Г. способно обогатить оба вида письма; отсюда естеств. стремление объединить энергию свободно развивающихся индивидуализированных мелодич. линий с богатством гомофонной аккордики и определённостью функцион. смен. Границей, разделяющей Г. и полифонию, следует считать отношение к форме: если муз. мысль концентрируется в одном голосе — это Г. (даже при полифонизированном сопровождении, как в Adagio 2-й симфонии Рахманинова):



С. В. Рахманинов. 2-я симфония, часть III.

Если же муз. мысль распределяется между несколькими голосами — это полифония (даже при гомофонном аккомпанементе, как это встречается, напр., у Баха; см. нотный пример).

Обычно ритмич. неразвитость голосов гомофонного аккомпанемента (включая аккордовую фигурацию),



И. С. Бах. Messa h-moll, Kyrie (Фуга)

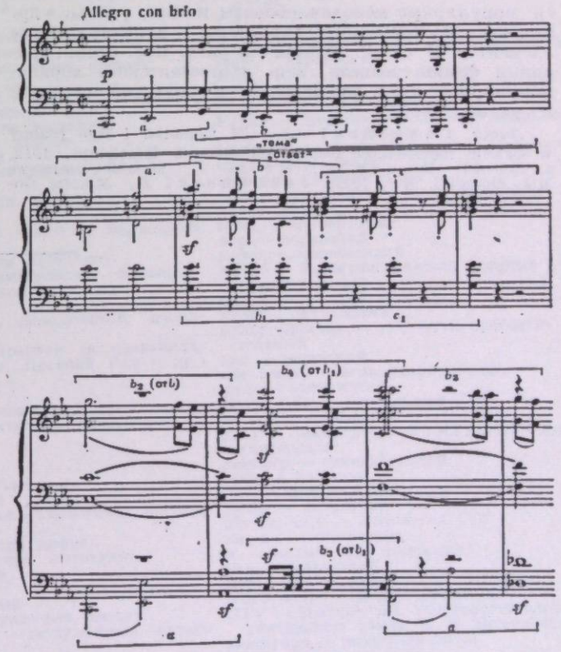
противопоставленная ритмич. богатству и многообразию гл. мелодич. голоса, способствует объединению звуков сопровождения в аккордовые комплексы. Малая подвижность аккомпанирующих голосов фиксирует внимание на их взаимодействии в качестве элементов единого звучания — аккорда. Отсюда новый (по отношению к полифонии) фактор движения и развития в композиции — смена аккордовых комплексов. Простейший, а потому наиболее естеств. способ осуществления подобных звуковых смен — равномерное чередование, допускающее вместе с тем закономерные ускорения (учащения) и замедления в соответствии с потребностями муз. развития. В результате создаются предпосылки для особого рода ритмич. контраста — между прихотливой ритмикой в мелодии и размеренными гармонич. сменами в сопровождении (последние могут ритмически совпадать с ходами гомофонного баса или быть координированными с ними). Эстетич. ценность «резонирующей» обертоновой гармонии с наибольшей полнотой раскрывается в условиях ритмич. регулярности в сопровождении. Позволяя звукам сопровождения естественно объединяться в мерно сменяющиеся аккорды, Г. тем самым легко допускает и стремительный рост специфич. (собственно гармонич.) закономерностей. Стремление к обновлению при смене звуков как выражение действенности гармонич. развития и в то же время к сохранению общих звуков ради поддержания его связности создаёт объективные предпосылки к использованию кварто-квинтовых отношений между аккордами, наилучшим образом удовлетворяющих обоим требованиям. Особенно ценным эстетич. действием обладает нижнеквинтовый ход (автентический двучлен D — T). Возникнув первоначально (еще в недрах полифонич. форм предшеств. эпохи 15—16 вв.) как характерная формула каданса, оборот D — T распространяется и на остальные части построения, превращая тем самым систему старых ладов в классич. двуладовую систему мажора и минора.

Важные преобразования происходят и в мелодике. В Г. мелодия возносится над сопровождающими голосами и сосредоточивает в себе самое существенное, индивидуализированное, гл. часть содержания темы. Изменение роли одноголосной мелодии по отношению к целому сопряжено с внутр. перестройкой её составных элементов. Одноголосная полифонич. тема представляет собой хотя и тезисное, но вполне законченное выражение мысли. Для выявления этой мысли не требуется участия др. голосов, не нужен аккомпанемент. Всё, что необходимо для самостоят. существования полифонич. темы, находится в ней самой — метроритмич., тонально-гармонич. и синтаксич. структуры, рисунок линии, мелодич. каданс. С др. стороны, полифонич. мелодия предназначается и для применения в качестве одного из голосов полифонич. двух-, трёх- и четырёхголосия. К ней могут быть присоединены одна или несколько тематически свободных контрапунктич. линий, другая полифонич. тема или та же самая мелодия, вступающая раньше или позже

данной или с какими-то изменениями. При этом полифонич. мелодии соединяются друг с другом как целостные, полностью развитые и замкнутые структуры.

В противоположность этому гомофонная мелодия образует органич. единство с аккомпанементом. Сочность и особого рода звуковую наполненность гомофонной мелодии придаёт восходящий к ней снизу поток обертонов гомофонного баса; мелодия как бы расцветает под действием обертонового «излучения». Гармонич. функции аккордов сопровождения оказывают влияние на смысловое значение тонов мелодии, и выразит. эффект, приписываемый гомофонной мелодии, в определ. степени зависит от аккомпанемента. Последний представляет собой не только особого рода контрапункт к мелодии, но и органич. составную часть гомофонной темы. Однако влияние аккордовой гармонии проявляется и в другом. Ощущение в сознании композитора нового гомофонно-гармонич. лада с его аккордовыми последованиями предшествует созданию конкретного мотива. Поэтому мелодия создаётся одновременно с бессознательно (или сознательно) представляемой гармонизацией. Это касается не только собственно гомофонной мелодики (первая ария Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта), но даже полифонич. мелодики Баха, творившего в эпоху подъёма гомофонного письма; ясность гармонич. функций принципиально отличает полифонич. мелодику Баха от полифонич. мелодики, напр., Палестрины. Поэтому гармонизация гомофонной мелодии как бы заложена в ней самой, гармония аккомпанемента раскрывает и дополняет те функционально-гармонич. элементы, к-рые присущи мелодии. В этом смысле гармония есть «сложная система резонаторов мелоса»; «гомофония же есть ни что иное, как мелодия с её акустически дополняющим отражением и фундаментом, мелодия с опорным басом и выявленными призвуками» (Асафьев).

Развитие Г. в европ. музыке привело к становлению и расцвету нового мира муз. форм, представляющих собой одно из наивысших муз. достижений нашей цивилизации. Одухотворённые высокими эстетич. идеями классицизма, гомофонные муз. формы соединяют в себе поразит. стройность, масштабность и завершённость целого с богатством и разнообразием деталей, высочайшее единство с диалектикой и динамикой развития, предельную простоту и ясность общего принципа с необыкнов. гибкостью его реализации, принципиальное единообразие с огромной широтой применения в самых разл. жанрах, универсальность типического с человечностью индивидуального. Диалектика развития, предполагающая переход от изложения начального тезиса (тема) через его отрицание или антитезис (развитие) к утверждению гл. мысли на новом качеств. уровне, пронизывает мн. гомофонные формы, особенно полно раскрываясь в самой развитой из них — сонатной. Характерная черта гомофонной темы — сложность и многосоставность её структуры (гомофонная тема может быть написана не только в виде периода, но и в развёрнутой простой двух- или трёхчастной форме). Это проявляется и в том, что внутри гомофонной темы имеется такая часть (мотив, мотивная группа), к-рая по отношению к теме выполняет ту же роль, какую сама тема выполняет по отношению к форме в целом. Между полифонич. и гомофонной темами прямой аналогии нет, но она есть между мотивом или осн. мотивной группой (она может составлять первое предложение периода или часть предложения) в гомофонной теме и полифонич. темой. Сходство заключается в том, что и гомофонная мотивная группа, и обычно короткая полифонич. тема представляют собой самое первое изложение осн. мотивного материала до его повторения (полифонич. противосложение; как и гомофонный аккомпанемент — это второстеп. мотивный материал). Принципиальные различия между полифонией и Г. определяют два пути дальнейшего мотивного развития материала: 1) повторение основного тематич. ядра систематически передаётся другим голосам, а в данном появляется второстеп. тематич. материал (полифонич. принцип); 2) повторение осн. тематич. ядра осуществляется в одном и том же голосе (вследствие этого становящемся главным), а в др. голосах звучит второстеп. тематич. материал (гомофонный принцип). «Имитация» (как «подражание», повторение) здесь также имеется, но она как бы происходит в одном голосе и приобретает иной вид: для гомофонии не типично сохранение в неприкосновенности мелодич. линии мотива как целого. Вместо «тонального» или линеарного «реального» ответа возникает «гармонич. ответ», т. е. повторение мотива (или мотивной группы) на др. гармонии, в зависимости от гармонич. развития гомофонной формы. Фактором, обеспечивающим узнаваемость мотива при повторении, зачастую оказывается не повторность мелодич. линии (она может деформироваться), а общие очертания мелодич. рисунка и метроритмич. повторность. В высоко развитой гомофонной форме мотивное развитие может использовать любые (в том числе и самые сложные) формы повторности мотива (обращение, увеличение, ритмическое варьирование). Аккомпанирующие голоса также могут принимать в этом участие, как развивая собств. мотивы, так и частично перенимая мотивы верхнего голоса (в чём содержится росток полифонии).



Л. Бетховен. 3-й концерт для фортепиано с оркестром, часть I.

По богатству, напряжённости и концентрированности тематич. развития такая Г. может далеко превосходить сложные полифонич. формы. Тем не менее она не превращается в полифонию, т. к. сохраняет главнейшие признаки Г. В первую очередь, это концентрация мысли в гл. голосе, тип мотивного развития (повторения правильны с точки зрения аккорда, но не с точки зрения рисунка линии), распространённая в гомо-

фонной музыке форма (16-тактовая тема — период неповторного строения).

Лит.: Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс, ч.1—2, М., 1930—47, ² Л., 1963; Мазель Л., Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы, М., 1940 (дисс., рук. в б-ке МГК); Helmholtz H. von, Die Lehre von der Tonempfindungen..., Braunschweig, 1863, рус. пер., СПБ, 1875; Riemann H., Große Kompositionslehre, Bd 1, B.-Stuttg., 1902; Kurth E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bern, 1917, рус. пер., М., 1931.

Ю. Н. Холопов.

ГОМУ́ЛКА (Gomółka) Миколай (ок. 1535, Сандомир — после 1591, там же) — польский композитор. В 1545—63 придв. музыкант в Кракове (с 1548 корол. флейтист, ок. 1558— чл. придв. капеллы). В 1566—78 жил в Сандомире, в 1578—86— снова в Кракове. Создал псалтырь — сб. под назв. «Мелодии польского псалтыря» («Melodiae na psałterz polski przez Mikołaja Gomółkę uczynione», Kr., 1580) на сл. Я. Кохановского — выдающийся памятник польск. полифонии эпохи позднего Возрождения (др. произв. Г. утеряны). 150 псалмов этого сборника — несложные, 4-голосные силлабич. песни на польск. яз. в куплетной форме (преим. без имитаций). В нек-рых обнаруживаются популярные мелодич. обороты и танц. ритмы, в др. (произв. программного характера) — иллюстративные элементы. В сб. Г. сочетаются разл. муз. стили: традиции франц. шансон, нем. протестантского хорала, популярной итал. вилланеллы и польской светской и религ. песни.



Лит.: Chybiński A., M. Gomółka i jego psalmy w świetle najnowszych badań, «Miesięcznik Kościelny», 1912, s. 340—51; Wende E., Reiss J., Melodie psalmowe Mik. Gomólki, Kr., 1912; Jachimecki Z., Mikołaj Gomółka i jego poprzednicy w historii muzyki polskiej, Warsz., 1946; Perz M., M. Gomółka — Melodie na Psałter polski (Wstęp do wydania źródłowego, t. 47, Kr., 1964—65).

З. Лисса.

ГОНГ (малайский gong, звукоподражат.) — ударный инструмент с определ. высотой звучания. Распространён у народов Юго-Вост. Азии. Представляет собой выпуклый диск из бронзы или латуни с отогнутыми под прямым углом краями, нередко и с выступом в середине. Способ звукоизвлечения—удар по середине Г. спец. колотушкой с утолщением на конце. Высота звука в зависимости от размера Г. (200—500 *мм* в диаметре) колеблется в пределах F_2 — c^1. Известны многочисл. разновидности Г. В Индонезии, к-рая считается родиной Г., их употребляют в качестве сигнальных инструментов,



для сопровождения танцев и представлений кукольного театра, а также в *гамелане*, в состав к-рого входят Г. подвесные и лежачие (бонанг). Г. издаёт певучий, долго не затухающий звук и широко используется для исполнения выдержанных нот. В Европе Г. появился в конце 18 в. В оперно-симфонич. музыке чаще применяется там-там — разновидность Г. В большие орк. часто входят как Г., так и там-там. Изготовителями лучших в мире Г. считаются яванские мастера из г. Семаранга.

Лит.: Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 3, М., 1955; Simbriger H., Gong und Gongspiele, Leiden, 1939 («Internationales Archiv für Ethnographie», Bd 36); Kunst J., Music in Java, Bd 1—2, The Hague, ² 1949; Vandermeersh L., Bronze kettledrums of Southeast Asia, «Journal of Oriental Studies», v. 3, 1956, № 2, p. 291—98.

Р. Б. Галайская.

СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

абх.— абхазский
Абх. АССР — Абхазская АССР
авар.— аварский
авг.— август (при числе)
австр.— австрийский
австрал.— австралийский
авт.— автономный
адж.— аджарский
Адж. АССР — Аджарская АССР
адм.— административный
адыг.— адыгейский
Адыг. АО — Адыгейская автономная область
азерб.— азербайджанский
Азерб. ССР — Азербайджанская ССР
акад.— академический
алб.— албанский
алж.— алжирский
алт.— алтайский
амер.— американский
АН — Академия наук
англ.— английский
антич.— античный
АО — автономная область
апр.— апрель (при числе)
араб.— арабский
аранж.— аранжировка
аргент.— аргентинский
АРЕ — Арабская Республика Египет
арм.— армянский
Арм. ССР — Армянская ССР
арх.— архитектор (при фамилии)
АСМ — Ассоциация современной музыки
афг.— афганский
афр.— африканский
б.— большой (при названии)
б. г.— без указания года
б. м.— без указания места
б. ч.— большей частью, бо́льшая часть
балетм.— балетмейстер (при фамилии)
башк.— башкирский
Башк. АССР — Башкирская АССР
белорус.— белорусский
бельг.— бельгийский
библ.— библиография
бирм.— бирманский
б-ка — библиотека
болг.— болгарский
болив.— боливийский
бр.— братья (при фамилии)
браз.— бразильский
брит.— британский
БССР — Белорусская ССР
букв.— буквально (в этимологии)
бурж.— буржуазный
бурят.— бурятский
Бурят. АССР — Бурятская АССР
быв.— бывший
в., вв.— век, века
в т. ч.— в том числе
вв. тон — вводный тон
венг.— венгерский
визант.— византийский
влч. — виолончель, виолончельный (в списке сочинений)
ВНР — Венгерская Народная Республика
воен.— военный
воен.-мор.— военно-морской
вок.— вокальный
вост.— восточный
вступ.— вступительный
ВТО — Всероссийское театральное общество
вьетнам.— вьетнамский
г.—год, город (при названии)
гг.—годы
газ.— газета (при названии)
ГАИС — Государственная академия искусств
гарм.— гармонический
ГАХН — Государственная академия художественных наук
гвин.— гвинейский
ГДР — Германская Демократическая Республика
герм.— германский
ГИМН — Государственный институт музыкальной науки
ГИТИС — Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского
гл. — главный
гл. обр.— главным образом
Глинк. пр.— Глинкинская премия
голл.— голландский
гор.— городской
гос.— государственный
гос-во — государство
Гос. пр.— Государственная премия
греч.— греческий
груз.— грузинский
Груз. ССР — Грузинская ССР
губ.— губерния (при названии)
д.— действие (при цифре)
даг.— дагестанский
Даг. АССР — Дагестанская АССР
дат.— датский
дек.— декабрь (при числе)
деп.— депутат
деп. Верх. Совета — депутат Верховного Совета
дер.— деревня (при названии)
Димитр. пр.— Димитровская премия
дир. — дирижёр (при фамилии)
дл.— длина
доп.— дополнение, дополненный, дополнительный
Др.— Древний, Древняя (в названиях: Древняя Греция, Древний Рим и др.)
др.— другой
др.-... — древне...
драм.— драматический
ДРВ — Демократическая Республика Вьетнам
дух.— духовой
евр.— еврейский
европ. — европейский
егип.— египетский
ед. ч.— ед. число (в этимологич. справках)
жен.— женский
жит. — жители (при цифре)
журн.—журнал (при названии)
зав.— заведующий
зап.— западный
заруб.— зарубежный
засл. арт.— заслуженный артист
засл. деят. иск-в — заслуженный деятель искусств
и мн. др.— и многие другие
и т. д.— и так далее
избр.— избранный
изд-во — издательство
им.— имени
имп.— император, императорский
ингуш.— ингушский
инд.— индийский
индонез.— индонезийский
иностр.— иностранный
инстр.— инструментальный
инсц.— инсценировка
ин-т — институт
ирак.— иракский
иран.— иранский
ирл.— ирландский
иск-во — искусство
исл.— исландский
исп.— исполнение, исполнитель (при фамилии)
испан.— испанский
итал.— итальянский
Каб.-Балк. АССР — Кабардино-Балкарская АССР
казах.— казахский
Казах. ССР — Казахская ССР
калм.— калмыцкий
Калм. АССР — Калмыцкая АССР
камбодж.— камбоджийский
канад.— канадский
каракалп.— каракалпакский
Каракалп. АССР — Каракалпакская АССР
карел.— карельский
Карел. АССР — Карельская АССР
к-бас — контрабас (в списке сочинений)
кирг.— киргизский
Кирг. ССР — Киргизская ССР
кит.— китайский
кн.— книга (при названии)
КНДР — Корейская Народно-Демократическая Республика
КНР — Китайская Народная Республика
колх.— колхозный
коммент.— комментарии
комп.— композитор (при фамилии)
кон.— конец
конц.— концертный
кор.— корейский
корол.— королевский
КПСС — Коммунистическая партия Советского Союза
к-рый — который
кубин.— кубинский
культ.-просвет.— культурно-просветительный
лат.— латинский
лат.-амер.— латиноамериканский
латв.— латвийский
Латв. ССР — Латвийская ССР
латыш.— латышский
ЛГУ — Ленинградский государственный университет
ленингр.— ленинградский
либр.— либретто
лит.— литературный
литов.— литовский
Литов. ССР — Литовская ССР
лит-ра — литература
м. — малый (при названии)
маж.— мажорный
мар.— марийский
Мар. АССР — Марийская АССР
МГУ — Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
международ.— международный
мекс.— мексиканский
мин.— минорный
мин-во — министерство
мл.— младший
мн.— многие
многогол.— многоголосие, многоголосный
МНР — Монгольская Народная Республика
молд.— молдавский
Молд. ССР — Молдавская ССР
монг.— монгольский
морд.— мордовский
Морд. АССР — Мордовская АССР
моск.— московский

муж.— мужской
муз.— музыкальный
мусульм.— мусульманский
н. ст.— новый стиль
н. э.— наша эра
Нагорно-Карабах. АО — Нагорно-Карабахская автономная область
назв.— название
напр.— например
нар.— народный
нар. арт.— народный артист
наст. время — настоящее время
наст. фам.— настоящая фамилия
науч.— научный
Нахич. АССР — Нахичеванская АССР
нац.— национальный
Нац. пр.— Национальная премия
нач.— начало, начальник
негр.— негритянский
неизв.— неизвестен, неизвестный
нек-рый — некоторый
нем.— немецкий
неск.— несколько
н.-и.— научно-исследовательский
нидерл.— нидерландский
ниж.— нижний
нов.— новый
новогреч.— новогреческий
новозел.— новозеландский
норв.— норвежский
нотогр.— нотография
НРА — Народная Республика Албания
НРБ — Народная Республика Болгария
об-во — общество (как организация)
обл.— областной, область (при названии)
обр.— обработка
одноврем.— одновременно
одногол.— одноголосие, одноголосный
одноим.— одноимённый
ок.— около (при цифре)
окт.— октябрь (при числе), октябрьский
опубл.— опубликован, опубликованный
орг.— органный
орк.— оркестр (в нотографии), оркестровый
осет.— осетинский
осн.— основан, основанный, основной
отд.— отдельный
партиз.— партизанский
пед.— педагогический
пер.— перевод
переим.— переименован
перелож.— переложение
перераб.— переработанный
перс.— персидский
петерб.— петербургский
петрогр.— петроградский
ПНР — Польская Народная Республика
под рук.— под руководством (при фамилии)
под упр.— под управлением (при фамилии)
пол.— половина
полн.— полное
пом.— помощник
португ.— португальский
пос.— посёлок (при названии)
посв.— посвящённый, посвятить
посм.— посмертно, посмертный
пост.— постановка, поставить
пр.— премия (при названии премии)
правосл.— православный
пр-во — правительство
пред.— председатель
предисл.— предисловие
преим.— преимущественно
прибл.— приблизительно
придв.— придворный
прилож.— приложение
прим.— примечание
пров.— провинция (при названии)
произв.— произведение
происх.— происхождение
пролет.— пролетарский
проф.— профессиональный
псевд.— псевдоним
р., род. (в тексте) — родился
разл.— различный
РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов
ред.— редактор, редакция, редакционный
реж.— режиссёр, режиссёрский
религ.— религиозный
респ.— республиканский
Респ. пр.— Республиканская премия
Рим. пр.— Римская премия (Большая Римская премия)
рис.— рисунок
РМО — Русское музыкальное общество
р-н — район
росс.— российский
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
рук.— руководство, руководитель
рукоп.— рукопись, рукописный
рум.— румынский
рус.— русский
с.— страница; село (при названии)
сб., сб-ки — сборник, сборники
св.— святой (при имени)
сев.— северный
Сев.-Осет. АССР — Северо-Осетинская АССР
сент.— сентябрь (при числе)
сер.— середина
серб.— сербский
сиб.— сибирский
симф.— симфонический
СК — Союз композиторов
сканд.— скандинавский
скр.— скрипка (в нотографии), скрипичный
сл.— слова
слав.— славянский
слов. — словацкий
словен.— словенский
см.— смотри
собр.— собрание
сов.— советский
совм.— совместно
совр.— современный
сокр.— сокращённый
сопр.— сопровождение
сост.— составил, составитель
соч. — сочинение
спец.— специальный
ср.-век.— средневековый
СРР — Социалистическая Республика Румыния
ст. — статья (при названии), ступень, (при цифре), старший
ст. ст.— старый стиль
струн.— струнный
СФРЮ — Социалистическая Федеративная Республика Югославия
США — Соединённые Штаты Америки
т., тт.— том, тома
т. е.— то есть
т. к.— так как
т. н.— так называемый
т. о.— таким образом
табл.— таблица
тадж.— таджикский
Тадж. ССР — Таджикская ССР
танц.— танцевальный
тат.— татарский
Тат. АССР — Татарская АССР
т-во — товарищество
театр.— театральный
т-р — театр
тув.— тувинский
Тув. АССР — Тувинская АССР
туркм.— туркменский
Туркм. ССР — Туркменская ССР
тыс.— тысячелетие (при цифре), тысяча
тюрк.— тюркский
ув.— увеличенный
ударн.— ударный
удм.— удмуртский
Удм. АССР — Удмуртская АССР
узб.— узбекский
Узб. ССР— Узбекская ССР
уйгур.— уйгурский
укр.— украинский
ум.— умер (при дате), уменьшенный
ун-т — университет
урожд. — урождённая
уругв.— уругвайский
УССР — Украинская ССР
устар.— устаревший (в этимологии)
уч.— учебный
уч-ще — училище
факс. изд.— факсимильное издание
февр.— февраль (при числе), февральский
фин.— финский
ф-ка — фабрика
фп.— фортепьяно, фортепьянный
ф-т — факультет
франц.— французский
ФРГ — Федеративная Республика Германии
хор.— хоровой
христ.— христианский
худ.— художник (при фамилии)
худ. рук.— художественный руководитель (при фамилии)
центр.— центральный
церк.— церковный
ч.— чистая (при названии интервала)
чел.— человек (при цифре)
четв.— четверть (при цифре)
чехосл.— чехословацкий
чеч.— чеченский
Чеч.-Ингуш. АССР — Чечено-Ингушская АССР
чеш.— чешский
чл.— член
ЧССР — Чехословацкая Социалистическая Республика
чуваш.— чувашский
Чуваш. АССР — Чувашская АССР
швед.— шведский
швейц.— швейцарский
шир.— ширина
шотл.— шотландский
эст.— эстонский
Эст. ССР — Эстонская ССР
эстр.— эстрадный
ЮАР — Южно-Африканская Республика
Юго-Осет. АО — Юго-Осетинская автономная область
югосл.— югославский
южн.— южный
яз.— язык
якут.— якутский
Якут. АССР — Якутская АССР
янв.— январь (при числе)
япон.— японский

В прилагательных и причастиях допускается отсечение окончаний (включая суффиксы) «альный», «ельный», «енный», «ейский», «ионный», «ующий» и др.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, УПОМИНАЕМЫЕ БЕЗ ФАМИЛИИ АВТОРА

ОПЕРЫ

«Абесалом и Этери» Палиашвили
«Аида» Верди
«Алеко» Рахманинова
«Алмаст» Спендиарова
«Аскольдова могила» Верстовского
«Африканка» Мейербера
«Бал-маскарад» Верди
«Богема» Пуччини
«Борис Годунов» Мусоргского
«В бурю» Хренникова
«Валькирия» Вагнера
«Вертер» Массне
«Война и мир» Прокофьева
«Волшебная флейта» Моцарта
«Вольный стрелок» Вебера
«Вражья сила» Серова
«Галька» Монюшко
«Гибель богов» Вагнера
«Гугеноты» Мейербера
«Даиси» Палиашвили
«Декабристы» Шапорина
«Демон» Рубинштейна
«Дон Жуан» Моцарта
«Дон Карлос» Верди
«Дубровский» Направника
«Евгений Онегин» Чайковского
«Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского
«Зигфрид» Вагнера
«Золото Рейна» Вагнера
«Золотой петушок» Римского-Корсакова
«Иван Сусанин» Глинки
«Иоланта» Чайковского
«Кавалер роз» Р. Штрауса
«Кармен» Бизе
«Катерина Измайлова» Шостаковича
«Князь Игорь» Бородина
«Кольцо нибелунга» Вагнера
«Ламме» Делиба
«Летучий голландец» Вагнера
«Лоэнгрин» Вагнера
«Лукреция Борджа» Доницетти
«Любовный напиток» Доницетти
«Лючия ди Ламмермур» Доницетти
«Мазепа» Чайковского
«Майская ночь» Римского-Корсакова
«Миньон» Тома
«Молодая гвардия» Мейтуса
«Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова
«Наталка Полтавка» Лысенко
«Норма» Беллини
«Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова
«Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера
«Обручение в монастыре» Прокофьева
«Орлеанская дева» Чайковского
«Орфей и Эвридика» Глюка
«Отелло» Верди
«Пан воевода» Римского-Корсакова
«Парсифаль» Вагнера
«Паяцы» Леонкавалло
«Пиковая дама» Чайковского
«Проданная невеста» Сметаны
«Пророк» Мейербера
«Псковитянка» Римского-Корсакова
«Рафаэль» Аренского
«Риголетто» Верди
«Риенци» Вагнера
«Роберт-Дьявол» Мейербера
«Рогнеда» Серова
«Русалка» Даргомыжского
«Руслан и Людмила» Глинки
«Садко» Римского-Корсакова
«Саломея» Р. Штрауса
«Самсон и Далила» Сен-Санса
«Свадьба Фигаро» Моцарта
«Севильский цирюльник» Россини
«Семён Котко» Прокофьева
«Семья Тараса» Кабалевского
«Сила судьбы» Верди
«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова
«Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова
«Снегурочка» Римского-Корсакова
«Сомнамбула» Беллини
«Тангейзер» Вагнера
«Танкред» Россини
«Тихий Дон» Дзержинского
«Тоска» Пуччини
«Травиата» Верди
«Тристан и Изольда» Вагнера
«Трубадур» Верди
«Укрощение строптивой» Шебалина
«Фальстаф» Верди
«Фауст» Гуно
«Фиделио» Бетховена
«Фра-Дьяволо» Обера
«Хованщина» Мусоргского
«Царская невеста» Римского-Корсакова
«Чародейка» Чайковского
«Чио-Чио-сан» Пуччини
«Эрнани» Верди
«Юдифь» Серова

БАЛЕТЫ

«Аистёнок» Клебанова
«Алые паруса» Юровского
«Бахчисарайский фонтан» Асафьева
«Весна священная» Стравинского
«Гаянэ» Хачатуряна
«Дон Кихот» Минкуса
«Жар-птица» Стравинского
«Жизель» Адана
«Золушка» Прокофьева
«Кавказский пленник» Асафьева
«Каменный цветок» Прокофьева
«Коппелия» Делиба
«Красный цветок» Глиэра
«Лауренсия» Крейна
«Лебединое озеро» Чайковского
«Медный всадник» Глиэра
«Петрушка» Стравинского
«Пламя Парижа» Асафьева
«Раймонда» Глазунова
«Ромео и Джульетта» Прокофьева
«Семь красавиц» Караева
«Спартак» Хачатуряна
«Спящая красавица» Чайковского
«Тропою грома» Караева
«Тщетная предосторожность» Гертелл
«Шопениана» на музыку Шопена
«Штраусиана» на музыку И. Штрауса
«Щелкунчик» Чайковского
«Эсмеральда» Пуньи

ПАРТИИ В ОПЕРАХ, УПОМИНАЕМЫЕ БЕЗ НАЗВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ФАМИЛИИ АВТОРА

Абесалом —«Абесалом и Этери» Палиашвили
Агата —«Вольный стрелок» Вебера
Азучена —«Трубадур» Верди
Аида —«Аида» Верди
Аксинья —«Тихий Дон» Дзержинского
Алеко —«Алеко» Рахманинова
Алмаст —«Алмаст» Спендиарова
Альфред — «Травиата» Верди
Аменрис —«Аида» Верди
Амонасро — «Аида» Верди
Андрей Болконский —«Война и мир» Прокофьева
Антонида —«Иван Сусанин» Глинки
Берендей —«Снегурочка» Римского-Корсакова
Борис Годунов —«Борис Годунов» Мусоргского
Боян —«Руслан и Людмила» Глинки
Ваня —«Иван Сусанин» Глинки
Варяжский гость —«Садко» Римского-Корсакова
Вашек — «Проданная невеста» Сметаны
Веденецкий гость —«Садко» Римского-Корсакова
Вертер —«Вертер» Массне
Виолетта —«Травиата» Верди
Владимир Дубровский — «Дубровский»
Владимир Игоревич —«Князь Игорь» Бородина
Водемон — «Иоланта» Чайковского
Волхова —«Садко» Римского-Корсакова
Галицкий —«Князь Игорь» Бородина
Галька —«Галька» Монюшко
Ганна — «Майская ночь» Римского-Корсакова
Герман —«Пиковая дама» Чайковского
Герцог — «Риголетто» Верди
Графиня —«Пиковая дама» Чайковского
Гремин —«Евгений Онегин» Чайковского
Григорий —«Тихий Дон» Дзержинского
Гришка Кутерьма —«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова
Далила —«Самсон и Далила» Сен-Санса
Дездемона —«Отелло» Верди
Демон —«Демон» Рубинштейна
Джильда —«Риголетто» Верди
Дон Жуан —«Дон Жуан» Моцарта
Дон Карлос —«Дон Карлос» Верди
Досифей —«Хованщина» Мусоргского
Евгений Онегин —«Евгений Онегин» Чайковского
Елецкий — «Пиковая дама» Чайковского
Жермон —«Травиата» Верди
Звездочёт —«Золотой петушок» Римского-Корсакова
Иван Хованский —«Хованщина» Мусоргского
Изольда —«Тристан и Изольда» Вагнера
Индийский гость —«Садко» Римского-Корсакова
Иоанн Лейденский —«Пророк» Мейербера
Иоанна —«Орлеанская дева» Чайковского
Иоланта —«Иоланта» Чайковского
Понтек —«Галька» Монюшко
Каварадосси —«Тоска» Пуччини
Канио —«Паяцы» Леонкавалло
Кармен —«Кармен» Бизе
Катерина Измайлова —«Катерина Измайлова» Шостаковича
Керубино —«Свадьба Фигаро» Моцарта
Князь —«Русалка» Даргомыжского
Князь Игорь —«Князь Игорь» Бородина
Кончак —«Князь Игорь» Бородина
Кончаковна —«Князь Игорь» Бородина
Король Рене —«Иоланта» Чайковского
Кочубей —«Мазепа» Чайковского
Кума Настасья —«Чародейка» Чайковского
Купава —«Снегурочка» Римского-Корсакова
Лакме —«Лакме» Делиба
Левко —«Майская ночь» Римского-Корсакова
Лель —«Снегурочка» Римского-Корсакова
Ленский —«Евгений Онегин» Чайковского
Лепорелло —«Дон Жуан» Моцарта
Лиза —«Пиковая дама» Чайковского
Лионель —«Орлеанская дева» Чайковского
Лоэнгрин —«Лоэнгрин» Вагнера
Любава — «Садко» Римского-Корсакова
Людмила —«Руслан и Людмила» Глинки
Лючия — «Лючия ди Ламмермур» Доницетти
Маженка — «Проданная невеста» Сметаны
Мазепа —«Мазепа» Чайковского
Манрико —«Трубадур» Верди
Маргарита —«Фауст» Гуно
Марина Мнишек —«Борис Годунов» Мусоргского
Мельник —«Русалка» Даргомыжского
Мефистофель —«Фауст» Гуно
Мизгирь —«Снегурочка» Римского-Корсакова
Миказла —«Кармен» Бизе
Мими —«Богема» Пуччини
Михайло Туча —«Псковитянка» Римского-Корсакова
Моцарт —«Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова
Наталка —«Наталка Полтавка» Лысенко
Наташа —«Русалка» Даргомыжского
Наташа Ростова —«Война и мир» Прокофьева
Нилаканта —«Лакме» Делиба
Норма —«Норма» Беллини
Олоферн —«Юдифь» Серова
Отелло —«Отелло» Верди
Папагено —«Волшебная флейта» Моцарта
Парсифаль —«Парсифаль» Вагнера
Пимен —«Борис Годунов» Мусоргского
Пинкертон —«Чио-Чио-сан» Пуччини
Пьер Безухов —«Война и мир» Прокофьева
Радамес —«Аида» Верди
Ратмир —«Руслан и Людмила» Глинки
Риголетто —«Риголетто» Верди
Рогнеда —«Рогнеда» Серова
Розина —«Севильский цирюльник» Россини
Руслан —«Руслан и Людмила» Глинки
Садко —«Садко» Римского-Корсакова
Саломея —«Саломея» Р. Штрауса
Салтан —«Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова
Сальери —«Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова
Самозванец —«Борис Годунов» Мусоргского
Самсон —«Самсон и Далила» Сен-Санса
Семён Котко —«Семён Котко» Прокофьева
Сента —«Летучий голландец» Вагнера
Синодал —«Демон» Рубинштейна
Скарпиа — «Тоска» Пуччини
Снегурочка —«Снегурочка» Римского-Корсакова
Собинин —«Иван Сусанин» Глинки
Сусанин —«Иван Сусанин» Глинки
Сюзанна —«Свадьба Фигаро» Моцарта
Тамара —«Демон» Рубинштейна
Татьяна —«Евгений Онегин» Чайковского
Тонио —«Паяцы» Леонкавалло
Тоска —«Тоска» Пуччини
Трике —«Евгений Онегин» Чайковского
Тристан —«Тристан и Изольда» Вагнера
Фальстаф —«Фальстаф» Верди
Фарлаф —«Руслан и Людмила» Глинки
Фауст —«Фауст» Гуно
Феврония —«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова
Фигаро—«Севильский цирюльник» Россини
Филипп II —«Дон Карлос» Верди
Фини —«Руслан и Людмила» Глинки
Фра-Дьяволо —«Фра-Дьяволо» Обера
Хозе —«Кармен» Бизе
Хозяйка корчмы —«Борис Годунов» Мусоргского
Царевна-Лебедь —«Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова
Царица ночи —«Волшебная флейта» Моцарта
Царь Додон —«Золотой петушок» Римского-Корсакова
Чио-Чио-сан —«Чио-Чио-сан» Пуччини
Шемаханская царица —«Золотой петушок» Римского-Корсакова
Эскамильо —«Кармен» Бизе
Этери —«Абесалом и Этери» Палиашвили
Юдифь —«Юдифь» Серова
Юродивый —«Борис Годунов» Мусоргского
Яго —«Отелло» Верди
Ярославна —«Князь Игорь» Бородина

СОКРАЩЁННЫЕ НАЗВАНИЯ ТЕАТРОВ

Азерб. т-р муз. комедии — Азербайджанский театр музыкальной комедии им. Ш. Курбанова (Баку)
Азерб. т-р оперы и балета — Азербайджанский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. М. Ф. Ахундова (Баку)
Арм. т-р муз. комедии — Армянский театр музыкальной комедии им. А. Пароняна (Ереван)
Арм. т-р оперы и балета — Ордена Ленина академический театр оперы и балета им. А. А. Спендиарова Арм. ССР (Ереван)
Башк. т-р оперы и балета — Башкирский театр оперы и балета (Уфа)
Белорусский т-р оперы и балета — Академический ордена Ленина Большой театр оперы и балета БССР (Минск)
Большой т-р (ГАБТ) — Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР (Москва)
Бурят. т-р оперы и балета — Бурятский ордена Ленина театр оперы и балета (Улан-Удэ)
Бухарский т-р — Бухарский областной узбекский театр музыкальной драмы и комедии им. С. Айни
Горьковский т-р оперы и балета — Горьковский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина
Груз. т-р муз. комедии — Тбилисский театр музыкальной комедии им. В. Абашидзе
Груз. т-р оперы и балета — Тбилисский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. З. П. Палиашвили
Днепропетровский т-р — Днепропетровский украинский музыкально-драматический театр им. Т. Г. Шевченко
Казах. т-р оперы и балета — Казахский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. Абая (Алма-Ата)
Каракалпакский т-р — Каракалпакский музыкально-драматический театр им. К. С. Станиславского (Нукус)
Каунасский т-р — Каунасский музыкальный театр
Кирг. т-р оперы и балета — Киргизский ордена Ленина академический театр оперы и балета (Фрунзе)
Кумыкский т-р — Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. П. Салаватова (Махачкала)
Латв. т-р оперы и балета — Ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета Латвийской ССР (Рига)
Ленинабадский т-р — Ленинабадский таджикский музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина
Ленингр. т-р оперы и балета — Ленинградский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова
Ленингр. Малый т-р оперы и балета — Ленинградский ордена Ленина академический Малый театр оперы и балета
Литов. т-р оперы и балета — Ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета Литовской ССР (Вильнюс)
Львовский т-р оперы и балета — Львовский академический театр оперы и балета им. Ивана Франко
Молд. т-р оперы и балета — Молдавский театр оперы и балета (Кишинёв)
Молд. т-р — Молдавский музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина (Кишинёв)
Морд. т-р — Мордовский музыкально-драматический театр (Саранск)
Моск. т-р для детей — Московский детский музыкальный театр
Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко — Московский академический ордена Трудового Красного Знамени музыкальный театр имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко
МХАТ — Московский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени художественный академический театр Союза ССР им. М. Горького
МХТ — Московский художественный театр
Новосибирский т-р оперы и балета — Новосибирский академический театр оперы и балета
Одесский т-р оперы и балета — Одесский академический театр оперы и балета
Пермский т-р оперы и балета — Пермский ордена Трудового Красного Знамени театр оперы и балета им. П. И. Чайковского
Петрозаводский т-р — Петрозаводский музыкальный театр
Полтавский т-р — Полтавский украинский музыкально-драматический театр им. Н. В. Гоголя
Саратовский т-р оперы и балета — Саратовский театр оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского
Свердловский т-р оперы и балета — Свердловский ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. А. В. Луначарского
Сев.-Осет. т-р — Северо-Осетинский музыкально-драматический театр (Орджоникидзе)
Тадж. т-р оперы и балета — Таджикский ордена Ленина театр оперы и балета им. С. Айни (Душанбе)
Тат. т-р оперы и балета — Татарский театр оперы и балета им. Мусы Джалиля (Казань)
Т-р «Ванемуйне» — Эстонский академический ордена Трудового Красного Знамени театр «Ванемуйне» (Тарту)
Тувинский т-р — Тувинский музыкально-драматический театр (Кызыл)
Туркм. т-р оперы и балета — Туркменский ордена Трудового Красного Знамени театр оперы и балета им. Махтумкули (Ашхабад)
ТЮЗ — Театр юного зрителя
Удмурт. т-р — Удмуртский музыкально-драматический театр (Ижевск)
Узб. т-р им. Мукими — Узбекский музыкальный театр им. Мукими (Ташкент)
Узб. т-р оперы и балета — Ордена Трудового Красного Знамени академический Большой театр оперы и балета Узбекской ССР им. А. Навои (Ташкент)
Укр. т-р оперы и балета — Ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета Украинской ССР им. Т. Г. Шевченко (Киев)
Ферганский т-р — Ферганский областной узбекский театр музыкальной драмы и комедии им. М. Горького
Харьковский т-р оперы и балета — Харьковский ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. Н. В. Лысенко
Челябинский т-р оперы и балета — Челябинский театр оперы и балета им. М. И. Глинки
Чуваш. т-р — Чувашский академический музыкально-драматический театр им. К. В. Иванова (Чебоксары)
Эстонский т-р оперы и балета — Ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета «Эстония» (Таллин)
Якутский т-р — Якутский музыкально-драматический театр им. П. А. Ойунского.

СОКРАЩЕНИЯ В БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ОПИСАНИЯХ

РУССКИХ СЛОВ

б. г.— без указания года
б. м.— без указания места
вып.— выпуск
гл.— глава
избр. соч.— избранные сочинения
избр. произв.— избранные произведения
изд.— издание
изд. продолж.— издание продолжается
источн.— источники
кн.— книга
Лит. — литература
Лит. соч.— литературные сочинения
пер. с англ.— перевод с английского
перепзд.— переиздание
перераб.— переработанный
Полн. собр. соч.— Полное собрание сочинений
публ.— публикации
разд.— раздел
ред.— редактор, редакция
рец.— рецензия
рус. пер.— русский перевод
с.— страница
сб.— сборник
сб. ст.— сборник статей
ст.— статья
стлб.— столбец
соч.— сочинения
соч. в рус. пер.— сочинения в русском переводе
т., тт.— том, тома
тетр.— тетрадь
ч.— часть
яз.— язык

ИНОСТРАННЫХ СЛОВ

Abt. Abteilung (нем.) — раздел
Aufl. Auflage (нем.) — издание
Ausg. Ausgabe (нем.) — издание
Bd Band (нем.) — том
bd band (швед.) — том
č. část (чеш.) — часть
cap. capitolo (итал.) — глава
ch. chapter (англ.), chapitre (франц.) — глава
cz. część (польск.) — часть
diss. dissertation (лат.) — диссертация
díl díl (чеш.) — том
ed. editio (лат.), edition (англ.), edizione (итал.), edición (испан.) — издание
éd. édition (франц.) — издание
eds editors (англ.) — редакторы
fasc. fascicle (англ.) — выпуск
H. Heft (нем.) — тетрадь
hrsg. herausgegeben (нем.) — издано
Hrsg. Herausgeber (нем.) — редактор
Jahrg. Jahrgang (нем.) — год выхода
Kap. Kapitel (нем.) — глава
kap. kapitola (чеш.) — глава
Lfg. Lieferung (нем.) — выпуск
Mw. Musikwissenschaft (нем.) — музыковедение
p. pagina (лат., итал), page (англ., франц.) — страница
pt part (англ.) — часть
pt parte (итал., испан.), partie (франц.) — часть
red. redattore (итал.) — редактор
réd. rédacteur (франц.) — редактор
rev. revised (англ.) — исправленный
S. Seite (нем.) — страница
s. stronica (польск.), stránka (чеш.), sicla (швед.) — страница
s. a. sine anno (лат.) — без обозначения года
s. l. sine loco (лат.) — без обозначения места
Suppl. Supplement (нем., англ.), supplément (франц.), supplemento (итал.) — дополнение, приложение
sv. svazek (серб.-хорв.) — тетрадь, выпуск
t. tomus (лат.), tomo (итал.), tome (франц.), tom (польск.) — том
Tl Teil (нем.) — часть
uppl. upplage (швед.) — издание
v. volume (англ., итал., франц.) — том
vyd. vydání (чеш.) — издание
wyd. wydanie (польск.) — издание
z. zeszyt (польск.) — тетрадь

СОКРАЩЁННЫЕ НАЗВАНИЯ РУССКИХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

«ЕИТ» — «Ежегодник императорских театров» (СПБ)
«ЖИ» — «Жизнь искусства» (Ленинград)
«МЖ» — «Музыкальная жизнь» (Москва)
«РМГ» — «Русская музыкальная газета» (СПБ)
«СМ» — «Советская музыка» (Москва)

СОКРАЩЁННЫЕ НАЗВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

«AfMf»—«Archiv für Musikforschung» (Trossingen)
«AfMw»—«Archiv für Musikwissenschaft» (Leipzig, позднее Trossingen)
«DDT»—«Denkmäler Deutscher Tonkunst», Erste Folge
«DTB»—«Denkmäler der Tonkunst in Bayern» («Denkmäler Deutscher Tonkunst», Zweite Folge)
«DTÖ»—«Denkmäler der Tonkunst in Österreich»
«HR»—«Hudební Rozhledy» (Praha)
«IMG»—«Internationale Musikgesellschaft» (Leipzig)
«JAMS»—«Journal of the American Musicological Society» (Boston)
«JbP»—«Jahrbuch der Musikbibliothek Peters» (Leipzig)
«Mf»—«Die Musikforschung» (Kassel und Basel)
«ML»—«Music and Letters» (London)
«MQ»—«The Musical Quarterly» (New York)
«MR»—«The Music Review» (Cambridge)
«N. d'Arch»—«Note d'Archivo per la Storia Musicale» (Roma)
«NZfM»—«Neue Zeitschrift für Musik» (Leipzig)
«ÖMz»—«Österreichische Musikzeitschrift» (Wien)
«Rass. mus.»—«La Rassegna musicale» (Torino)
«RBM»—«Revue Belge de Musicologie» (Antwerpen)
«RM»—«La Revue Musicale» (Paris)
«RMI»—«Rivista Musicale Italiana» (Torino)
«RMz»—«Ruch Muzyczny» (Kraków)
«SH»—«Slovenska Hudba» (Bratislava)
«SIM»—«S. I. M.» (Société internationale de musique)
«SIMG»—«Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» (Berlin)
«SMz»—«Schweizerische Musikzeitung» (Zürich)
«StMw»—«Studien zur Musikwissenschaft» (Leipzig)
«VfMw»—«Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft» (Leipzig)
«ZfM»—«Zeitschrift für Musik» (Leipzig)
«ZfMw»—«Zeitschrift für Musikwissenschaft» (Leipzig)
«ZIMG»—«Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» (Leipzig)

СОКРАЩЁННЫЕ НАЗВАНИЯ ГОРОДОВ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

А.-А. — Алма-Ата
Аш. — Ашхабад
Г. — Горький
Душ. — Душанбе
Ер. — Ереван
К. — Киев
Киш. — Кишинёв
Л. — Ленинград
М. — Москва
М. — Л. — Москва — Ленинград
Новосиб. — Новосибирск
Од. — Одесса
П. — Петроград (Петербург)
Ростов н/Д. — Ростов-на-Дону
СПБ — Санкт-Петербург
Тал. — Таллин
Таш. — Ташкент
Тб. — Тбилиси
Фр. — Фрунзе
Хар. — Харьков

СОКРАЩЁННЫЕ НАЗВАНИЯ ГОРОДОВ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Amst.— Amsterdam
Antw.— Antwerpen
B.— Berlin
B. Aires — Buenos Aires
Balt.— Baltimore
Bdpst — Budapest
Berk.— Berkeley
Brat.— Bratislava
Brux.— Bruxelles
Buc.— Bucureşti
Camb.— Cambridge
Chi.— Chicago
Cph. (Kbh.) — Copenhagen, Copenhague, København
Dresd.— Dresden
Edin.— Edinburgh
Fr./M.— Frankfurt am Main
Gen.— Genève
Gött.— Göttingen
Hamb.— Hamburg
Hdlb.— Heidelberg
Hels.— Helsinki, Helsingfors
Kr.— Kraków
L.— London
Los Ang.— Los Angeles
Lpz.— Leipzig
Luxemb.— Luxemburg
Manch.— Manchester
Mass.— Massachusetts
Melb.— Melbourne
Méx.— México
Mil.— Milano
Münch.— München
N. Y.— New York
Oxf.— Oxford
P.— Paris
Phil.— Philadelphia
R. de Jan.— Rio de Janeiro
S.— Sofia
Stockh.— Stockholm
Stras.— Strasbourg
Stuttg.— Stuttgart
W.— Wien
Warsz.— Warszawa
Wash.— Washington
Wr.— Wrocław
Z.— Zürich

Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш.
Т. 1 — М., «Советская Энциклопедия», 1973.
(Энциклопедии. Словари. Справочники.
Изд-во «Советская Энциклопедия», Изд-во «Советский композитор»)
Т. 1. А — Гонг. 1072 стб. с илл.

В тексте 568 иллюстраций. Бумага для текста типографская № 1.

Сдано в набор 22/III 1972 г. Подписано в печать 9/III 1973 г.

Издательство «Советская Энциклопедия»: 109817, Москва, Ж-28, Покровский бульвар, д. 8

Т-00950. Тираж 102 000 экз. Заказ № 1487. Формат 84 × 108/16. Объем 33,5 физ. п. л.
56,28 усл. п. л. текста, 102,45 уч.-изд. л. Цена 1 экз. книги 3 р. 55 к.

Московская типография № 2 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, И-85, Проспект Мира, 105

